

(Otras) aporías de la vanguardia argentina de las décadas de 1960 y 1970*

Ana Longoni**

En el marco de la investigación que llevé a cabo acerca de las relaciones entre vanguardia artística y vanguardia política en la Argentina de las décadas de 1960 y 1970, me pregunto por los modos en que *vanguardia* y *revolución* funcionaron como ideas-fuerza, valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al oponente. Un vasto repertorio de intervenciones artísticas (producciones, tomas de posición, debates e ideas, estrategias individuales o colectivas) señala que del encuentro de estos dos conceptos se desprendieron poéticas y programas artístico-políticos diversos y a veces contrapuestos. Me refiero a los contrastantes modos en que a lo largo de esa época vertiginosa se apuesta por involucrar el arte con el expandido imaginario de cambio social: el arte entendido como motor impulsor de la revolución, como su ejército subordinado, como mundo ajeno a ella.

In the framework of the research that I've been carrying out on the relations between the artistic avant-garde and the political vanguard in Argentina during 1960 and 1970, I ask myself in what ways the concepts avant-garde and revolution served as key concepts (which organized people's framework of thinking during the epoch), controversial values that are constantly being redefined, sometimes acting as unifying vectors or devices; other times as tools to accuse/ challenge the opponent. A vast repertoire of artistic interventions (productions, position statements, ideas and debates, individual and

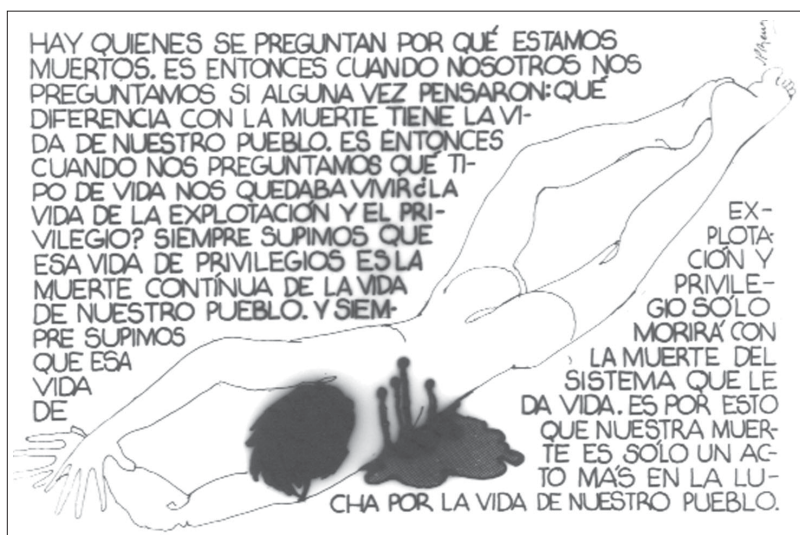
* El título del artículo retoma y discute con un texto pionero del alemán Hans Magnus Enzenberger, "Las aporías de la vanguardia", publicado en revista *Sur*, núm. 285, Buenos Aires, noviembre-diciembre, 1963.

** Escritora, dramaturga. Profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET.

collective strategies) signals that from the combination of these two concepts diverse, and often contradictory, politico-artistic poetics and programs came about. I'm referring to the contrasting ways in which there is a commitment to involve art in the expanding imaginary of social change throughout that dizzying epoch: art understood as the driving force of the revolution, as its subordinated army, as a world separate from the revolution.

I

EMPIEZO ESTA APRETADA SÍNTESES de los problemas y vectores que atraviesan mi tesis sobre las ideas y prácticas artístico-políticas en el arte argentino de las décadas de 1960 y 1970¹ con una propuesta de lectura de un poco conocido trabajo gráfico del artista rosarino Juan Pablo Renzi, fechado en 1972. Frente



Juan Pablo Renzi, *s/t*, dibujo, c. 1972
[Archivo Juan Pablo Renzi]

¹ Una primera versión de este texto fue leída en la defensa de mi tesis doctoral, en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, el 24 de agosto de 2005, ante un jurado integrado por Nicolás Casullo, Nicolás Rosa y Oscar Traversa.

a esta obra gráfica de Renzi siento la misma inquietud que se remonta a los orígenes de mi trabajo de investigación, algo así como su pregunta inicial, ante el vertiginoso itinerario que atraviesa la vanguardia argentina, signado por la radicalización hasta el extremo de la disolución de sus posiciones artísticas y políticas.

¿Qué encuentro en esta imagen? El tránsito de los planteos experimentales de fuerte impronta conceptual —en los que Renzi y los movimientos de vanguardia en Buenos Aires, Rosario y La Plata estaban embarcados en los años previos— hacia la gráfica figurativa, sencilla y explícita que podemos ver en esta imagen. El panfleto político es reivindicado como una de las “bellas artes”. Justamente Renzi denomina a Tucumán Arde, la realización colectiva llevada a cabo en el marco institucional de la CGT de los Argentinos, central obrera opositora a la dictadura de Onganía instaurada en 1966, como su “Panfleto núm. 1”.² Esta definición puede leerse en consonancia con la precisa respuesta que en 1965 da León Ferrari a las críticas del conservador diario *La Prensa* que objetaba por panfletaria “La civilización occidental y cristiana”, el censurado montaje de un Cristo de mampostería sobre un avión norteamericano de aquellos que bombardeaba Vietnam:

Ignoro el valor formal de esas piezas. 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 eficacia 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 de nombre; tacharía arte y la llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa.³

² Tucumán Arde es hoy la más renombrada realización de la vanguardia argentina de la década de 1960. Se trató de una compleja y ambiciosa realización en la que intervinieron unas cuarenta personas. Hijo directo del Grupo Arte de los Medios, apuntaba a producir contrainformación que pusiera en evidencia la falsedad de la campaña oficial, mediante un planificado proceso de investigación acerca de la crisis social en una empobrecida provincia del norte argentino, paralelamente a una campaña de incógnita para generar atención masiva en lo que allí ocurría, y la posterior ocupación de la sede sindical opositora con el abundante material recopilado. Para una reconstrucción de esta obra y el resto del itinerario de articulación entre vanguardia artística y vanguardia política a lo largo de 1968, puede consultarse: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

³ León Ferrari, “La respuesta del artista”, en *Propósitos*, Buenos Aires, 1965.

En el dibujo de Renzi, la imagen de un hombre caído (un joven desnudo, incluso bello, tirado boca abajo, desangrándose, seguramente muerto o agonizante por una acción de violencia, seguramente un acribillado) remite al tópico de exaltación de la lucha armada en la figura héroe-mártir, frecuente en cantos, poemas, afiches, que tuvieron amplia profusión en la época.

También podría leerse como una cita interna a la propia obra de Renzi, en la medida en que sus instalaciones de empedrados pasaron en un par de meses de estar pobladas por macetas con plantas (en el Premio Ver y Estimar de 1968) a mancharse de sangre (“Paisaje de la Mancha”, ese mismo año). Su “Panfleto núm. 2”, presentado en una muestra de arte de sistemas en Londres en 1971, consiste en la foto retrabajada de Luis Blanco, un estudiante de 15 años muerto en la calle durante el Rosariazo,⁴ debajo de la que coloca un balde con “sangre” y el siguiente texto en inglés: “Esta sangre es sangre latinoamericana derramada en nuestra lucha por la liberación. Tarde o temprano habremos de cobrárnosla”.

Es inevitable asociar esta imagen con la “Mancha de sangre” que el artista Ricardo Carreira, integrante de la vanguardia de Buenos Aires, realizó en 1966 en ocasión de la masiva exposición colectiva “Homenaje a Viet-Nam”. Se trataba de un charco sólido, realizado en resina poliéster roja, colocado sobre el piso de la sala. Pablo Suárez recordaba: “Carreira trabajó muchísimo sobre la *deshabitación* de los elementos visuales, y abrió la posibilidad de cargar las imágenes con un sentido político”. Carreira no se limitó a mostrarla en el circuito artístico: la prensa informa que fue “exhibida simultáneamente en los mataderos [de ganado] y en una galería porteña”. Fácilmente transportable e instalable, la “Mancha de sangre” lograba ambientar cualquier espacio (fuera éste de exhibición artística o no), y aludir a distintas formas de violencia de acuerdo con el contexto preciso en el que actuara.

En este caso no hay balde ni charco de sangre materializado en el ambiente sino que la sangre se dibuja debajo del cuerpo del caído. Una vuelta o repliegue

⁴ En el lenguaje político argentino es común la denominación terminada en “azo”, para designar acontecimientos políticos relevantes, en general puebladas o rebeliones populares. El Rosariazo fue justamente una secuencia de movilizaciones de protesta en la ciudad de Rosario, entre mayo y septiembre de 1969, en continuidad al Cordobazo, la más significativa rebelión obrero-estudiantil contra la dictadura de Onganía, que tuvo lugar en Córdoba en mayo de ese año, y se considera como el inicio de la “lucha de calles” que marcó la retirada del régimen de facto unos años después.

en la bidimensión del plano, luego del acelerado proceso de abandono de los formatos tradicionales, la expansión en el ambiente, la desmaterialización de la obra y el pasaje a la acción, proceso que venía atravesando la vanguardia a lo largo de la década de 1960.

En cuanto al texto, lo primero que llama la atención es su redundancia. En apenas un párrafo se lee: “qué diferencia con la muerte tiene la vida”, “la muerte continua de la vida”, “esa vida [...] morirá con la muerte del sistema que le da vida”, “nuestra muerte es un acto más en la lucha por la vida”. Su insistente reiteración argumental entre vida y muerte, dos términos que son par de opuestos y que aquí se enciman hasta superponerse.

Es llamativo el recurso como sujeto de la enunciación a la primera persona plural (“nosotros”, “estamos muertos”), aunque la imagen muestra un cuerpo singular: el texto habla en nombre de todos los caídos o quizá se ubica por anticipado entre los que van a caer (inevitablemente). Otro tópico: la inevitabilidad o mejor la necesidad de la muerte en combate en pos de la vida de la revolución. Al pensar en torno al pasaje del arte a la política radicalizada de varios de los integrantes de la vanguardia artística argentina de la década de 1960, entiendo su renuncia al arte como una decisión coherente, consecuente con la ética del sacrificio que imperó en la militancia política en las décadas de 1960 y 1970 (Longoni, 2007). Una ética que se nutre en la proclama de la ausencia de miedo a la muerte, en la idea de que la muerte del guerrillero alimenta la vida de la revolución, en la reivindicación de la muerte del combatiente como un valor supremo, y en el consiguiente estigma del sobreviviente como un traidor.

La transición vertiginosa de la vitalidad de la vanguardia argentina de la década de 1960 a la disolución y la muerte (del arte, de los propios artistas) encierra la pregunta acerca de si el destino inexorable de toda vanguardia radical es justamente su condición efímera, su acotada existencia.

II

En los últimos tiempos, hay signos evidentes de la reapertura (no sólo local) de la pregunta acerca de las relaciones entre vanguardias, arte, política y activismo. Podría mencionar una serie de publicaciones, exposiciones, tesis. El lugar donde se colocan a las vanguardias argentinas de la década de 1960,

como “escena primordial”, “ese núcleo mítico [...] con el cual cualquier reflexión sobre el arte y la política debe medirse” (Gorelik, 2005), elude considerar que las lecturas y apropiaciones que circulan sobre las vanguardias sesentistas sostienen una pugna por definir el sentido de aquellas radicales prácticas.

Agregaría que también se trata de una referencia inexcusable (a veces crítica, y a veces mitificante) para los nuevos grupos de activismo artístico que vienen cobrando protagonismo en la última década.

En ese campo de tensiones por definir los sentidos de aquellas experiencias, de los relatos que circulan de ellas, es que quisiera instalar mi trabajo de investigación acerca de las interrelaciones entre vanguardia artística y política radicalizada de las décadas de 1960 y 1970 en Argentina, a partir de la pregunta principal acerca de cómo se resolvieron en diferentes programas artístico-políticos muchas veces antagónicos los conceptos de “vanguardia” y “revolución”. A lo largo de la tesis me pregunto por los modos en que esos términos funcionaron como ideas-fuerza en el arte, valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al oponente. Recorro para ello a un vasto repertorio de intervenciones artísticas, un conjunto de obras, ideas, vidas, que tendían hasta no hace mucho a ser obliteradas, leídas con un sesgo parcial e inamovible, o pasadas por alto en la historiografía tradicional del arte, que preservaba la “autonomía” de su objeto de estudio a costa de cercenar aquellas tensiones hacia la heteronomía inscriptas en las experiencias analizadas. Tampoco encontraban su dimensión específica en la historia política de ese periodo, cuyo tratamiento de los productos artísticos suele reducirlos a ilustración, mero ejemplo decorativo, si es que los trata.

Debo decir que en los últimos años este panorama está cambiando en la medida en que se dieron a conocer algunas investigaciones históricas de largo aliento que sugieren que estamos ante “una inflexión en la crítica” (Aguilar, 2001) o, más precisamente, la articulación coral y polifónica de esfuerzos diversos por rescribir otra historia del arte argentino.

III

Para poner en foco y distinguir distintos usos de la categoría “vanguardia” a los que recorro en mi tesis, puede resultar útil la distinción entre —por un

lado— la puesta en discusión y redefinición de una categoría teórica (que implica una toma de posición dentro del debate abierto en la teoría de la vanguardia) y las consiguientes posibilidades o límites a la hora de pensar en esos términos las producciones artísticas de la época, y —por otro lado— los empleos que del término vanguardia hacen los mismos sujetos y formaciones aquí estudiadas, cómo recurren a esa noción para caracterizar su posición o construir su identidad en torno a ella. “Vanguardia” es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo, aunque se trata de una insistencia que puede resultar llamativa en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso en esos términos resulta fuera de época o aparentemente anacrónico (Alonso, 2003). Aceptar la condición vanguardista de todas las producciones experimentales de la época sin sopesar las implicancias del concepto es un riesgo, aun cuando los artistas, los gestores, los críticos o los medios masivos insistieran en nombrar el fenómeno como tal.

Por ello, para evitar la superposición y confusión entre ambos empleos (llamémosle el *teórico* y el *de época*) es que me detendré en su diferenciación.

En cuanto al uso teórico, lo que me interesa dejar ubicado aquí muy sucintamente es desde qué aristas se viene debatiendo la cuestión en el marco de la teoría de la vanguardia, en particular a partir del fundante libro de Peter Bürger (1987), editado en alemán en 1974 y a las distintas críticas que su restringida definición recibió desde entonces (Foster, 2001; Huyssen, 2002, y algunas de las intervenciones recopiladas en el volumen colectivo *Vanguardias argentinas*, 2003). El alemán enfatiza como rasgos decisivos de algunos movimientos históricos de vanguardia la condición de ruptura con la tradición *in toto*, el carácter antiinstitucional (la rebelión contra la Institución Arte) y el estatuto de autocrítica de la condición de autonomía del arte burgués, a partir de plantearse reinscribir el arte en la praxis vital, y poner fin a su condición escindida del resto de la experiencia. Impugna a las llamadas neovanguardias como condenadas a la inevitable fagocitación o a la réplica fallida e inútil, en la medida en que los Movimientos Históricos de Vanguardia de entreguerras ya fracasaron.

Asumir esa definición tornaría inapropiado definir como vanguardia nuestro objeto de estudio e incluso llevaría a la conclusión de que en Argentina —y en América Latina— no existieron nunca auténticas vanguardias. Tampoco serían posibles nuevas vanguardias en el mundo luego del fin de los movimientos históricos. Contra esto, varios autores han señalado que en el arte de posguerra

hubo radicales experiencias artísticas que se plantearon la crítica radical al orden existente, la invención de una energía transformadora del presente, la reintegración del arte en la vida, la reactivación del sustrato utópico de las primeras vanguardias.

Aquí pueden ser útiles algunas propuestas de distinción, como la que sugiere Umberto Eco (1984) entre experimentalismo y vanguardia. Mientras el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte, la vanguardia se caracteriza por su decisión provocadora de ofender radicalmente las instituciones y las convenciones, esto es: apunta contra la idea misma de arte y su museificabilidad, con actitudes y productos inaceptables. La diferencia radica entre una provocación interna a la historia del arte y una provocación externa: la negación de la categoría de obra de arte.

O la diferencia que establece Susan Buck-Morss (2004) en su interpretación de las vanguardias rusas, recurriendo a una distinción idiomática que el castellano no tiene, entre *avant-garde* como vanguardia artística y *vanguard* como vanguardia política; la primera, de vocación destructiva a diferencia de la segunda, de ímpetu constructivo.

O, por último, la distinción que propone Raymond Williams (1997) entre modernismo y vanguardia, entendiéndolas como fases sucesivas en las que se verifica un cambio de posición desde lo alternativo a lo plenamente opositor.

¿Puede definirse, entonces, en términos de “vanguardia” el proceso emergente de artistas y movimientos que tiene lugar en el campo artístico argentino de las décadas de 1960 y 1970?

Seré enfática en afirmar que sí, que hubo vanguardias, pero también en que no todo lo que produjo el arte experimental de la época fue vanguardia. Pueden señalarse zonas de vanguardia en cada una de las fases o momentos del arte experimental de la época. Insisto en que no corresponde hacer extensivo ese concepto a la totalidad de las formas artísticas nuevas producidas en determinado momento, lo que diluiría su especificidad histórica, ni considerar que toda la trayectoria de un artista debe sostenerse en esa posición extrema para considerarlo un vanguardista. Ser vanguardia es una condición necesariamente efímera.

Por otro lado, considero que estas vanguardias sostienen otros énfasis, que —sin ser exclusivos de ellas— hacen a su particularidad. La rearticulación del arte y la vida se realiza en el arte experimental de las décadas de 1960 y 1970 en Argentina a partir de:

- La ampliación de los límites de lo que puede ser pensado como arte hasta su estallido, que en sus variantes extremas lleva a sostener la abolición del arte, la muerte de la pintura. Si Tucumán Arde puede confundirse con un acto político es porque *fue* un acto político.
- Pensar el arte en su relación con la sociedad, la política o la vida cotidiana de los hombres, ya no en términos de exterioridad, sino desde sus puntos de fuga de la autonomía o de reconexión con la praxis vital, aquellos intentos



Aspecto de la campaña masiva que fue parte de la realización colectiva "Tucumán Arde", Rosario, noviembre de 1968 [Archivo Graciela Carnevale].

que atentan contra la carencia de función o el carácter político restringido del arte en la modernidad (esto es: la restricción de la crítica en el arte a una cuestión de experimentación de lenguaje). Son experiencias que apuestan a una condición crítica no inmanente y reivindican la unión de la crítica con los binomios ética-estética, política-poética, arte-utopía.

- La tensión hacia la (acción) política que implica la correlación entre vanguardia artística y vanguardia política muchas veces se traduce en la apropiación de procedimientos, materiales, soportes, propios de la acción política radicalizada en las producciones o acciones artísticas. Aludo a este

proceso como “foquismo artístico” (para pensar el Itinerario de las vanguardias porteña y rosarina a lo largo de 1968) y más adelante como “estética de la violencia” (en el arte de los primeros años de la década de 1970).

- Es recurrente la metáfora del suicidio para describir el fin de las vanguardias, como gesto extremo de protesta, reclusión en la autonegación y en el silencio autoimpuesto.⁵

IV

En cuanto a los significados *de época* del término vanguardia, son múltiples y no del todo coincidentes con el que acabo de delimitar teóricamente.

Una serie de pugnas (teóricas o empíricas), en la que no sólo intervienen los propios grupos de artistas experimentales sino también otras posiciones del campo artístico, los gestores institucionales, los críticos especializados y masivos, el público, e incluso los intelectuales y cuadros políticos de las distintas vertientes de la izquierda, contribuyen a definir el sentido de “vanguardia”, como complejo artefacto verbal ambiguo y en continua disputa, que nombra no sólo la novedad sino también una posición de valor.

Una primera posición es la que entiende vanguardia como puesta al día. A comienzos de la época, en dos eventos significativos del campo artístico inmediatamente posterior al derrocamiento de Perón, la Primera Reunión de Arte Contemporáneo (Santa Fe, 1957) y la importante exposición “150 años de arte argentino” (en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1960), aparece la apuesta a la vanguardia como eje vertebral del relanzamiento del arte argentino al mundo. En la primera, el poeta Raúl Aguirre piensa la vanguardia como defensa del arte autónomo frente a la amenaza de la cultura de masas. Los textos del catálogo de “150 años” relatan el arte argentino desde el acontecimiento de las vanguardias de los años veinte (martinfierristas). La vanguardia es leída como modernización de la mentalidad argentina. Entre sus postulados aparece la resistencia a la subordinación de la vanguardia a la política, que puede leerse como un efecto residual de la oposición entre arte comprometido y vanguardia que había tenido su mayor despliegue en décadas anteriores, y de

⁵ Debo esta y otras estimulantes sugerencias a la lectura de la tesis doctoral de Fernando Fraenza, 2001.

la preservación de la autonomía del arte frente a la amenaza de la estetización de la política en clave totalitaria.

Otro conjunto de posiciones son las lecturas de la vanguardia desde las izquierdas. Si es cierto que muchos sectores de la izquierda orgánica atacan a la vanguardia entendida como moda extranjerizante, o ejercicio meramente lúdico y superficial, lo que encuentro en el análisis de los debates en *Cuadernos de Cultura*, órgano cultural del Partido Comunista Argentino, a lo largo de la época, es un trayecto que va de la impugnación (ubicarse *contra* la vanguardia) a la reivindicación (en una pugna por definir cuál es la verdadera vanguardia, en tanto posición de valor y legitimidad).

En lugar de reeditarse la antigua oposición entre realismo y abstracción, según la cual la vanguardia es leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, se acude en la década de 1960 al término “vanguardia” como si fuera un paraguas similar al que en décadas previas había constituido el término “realismo”, es decir, un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere reivindicar.

Mientras algunos sectores de la izquierda persistieron en la impugnación hacia la vanguardia, otros justificaron la superposición entre vanguardia y realismo, y algunos otros asumieron la defensa de la vanguardia como programa artístico-político.

Es evidente que los artistas que participan en los debates en *Cuadernos de Cultura* se perciben excluidos y amenazados por el lugar central que ocupa en el campo lo que llaman “la vanguardia” (aquellos artistas favorecidos por su pertenencia a la trama institucional modernizadora, en especial al Instituto Di Tella).

Un efecto menor del cese de la oposición entre vanguardia y realismo se constata en la moderada “vanguardización” de algunos pintores comunistas, que incorporan determinados procedimientos como el *collage*, más cercano a los movimientos históricos de vanguardia que a las rupturas artísticas de la posguerra. En ese cruce, Antonio Berni puede pensarse como el del más avanzado de los pintores comunistas en la década de 1960 y a la vez el más realista de los vanguardistas de la época.

En cuanto a las producciones artísticas concretas que se alentaron desde las organizaciones tradicionales de la izquierda, persiste —en un lugar residual— el programa del muralismo, que es disputado por distintas tradiciones políticas

(comunistas, trotskistas, nueva izquierda), aunque su importancia es menor como visualidad política, en comparación con la preponderancia que adquiere la gráfica, por su serialidad y su menor riesgo en la ejecución.

En el caso del heterogéneo corpus de posiciones sobre arte de diversos intelectuales ubicados en el amplio espectro de la llamada Nueva Izquierda, son evidentes los esfuerzos por incorporar perspectivas novedosas y nuevos paradigmas de pensamiento a la estética marxista, que se diferencien de la ortodoxia. El escritor Ricardo Piglia —por ejemplo— se propone ya en 1963 pensar “algo desde el marxismo que funcione” para formular una teoría del arte. En 1965 sostiene la defensa de la autonomía del arte contra la teoría del reflejo. El arte —entendido como realidad irreductible— puede significar iluminar la realidad a través de una praxis específica, pero no reflejarla. En 1974, ya en su periodo de militancia más orgánica dentro del maoísmo (en el grupo Vanguardia Comunista), sostiene que el vínculo entre arte y revolución no se resuelve en la voluntad del artista sino en la obra misma, y propone no escindir la práctica intelectual de la revolucionaria.

Detenerse en las políticas de intervención de los partidos de la Nueva Izquierda hacia la vanguardia permite invertir el punto de vista más recurrente a la hora de pensar los vínculos entre arte y política, para pasar a preguntarnos de qué recursos de las vanguardias artísticas se apropia la vanguardia política. Y también qué resistencias, malentendidos o desencuentros se generan ante ciertas modalidades militantes en su operatoria sobre los colectivos de arte.

Otra posición sostiene como programa la invención de una vanguardia nacional. En el primer libro del artista neofigurativo Luis Felipe Noé, *Antiestética* (1965), se articula la voluntad de crearla, en términos de una fundación antes que de una ruptura con lo existente. Se concibe dicha vanguardia en el cruce entre identidad nacional e información internacional.

V

La marcada condición autorreflexiva de esta vanguardia nos provee de una batería de conceptos para nombrar lo que hacían. Mencionaré algunos de estos aportes. Oscar Masotta, escritor, teórico, realizador de *happenings* y animador de la vanguardia, postula excluyente: “En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia”. Su sistema de conceptos para abordar el arte contemporáneo

incluye la noción de *ruptura* (no existe una relación de pasaje o continuidad entre el arte previo y la vanguardia, sino una “conexión de ruptura”), *desmaterialización* (para designar el desplazamiento del interés del objeto artístico en sí al concepto o idea que subyace en él, por lo que el objeto deviene en *medio* del arte), *ambientación* y *discontinuidad*. Sintéticamente, para él la obra de vanguardia es discontinua (no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción), se vuelve tema de sí misma (en tanto sus medios no son soporte de otro mensaje sino de su propia condición de medios), tiende a la ambientación (no sólo porque excede los formatos artísticos tradicionales y se expande en el espacio, sino también porque los propios medios artísticos ambientan). También busca incidir sobre la conducta del espectador, la modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción.

Por su parte, Ricardo Carreira propone la noción de *deshabitación* para designar el efecto del arte, emparentada con la idea de extrañamiento del formalismo ruso. Deshabitar alude para él a incomodar de tal modo que para la buena conciencia adormecida resulte intolerable. En un sentido semejante, Edgardo Vigo empleó el término *revulsión*. E insistió —como también de alguna manera Greco— en que en el arte (o su arte) no había representación sino *presentación*. Presentar y no representar es mucho más que un juego de palabras: es la ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana al mundo, es decir, como fenómeno ajeno, externo, a la realidad. Presentar es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención.

Entre las estrategias concretas de producción que se desprenden de estas búsquedas en el arte argentino de la década de 1960 puedo señalar:

- Convertir la calle en el espacio de producción y mostración de la obra o —al revés— apropiarse del espacio de exposición artística como lugar de la vida cotidiana.
- Generar un límite impreciso entre arte y no-arte. O más aún, disolver ese límite.
- Realizar proyectos, instrucciones, maquetas y reivindicar su carácter de obra. El artista delega en otros la realización del objeto, o se limita a sugerir su potencial realización, que no se concreta.

- Proponer obras que avanzan en una percepción discontinua, en las que el énfasis está puesto en el concepto que se provoca en la percepción del espectador.
- Desafectarse de la idea de arte. No importa si la obra es leída como otra cosa (un acto banal, un acto político, investigación sociológica, panfleto, lo que fuera).

VI

La pregunta central de la investigación acerca de cómo se articularon las ideas-fuerza de “vanguardia” y “revolución” en el arte argentino a lo largo de la época lleva a indagar cómo inscribieron los artistas experimentales sus producciones e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad. Respecto de la reedición de la vieja analogía entre vanguardia artística y vanguardia política, entendida como un selecto grupo de choque que se propone hacer avanzar las condiciones para la revolución (política y/o artística), me refiero a las contaminaciones, fusiones y préstamos entre ambas vanguardias en relación con las teorías revolucionarias de las décadas de 1960 y 1970, en particular la teoría del foco y la exacerbación de la concepción leninista de Partido como vanguardia de la clase revolucionaria.

Por otra parte, es fuerte la certidumbre en estos sujetos acerca de que los medios para la revolución también incluyen las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos.

Estructuré el recorrido por la época en tres momentos. En la *primera fase* (que localizo entre 1956-1965), la vanguardia artística se percibe a sí misma como revolución (o parte legítima de ella). Y al arte como una actividad que en sí misma es capaz de transformar la existencia.

En ese sentido, coincido con el planteo de Gilman (2003) cuando discute la idea de Sigal (1991) acerca de que en esta primera fase de la época prima la escisión entre actividad intelectual y convicciones políticas. Más bien, la figura del *intelectual comprometido* abrigó la representación de la propia práctica específica como actividad política en sí misma capaz de transformar la sociedad.

En la *segunda fase* (1965-1968) se produce un tránsito en la manera de comprender la condición política del arte, que ilustraré con un breve ejemplo. En 1966, Carreira muestra un tríptico de telas de gran formato que denunciaban

la invasión norteamericana a Santo Domingo y fueron leídos como “pintura de choque”. Declara: “Pinto así porque no puedo ir a agarrarme a tiros a Santo Domingo”. Este desplazamiento o sustitución (violentar la pintura en lugar de pelear en el conflicto exterior) permite vislumbrar que la interpelación de la política todavía se traduce en términos de una transfiguración pictórica, mientras que un par de años más tarde llevaría a pasar a la acción política directa y al abandono del arte.

Por otro lado, la elección del verbo “poder” o mejor “no poder” (agarrarse a tiros) implica un deseo y a la vez un límite. ¿No puede porque es pintor? ¿No puede porque está en Argentina y la invasión es en otra parte? Esa imposibilidad intenta resolverse más tarde en términos de búsqueda de *eficacia*. La proclama de que el arte revolucionario debe lograr ser tan eficaz como un atentado político puede leerse en varios manifiestos y declaraciones desde 1968.

Ese año, la vanguardia artística empieza a concebirse como parte de la vanguardia política, y como actor implicado en el curso de la revolución. La revolución aparece como imperativo o deber, y la vanguardia como su detonante.

Abundan las metáforas violentistas de los artistas para referirse a sus propias prácticas. Pero se avanza mucho más allá de la metáfora. La violencia política (en concreto, los métodos y materiales de la lucha armada) es apropiada como material estético. Se instala cada vez más la lógica bélica en el campo artístico, y luego de la ruptura con la Institución Arte (la estruendosa salida del Instituto Di Tella, el acto de sabotaje al Premio Braque, el “secuestro” de Romero Brest en Rosario, entre otras acciones) se desplaza el ejercicio de la violencia a la acción violenta callejera, colocando en situaciones de riesgo represivo concreto a los sujetos y sus producciones. Frente a estos riesgos, los grupos de vanguardia adoptan formas organizativas próximas a las de la militancia clandestina (Longoni y Mestman, 2000).

La *tercera fase* (1969-1975) está signada por la escalada de violencia política en la calle que sucede al Cordobazo,⁶ la actividad creciente de los movimientos armados de izquierdas y la fuerte presencia represiva estatal y parapolicial. En este momento, el antiintelectualismo dominante y el mandato de pasar a la política despojan de su sentido la defensa de la especificidad artística. Es entonces cuando ser vanguardia (artística) deja de ser una posición de valor y se torna

⁶ Véase nota 4.



Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y pope del experimentalismo de la época, durante su “secuestro” por integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia, Rosario, julio de 1968 [Archivo Graciela Carnevale].

una falacia, y la revolución (política, y crecientemente militarizada) pasa a concebirse como la mayor obra de arte por hacer.

Así, al final de la época, el deseo de revolución se trastoca en necesidad imperiosa, en exclusivo norte político, ético, incluso estético. Se puede hablar incluso de la creciente estetización de la idea de revolución, y de la recurrente metáfora de la revolución, la nueva sociedad a construir (o la organización guerrillera) como mayor obra de arte y del guerrillero como el mayor artista. “La revolución no se representa, se hace”, escribe Luis Felipe Noé en 1973, instalado en Chile en apoyo al gobierno de la Unidad Popular. Desde Cuba, encuentros latinoamericanos de artistas, escritores e intelectuales demandan a los artistas que ocupen un lugar protagónico en la revolución (el de tomar las armas) y a la vez reclaman obras urgentes, testimoniales y necesarias para la acción. Una contradicción descarnada, irresoluble.

Aun así, en los primeros años de la década de 1970, cuando la violencia política tomó la calle, los artistas buscan resquicios para seguir produciendo

intervenciones que provoquen algún impacto sobre la esfera política. El pasaje de la violencia como alusión ético-estética a su concreta carnadura histórico-política indica el paso de violentar el arte a *artistificar* la violencia (política). Muchas de estas producciones tienen el carácter de conmemoración (contra)oficial, la exhibición de su propia inutilidad y el llamado a una forma más directa de acción.

Entre los rasgos de esta *estética de la violencia* en la última fase de la época, la experimentación ya no aparece como condición necesaria para la eficacia política. Cuestiones como forma y medio del arte están desplazadas de la discusión, y las esferas de arte y realidad aparecen de nuevo disociadas como dimensiones ajenas, en relación de oposición y exterioridad.

Se puede pensar que en estas tres fases se articulan de modos distintos —incluso contrapuestos— los conceptos de *arte* y *acción*. Si en la primera el arte era una forma válida de acción, en la segunda el arte deviene en acción, y la acción artística pareciera llevar —por contacto, por deriva o consecuencia— a la acción política. Por último, en la tercera fase el arte pasa a ser algo ajeno, externo, a la acción política, que es lo único *real*. Se evidencia entonces una disociación entre arte y acción: el arte por fuera de la acción, queda restringida al dominio de la política.

VII

Otras preguntas recorren transversalmente la investigación, y pueden resumirse en dos bloques: el primero, en relación a los vínculos entre *vanguardia e institución*. El segundo agrupa algunas discusiones con la historia canónica, en cuanto al reposicionamiento de ciertos nombres o al debate sobre determinadas hipótesis interpretativas sobre el arte de la época.

En cuanto al primero, varios casos analizados llevan a repensar la oposición histórica entre vanguardia y museo, manifestada como condición antiinstitucional en la teoría de Bürger, a partir de la compleja relación que efectivamente tiene lugar entre los artistas, las obras y el circuito institucional modernizador, y sus vaivenes o ambigüedades.

Ya no creo, como podría haberse desprendido de planteos anteriores (Longoni y Mestman, 2000), que a un primer periodo “cínico” en el cual la relación entre vanguardia y circuito modernizador fue pacífica, aceptada y mutuamente colaborativa, siguió un segundo periodo “heroico”, iniciado por

el itinerario de 1968, signado por la abrupta y definitiva ruptura de la vanguardia con la Institución Arte, en el cual los vínculos entre vanguardia e institución son de oposición e impugnación.

El que une a vanguardia e instituciones artísticas es, en todo caso, un lazo cambiante e incluso contradictorio, signado por convivencias pasajeras o pertenencias más persistentes, rupturas estruendosas y “copamientos” coyunturales, asincronías y también consonancias que permitieron el desarrollo de iniciativas comunes.

En cada una de las fases en la época coexisten gestos de ruptura y de integración ante la institución. Hay zonas de vanguardia (las más disruptivas, inquietantes, inclasificables) que pugnan por entrar en la institución (simplemente en busca de un espacio visible, recursos, un público), mientras que el circuito modernizador tiende en cambio a asimilar las zonas más moderadas de los experimentalismos. Recurro al término *destiempo* para pensar momentos marcados por el desencuentro: unos (artistas) llegan muy temprano, u otros (gestores institucionales) demasiado tarde.

¿A qué me refiero en concreto? Dos ejemplos. El primero, a principios de la década de 1960, Keneth Kemble y Greco se quejaban amargamente de que en Buenos Aires no encontraban cabida para mostrar sus producciones; ni la serie “Paisajes suburbanos” que Kemble inicia en 1957, realizada con chapas, cartones y arpilleras, los mismos materiales con que los nuevos habitantes de la gran ciudad construían sus viviendas precarias en las llamadas villas miseria, ni las pinturas monocromas de Greco hechas sobre cartulinas encontraron ningún galerista dispuesto a mostrarlas. Mientras tanto, en 1961, el circuito modernizador presenta al informalista español Antoni Tapies como el paradigma de la novedad a seguir por los emergentes artistas argentinos. Ese *destiempo* entre lo que la vanguardia estaba produciendo y lo que la institución (incluso aquella de signo modernizador) estaba dispuesta a admitir como “arte” es quizá el *tempo* que marca la variable relación, que no puede reducirse exclusivamente ni al polo de la fagocitación ni tampoco al polo de la ruptura o el enfrentamiento.

Segundo, en la secuencia de la realización colectiva “Ezeiza es Trelew” (entre septiembre y diciembre de 1973) —la construcción de un muro de ladrillos dentro del Museo de Arte Moderno, la inscripción en él de pintadas callejeras

en alusión a dos masacres políticas recientes⁷ y la consiguiente clausura del Premio, el traslado de la obra a la Facultad de Derecho, donde sufre un atentado de la derecha peronista, el retorno de los artistas (y del registro de todo el proceso) al resguardo de una galería— se puede componer un recorrido inverso al que había seguido la vanguardia en 1968 en su tajante ruptura con la institución. En los primeros años de la década de 1970, cuando la violencia política tomó la calle, la institución artística pocos años antes abandonada y delezrada se vuelve un espacio relativamente preservado donde todavía se puede alcanzar alguna resonancia política. La bomba contra la obra en la Facultad de Derecho señala también que el museo es a pesar de todo un ámbito preservado (para las obras y los artistas). Y que en el afuera la misma obra no es leída como arte sino simplemente como monumento político.

VIII

Una operación transversal que subyace en la tesis es la reinscripción, el reposicionamiento, la puesta en circulación de ciertos nombres y obras que quedaron fuera de la versión canónica por inclasificables, silenciados o desplazados.

Algunas de esas figuras vienen a contrapesar de alguna manera el peso que en la historiografía canónica del periodo tiene la personalidad de Jorge Romero Brest como “pope de las vanguardias” de la década de 1960. El énfasis en su protagonismo en el campo, que sin duda responde a su central actividad como gestor de las instituciones modernizadoras e impulsor del arte moderno, puede sin embargo llevar a opacar la actividad de otros sujetos que desplegaron una potente actividad renovadora y funcionaron como interlocutores cercanos y soportes (teórico o crítico) de las vanguardias.

La primera de estas contrafiguras es Germaine Derbecq, la artista y crítica francesa tuvo a su cargo la dirección de la galería Lirolay en los primeros años

⁷ La obra construía una analogía entre la masacre ocurrida en 1972 en el penal de Rawson, cercano a la ciudad patagónica de Trelew, cuando fueron fusilados ilegalmente dieciséis presos políticos, y los violentos incidentes desatados en las inmediaciones del aeropuerto de Ezeiza por la derecha peronista contra la multitud embanderada detrás de Montoneros, la Juventud Peronista y otros sectores de la izquierda peronista, para recibir a su líder luego de 18 años de forzado exilio, en 1973.

de la década de 1960. Allí ocurrieron las primeras muestras (individuales o colectivas) de gran parte de los jóvenes integrantes de las distintas fases de la vanguardia: Arte Destructivo, Greco, Minujin, Santantonín, Pablo Suárez, Carreira, David Lamelas, Roberto Jacoby, Eduardo Ruano y muchos otros. Fue ella quien los detectó y les brindó apoyo, antes de que fueran convocados por el Instituto Di Tella, la institución más visible dentro de la trama modernizadora de la década de 1960.

La segunda contrafigura es el teórico, animador de la escena de vanguardia y realizador de *happenings* y obras de los medios, Oscar Masotta, quien logró articular en sus textos e intervenciones producidas entre 1965 y 1968 una mirada teórica de avanzada sobre las experiencias de vanguardia (especialmente el arte pop, los *happenings* y el arte de los medios) componiendo una lectura original que se entrecruzaba con los nuevos paradigmas de pensamiento. Sus intervenciones puede leerse además como contrapunto de Marta Traba, y su tesis acerca de la servil dependencia de las vanguardias frenéticas y *snobs* con la política de penetración imperialista. Mientras ella entiende el pop como rendición y entrega, él le atribuye una potencial función desalienante, en tanto comentario irónico y develador de la ignorancia de la sociedad norteamericana sobre su propia estructura social.

IX

Más allá de que es innegable que en el campo artístico argentino repercutieron con inédita inmediatez tendencias neovanguardistas emergentes en las metrópolis, estas vanguardias argentinas alcanzaron un desarrollo propio y singular, en medio de condiciones diferentes de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político y económico. Para explicarlo no bastan las lecturas que entienden la relación del arte argentino con la escena internacional como la recepción tardía, sometida y deslucida de las tendencias en boga en los centros del arte. Tampoco alcanza la metáfora de la “puesta al día” (alcanzar por fin un tren que siempre se perdía) para explicar las simultaneidades de la década de 1960.

Sin duda, es necesario partir de considerar las condiciones alteradas de la modernidad en América Latina, una modernidad periférica entendida por Sarlo (1988) como “cultura de mezcla” y protagonizada por “periféricos

cosmopolitas”, según la fórmula que propone Majluf (1997). Ahora bien, la lectura en términos de centro/periferia corre el riesgo de colocar a las producciones realizadas en el margen en términos de retraso, pobreza, lejanía. Se requiere reconsiderar esa relación desde una “perspectiva polivalente”: no se trata de una relación de difusión sino de conflicto (Ginzburg y Castelnuovo, 1979). E historizar además las relaciones entre fenómenos artísticos/extra-artísticos en la complejidad de cada situación específica, lo que no implica caer en una posición relativista, que se limite a remarcar la diferencia, y obvie o licue la desigualdad.

Considero que los inicios simultáneos y coincidentes del conceptualismo en Argentina y Estados Unidos dan cuenta de un clima de ideas compartido, que excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) que fluyen en formas no subordinadas a cánones metropolitanos, y se despliegan en condiciones particulares de producción que propongo llamar “descentradas”. Con el término “descentrado” aludo a aquello que está desplazado del centro pero también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, desconcertado, que está fuera de su eje.

También resulta sugerente para abordar la intensidad de ese momento la imagen de redes transnacionales de circulación de ideas, a partir de lo que Roberto Jacoby llama una “conciencia [colectiva] mediática”, cuando piensa el caso del Arte de los Medios. Veían allí la reconexión del arte con la cultura de masas, su inédita expansión hacia un receptor masivo, la posibilidad de incitar a una conciencia crítica en el espectador, e incluso una potencial herramienta política. Elaboro esta cuestión a partir de la génesis del concepto *desmaterialización*, que Masotta retoma del constructivista ruso El Lissitsky a partir de la traducción de un texto suyo aparecido en 1967 en la inglesa *New Left Review*, simultáneamente a que la crítica estadounidense Lucy Lippard lo propusiera para explicar el todavía innominado conceptualismo. Justamente los inicios simultáneos y coincidentes del conceptualismo dan cuenta de un clima de ideas compartido, que excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) no subordinadas a cánones metropolitanos, que tienen lugar en condiciones particulares de producción.



Doble página aparecida en el diario *El Mundo*, uno de los tantos que se hicieron eco de la falsa noticia sobre la realización de un *happening* que difundieron los integrantes del Grupo Arte de los Medios, 1966 [Archivo Roberto Jacoby].

X

Una última cuestión: arribo a una evaluación distinta a aquella que sostiene Giunta (2001), cuando concluye que la proyección internacional del arte argentino de la década de 1960 fue un proyecto ilusorio fracasado, en la medida en que las estrategias de las instituciones modernizadoras en aquel momento se toparon con la falta de eco de sus pretensiones expansivas. No fueron esas estrategias institucionales sino la dinámica de las propias producciones e ideas de la vanguardia lo que finalmente proyectó el arte argentino en la escena internacional. No me refiero sólo a las repercusiones internacionales inmediatas que efectivamente alcanzaron algunos proyectos o artistas (por ejemplo, los escándalos de Greco en las primeras planas de diarios españoles o italianos, o la capacidad de la artista Marta Minujín de armar una obra conjunta y

simultánea con Berlín y Nueva York), ni siquiera a las lecturas que muy pronto circularon sobre “Tucumán Arde” y otros hitos de la vanguardia, como señalan los dossier especiales en las revistas *Robho*, de París (1973), y *The Drama Review*, de Nueva York (1971); las entusiastas menciones que Lucy Lippard (2004) o Simón Marchán Fiz (1986) hicieran del itinerario argentino en sus respectivos libros sobre arte conceptual publicados en los primeros años de la década de 1970). Me refiero, mejor, al evidente rescate de algunas de las manifestaciones de estas vanguardias que —en los últimos diez años— vienen teniendo lugar en libros y exposiciones antológicas, en las que se considera que lo que ocurrió en el arte argentino de la época merece ser tenido en cuenta al componer la historia del arte conceptual global, la historia de las vanguardias, la de la creatividad colectiva o la historia de los lazos entre arte y política.

¿Por qué hablar de fracaso, entonces? ¿Fracaso en términos del mercado de arte internacional? Esa no era una variable tenida en cuenta para la gran mayoría de estos artistas, que no producían obras que pudiesen venderse. ¿Fracaso por los treinta años de demora que llevó su reposicionamiento? Un tiempo similar al que demandó volver al ruedo nada menos que a Duchamp, luego de un prolongado hiato de cuarenta años de amnesia o represión.

Cuando Greil Marcus (1993) construye su “historia secreta del siglo XX” a partir de hipotéticas y a veces descabelladas relaciones entre el movimiento Dadá, la Internacional Situacionista y los Sex Pistols, el trasfondo común que justifica esa genealogía es —dice— que los tres movimientos comparten una “voluntad irreductible de transformar el mundo”. Esa voluntad irreductible es también la que define las mayores intensidades de vanguardia en el arte argentino de las décadas de 1960 y 1970. Al mismo tiempo, semejante voluntad resulta tan fuera de lugar, tan desmesurada respecto de cierto estado regulado de las cosas, que muchas veces es leída como una farsa. Alberto Greco, Oscar Masotta, Ricardo Carreira fueron leídos por muchos de sus contemporáneos como farsantes. En el impreciso límite entre la voluntad irreductible de transformar el mundo y la farsa, allí, se instala la vanguardia. Antes de desaparecer.

La vanguardia fracasa, en todo caso, en llevar a cabo esa voluntad de transformar lo existente. Aunque ese fracaso o, mejor, esa derrota, la comparte con muchos otros.

Aunque mejor quisiera suspender el ejercicio retórico o polémico para preguntar si hablar en términos de éxito y fracaso sirve para aproximarnos un ápice a aquellas intensidades. Y, a decir verdad, no lo creo.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2001), “La presencia de una nueva voz”, *Prismas*, núm. 5, Universidad Nacional de Quilmes, diciembre.
- Alonso, Rodrigo (2003), en VVAA, *Vanguardias argentinas*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Buck-Morss, Susan (2004), *Mundo soñado y catástrofe*, La Balsa de la Medusa, Madrid.
- Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona.
- Eco, Umberto (1992), “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, *Sobre los espejos y otros ensayos*, Lumen, Buenos Aires.
- Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real*, Akal, Madrid.
- Fraenza, Fernando (2001), “Arte y comunicación en el mundo administrado”, Universidad de Castilla-La Mancha, tesis doctoral inédita.
- Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Ginzburg, Carlo y Enrico Castelnuovo (1979), “Centro e periferia”, en VVAA, *Storia dell'arte italiana*, I parte, Einaudi, Torino, pp. 283-352.
- Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política*, Paidós, Buenos Aires.
- Gorelik, Adrián (2005), “Preguntas sobre la eficacia”, *Punto de Vista*, núm. 82, Buenos Aires, agosto.
- Huysen, Andreas (2002), *Después de la gran división*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Lippard, Lucy (2004), *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Akal, Madrid.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde*, El Cielo por asalto, Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2007), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Norma, Buenos Aires.
- Majluf, Natalia (1997), “Ce n'est pas le Pérou'or, the failure of authenticity: marginal cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”, *Critical Inquiry*, núm. 23, verano, pp. 868-893.
- Marchán Fiz, Simón (1986), *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid.
- Marcus, Greil (1993), *Rastros de carmín*, Anagrama, Barcelona.
- Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Sigal, Silvia (1991), *Intelectuales y poder en la década del '60*, Puntosur, Buenos Aires.
- Williams, Raymond (1997), “La política de la vanguardia”, en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires.