

Clics Modernos

El Di Tella y los años 60 revisitados

JOSÉ CASCO

Si hay una década emblemática en la segunda mitad del siglo veinte, que ha sido catalogada como la de la innovación y modernización cultural entre nosotros, sin lugar a dudas esa es la década del 60. En efecto, desde las modernas disciplinas de las ciencias sociales que aparecen a fines de los años 50, pasando por la renovación musical que supuso el rock en castellano, hasta llegar al desarrollo de las artes plásticas y el *boom* de las empresas literarias, los sesentas son los “tiempos modernos argentinos”. Una institución que condensó ese proceso modernizador, cuya marca cultural era “lo nuevo” y “lo joven”, es el Instituto Di Tella, señalado de manera unánime como el lugar que albergó la renovación del mundo artístico de esos años. Analistas de distintos campos han explicado este papel desempeñado por el Di Tella poniendo el énfasis en la gran circulación que lograron las creaciones que se llevaron a cabo en sus salas y en el cruce que, a fines de la década, se produjo con la política.

En esa dirección, aquí nos concentraremos en algunos trabajos que intentaron comprender la génesis y desarrollo del Instituto desde distintas perspectivas, procurando establecer un diálogo que permita reconstruir las maneras en que fue interpretado ese período de nuestra historia cultural. Cuentan con la dificultad de que muchas de las obras artísticas a la que hacen referencia fueron construidas para ser expuestas en el momento y luego desechadas rápidamente, por lo que carecen de registros. La serie de *happenings* realizados en la segunda mitad de los años 60 eran “puestas en escenas”, acciones destinadas a impactar en el público y desaparecer, en un momento en que los artistas habían desplazado sus obras desde los objetos a la desmaterialización y el *pop* era la gran expresión de la vanguardia.

1 Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970, México, Galache (1973)2005.*

Los textos que analizamos constituyen planos analíticos diversos sobre el arte de los sesenta y el Di Tella, donde dialogan espacios, tiempos y perspectivas muchas veces disímiles. Hacia 1973 aparece el primer estudio que intenta hacer un balance de lo actuado por el Instituto pocos años atrás,¹ cuando todavía estaban calientes las brasas de la radicalización política en el arte. Su autora que se había formado en Buenos Aires de la mano de Jorge Romero Brest en la prestigiosa revista de arte *Ver y Estimar*, se había convertido en los años 60 en el árbitro de gusto más importante de Colombia. Su estudio que resume buena parte de sus trabajos de la década del 60, focaliza el desarrollo del arte latinoamericano desde un registro tributario de la teoría de la dependencia. En su análisis el Di Tella y su principal impulsor Jorge Romero Brest son catalogados como impulsores de la vanguardia, que es entendida como un reflejo de las modas que imponen los centros imperialistas (Europa y EE.UU.) dando como resultado un “arte de entrega” basado en la estética del deterioro producto de la complacencia de un “área abierta” donde su centro se emplaza en Buenos Aires y Caracas. Allí el Di Tella es la expresión máxima de ese seguimiento subordinado de lo que imponen los centros del arte, que se expresa como una copia prolija producto de un mimetismo cultural, que busca la aceptación y pierde su carácter crítico y localista. En una oposición que se construye de forma binaria, el polo resistente de expresión regional lo constituyen Bogotá y Lima donde las técnicas y procedimientos son un permanente diálogo con la tradición americana. Así, tradicional y moderno funcionan como expresión de extranjerismo y localismo.

2 King, John. *El Di Tella*, Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2007.

Cinco años después comienza a escribirse el único estudio dedicado íntegramente al Instituto Di Tella.² Este trabajo pionero sobre la temática no tenía –de acuerdo con lo sostenido por su autor– libros con los cuales confrontar ideas, ni tampoco una teoría del arte latinoamericano que le diera apoyo, pero más importante que eso quizás sea la declaración de su autor de buscar construir una historia por encima de las querellas sobre el Di Tella. El trabajo recorre los devaneos de la vida del instituto prestando atención a las actividades que se realizaron en todos sus centros, a diferencia de los otros estudios a los que nos referiremos, donde la actividad teatral y musical está ausente.

El autor señala que el Instituto estableció rupturas y continuidades respecto del desarrollo cultural argentino. Coloca al Di Tella en el contexto del impulso modernizador del desarrollismo, reconociendo

do que la base económica que le dio sustento era débil, y traza un paralelo entre la modernización del consumo y de la cultura para mostrar cómo la publicidad y el marketing ayudaron a que el Di Tella se convirtiera en una marca de la modernización cultural. En ese sentido, Primera Plana es señalado como el semanario de mayor influencia en el gusto del público moderno de los años 60, empresa paralela al Di Tella, que le dio un impulso al reseñar semanalmente sus actividades.

En una reconstrucción histórica abarcadora, el autor describe los antecedentes del Instituto en cuanto a galerías e instituciones que impulsaron el arte en los segundos 50. Con la misma lógica, refiere a los grupos que lo precedieron y cómo andaban en la búsqueda experimental desde varios estilos. En esa dirección, traza el panorama del teatro independiente, su génesis en los años 30 y su evolución hacia los 60, señalando que el Di Tella se colocó en una zona que el teatro de ese momento dejaba vacante, el teatro alternativo, con formas no tradicionales y a menudo no verbales, como la que practicaba, por ejemplo, Pavlosky. En ese sentido, el autor afirma que “El Di Tella no creó nada, sino que reunió y respaldó (...) diversas iniciativas”. (55)

King también describe cómo el proyecto inicial del Instituto era modesto. Consistía en incrementar la colección de arte familiar, de modo tal que incorporara obras modernas a la colección y contar con una galería que exhibiera las obras, al tiempo que organizara un premio anual con artistas nacionales e internacionales, ampliando la colección año a año con la compra de las obras de los ganadores. Como la burguesía de otras partes del mundo, los Di Tella, más precisamente Guido, se proponían poner a la altura de otras partes del mundo el desarrollo cultural y científico de la Argentina. El clima de época, pero también su formación profesional e intelectual, como bien destaca King, hacían posible ese anhelo y su dirección particular.

El libro relata de modo preciso cómo se pensó el diseño del local de Florida, cómo el arte gráfico, es decir, el marketing fue una cuidadosa puesta en escena hecha de manera racional. De modo detallado, cuenta el ingreso de Romero Brest y sus peripecias. También cómo el Centro de Investigaciones Sociales, en el que estaba particularmente interesado Torcuato Di Tella, se estableció en Belgrano dificultando el diálogo fluido con el local de Florida. Todo el análisis se

basa en un detallado registro de la biografía del Instituto. Sin embargo, a veces King cae en afirmaciones que son más bien el seguimiento de palabras de Guido Di Tella, como cuando este afirma que, a lo largo de los 60, el pluralismo ideológico constituyó su rasgo central, sin problematizar demasiado la afirmación. La iniciativa del instituto, según King, estaba basada en el modelo norteamericano de financiación corporativa, de escasa tradición en la Argentina. Los Di Tella, sostiene, buscaban organizar una empresa que no persiguiera principalmente el lucro, aunque no era entendido así por todos los agentes involucrados en la compañía. En efecto, si bien había una separación entre la compañía, la fundación y el Instituto, más de una vez esas diferencias no eran vistas como tal por algunos miembros implicados, que hicieron que se generaran tensiones a lo largo de la década.³

³ La separación constaba en un acta de fundación firmado en 1957. La fundación debía tener un programa de subvención a las artes a través de los aportes al instituto.

El autor analiza en detalle cómo de la mano del Di Tella las vanguardias fueron impulsadas y legitimadas y cómo hacía posible que los artistas nacionales pudieran ver la obra de sus iguales extranjeros. Tampoco faltan las polémicas que la crítica esgrimió en sus primeros años respecto a los premios otorgados y cómo esos premios luego representaron una gran vidriera para los artistas, Más dudoso es, dice King, que Buenos Aires haya integrado un circuito internacional influyente. Destaca que el Di Tella no pudo llamar la atención de los centros mundiales y, en ese sentido, las exposiciones sirvieron más bien para educar al público de Buenos Aires y que ese alcance constituyó su límite.

El libro destaca, cómo a pesar de promover la novedad el Instituto tenía un delicado equilibrio al mostrar también obras más tradicionales, de manera tal que se combinaran y se aplacara el escándalo. Afirma de modo sugerente que el Di Tella recibía alrededor de 20.000 personas por mes en sus muestras y que esto se lograba porque, más allá de que los premios nacionales eran resistidos, las muestras más tradicionales aumentaban significativamente la concurrencia. Este aporte no es menor, como se verá más adelante, a lo largo de la revisión bibliográfica realizada, aparece de modo enfático la idea de que el Di Tella era sinónimo de creatividad y novedad. Aquí King matiza esa imagen, lo que demuestra cómo su descripción es más integral respecto de otros relatos.

En cuanto al análisis de los artistas y de las acciones artísticas llevadas adelante por el Instituto, el autor parece estar colocado en un

registro de gusto clásico, como cuando, por ejemplo, sobre la obra importación-exportación de Marta Minujin afirma que solo aportaba un poco de divertimento, este es solo un ejemplo de una constante del autor porque en muchos pasajes reiterará el mismo juicio sobre algunas novedades que presentaba el instituto. King, por momentos, pierde riqueza en el análisis, como cuando no problematiza los cruces entre campo académico y campo artístico a propósito de un *happening* llevado a cabo por Jacoby y discutido por Darío Cánton y Eliseo Verón. Destaca en varios pasajes la influencia de, por ejemplo, el teatro que se realiza en otros lados, pero no profundiza en dichas relaciones. Y, muchas veces, la no aceptación de la crítica de las muestras que se realizan, es descripta como algo que produce el Instituto, no señala, llamativamente, que la vanguardia supone por definición una no aceptación a primera vista de sus obras. Si destaca bien el autor como el centro se las arreglaba para sostener nuevas iniciativas, así los autores y directores consagrados de teatro con su afluencia de público sostuvieron a las obras experimentales en una temporada paralela.

Hacia 1969 se combinan varios factores: La restricción de presupuesto, la polarización política que deviene en rechazo de las instituciones, el éxodo al extranjero de muchos grupos de teatro y la censura. Esto hizo que los centros de arte que nucleaba el instituto buscaran espectáculos que pudieran solventar su desarrollo. Así, Nacha Guevara y Les Luthiers, junto a festivales de rock, fueron los números que trataban de apuntalar la continuidad de las actividades. Ya sobre el final, y a propósito de los obstáculos que impidieron la continuidad del Instituto, el autor muestra la indiferencia y la hostilidad de muchos funcionarios gubernamentales, la reticencia del gobierno a despegar a la compañía del instituto. Desde la empresa, por su parte, el proyecto cultural era visto como algo absurdo debido al déficit de la compañía. Así, y en el medio de un confuso episodio, el edificio de la calle Florida cerró en mayo de 1970.

King describe el espacio del Di Tella de modo exhaustivo, no se encuentran en su texto alusiones teóricas fuertes, pero su trabajo constituye una hoja de ruta indispensable sobre el Di Tella y los años sesenta, además el libro constituye un muestrario sorprendente de la profusa actividad desplegada por el Di Tella.

Un poco más acá en el tiempo, cerca del final de la década del noventa comienzan a crearse grupos de estudio e investigación sobre

4 Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, (2000) 2008.

los 60 por parte de una nueva generación de críticos, en ese clima se inscribe el estudio de Mestman y Longoni.⁴ Los autores analizan las acciones y definiciones de un grupo de artistas plásticos experimentales, porteños y rosarinos, que en 1968 rompe lazos con las instituciones que los habían cobijado, en especial el Instituto Torcuato Di Tella, para desplazar su producción a ámbitos ajenos al campo artístico. Siguiendo a Raymond Williams, estudian ese corrimiento desde una posición de “alternativa” a otra “de oposición” que se da no solo frente a las instituciones artísticas sino también frente al régimen imperante y al sistema capitalista. En el recorrido de ese itinerario, que presenta variadas formas, procedimientos, técnicas, préstamos de otras zonas del campo intelectual, los autores señalan a “Tucumán Arde” como el clímax de ese proceso, articulándolo con las formas radicalizadas de la nueva izquierda, que por entonces asumía que el capitalismo sufría una crisis irreversible.

El análisis da cuenta de un proceso original que concebía una relación articulada entre arte y política diferenciada de la tradición anterior (la que sostenían artistas como Berni y Carpani, por ejemplo), y que culminará, a partir de una escalada de radicalización política, en su contrario, quedando el arte subsumido a la lógica de la política. Los autores relatan, en este sentido, cómo las modalidades de intervención de los artistas eran modalidades de intervención política: asalto comando, sabotaje, apagón, proclama manifiesto. También se describe la relación que tuvo la vanguardia con los *mass media*, más precisamente la tendencia conocida como “arte de los medios” y su cruce con los referentes teóricos del momento, McLuhan y Barthes.

En lo que al campo artístico se refiere, el libro describe un proceso de autonomización que comienza en la segunda mitad de los años cincuenta hasta llegar a 1968. Este proceso supuso una tendencia a la modernización que combinó la acción de jóvenes artistas e instituciones intentando replantearse sus lugares respecto del arte internacional. Los autores señalan el papel protagónico que el Di Tella desempeñó en dicho proceso, debido a que fue el lugar donde las formas experimentales adquirieron mayor visibilidad (43), aunque consideran, al igual que King, que funcionó más como impulsor y dinamizador que como creador de la vanguardia, ya que dichas tendencias lo excedían y/o precedían.

En esa reconstrucción histórica del itinerario del 68 argentino, el libro describe la génesis del Instituto, sus diferentes centros y sus estrategias para llevar adelante un proyecto de modernización cultural en momentos en que la “Alianza para el Progreso” impulsaba emprendimientos llevados a cabo por el programa desarrollista. Su principal *entrepreneur*, Jorge Romero Brest, es retratado como el organizador e impulsor de las nuevas tendencias que, desde el Di Tella, van a competir con las industrias Kaiser, contraponiendo al circuito del arte formal las tendencias del *pop* y los *happenings*. La alianza entre industria y arte representada por las empresas Siam Di Tella y Kaiser expresaba, así, el marco de la disputa institucional entre los “modernos” y los “clásicos”.

Los autores señalan, asimismo, cómo en los primeros años de la década del sesenta el Instituto consolida su posición como institución modernizadora, al lograr colocar a sus premios anuales como los más importantes que se entregaban en el mundo artístico, renovar el gusto del público y convertirse en el referente de toda la crítica cultural del momento. Esto, se sostiene, lo colocaba como blanco de todos los ataques desde la izquierda y la derecha. La primera lo acusaba de propiciar una vanguardia frívola, falsa y elitista, además de descomprometida, emparentando sin más a la vanguardia artística con el Di Tella. La derecha representada por el gobierno fundamentalmente aplicaba una enorme censura a los actos del Instituto.

También se describe en el trabajo la evolución de la relación entre el Instituto y los artistas de vanguardia. Promediando la década, más específicamente entre 1966 y 1968, el Di Tella consagra las nuevas tendencias premiando anualmente a los artistas *pop* y a aquellos que realizan *happenings*. Sin embargo, paralelamente, comienza a madurar el frente de artistas politizados de las vanguardias de Rosario y Buenos Aires, que va a tensar las relaciones de los artistas con el Instituto hacia el final de la década. Ejemplificando esta situación, los autores narraran el episodio de 1967 en la Exposición *Ver y Estimar*, donde el artista Juan Carlos Ruano irrumpe en el Teatro San Martín y destruye su obra al grito de “fuera yanquis de Vietnam”. El Di Tella no solo no lo vuelve a invitar a exponer sino que, incluso, le prohíbe la entrada al Instituto. Este incidente marca, para Mestman y Longoni, la consumación de un doble desplazamiento. Por un lado, el de la obra objeto a la obra acción y, por el otro, el de la representación de la violencia política a actos de violencia política (97). De ahí en más, explican los autores, los escándalos no dejarán de sucederse

tanto dentro como fuera de los espacios de exposición. Recurriendo a otro episodio ejemplar, señalan el rechazo suscitado por la muestra de Oscar Bony, *La familia obrera*, de 1968. Una familia de obreros de Avellaneda fue alquilada por el artista para que posaran sentados sobre una tarima los días que duraba la exposición. Un cartel a sus pies rezaba: “Esta familia está aquí porque se le paga más de lo que gana con su trabajo”. Esta, junto con otras obras de la misma muestra, desplegarán el sùmmum de la creatividad y el escàndalo. A causa de ello el Di Tella se queda sin artistas. Los jóvenes que durante una década habían llenado sus salas y centros, se retirarán definitivamente. Para Mestman y Longoni, el Di Tella funcionó como un catalizador del impulso moderno hasta que fue rechazado por quedar atrapado en lo que llaman la lógica de “las instituciones burguesas” que reproducen el sistema de dominación.

En resumen, el libro ilumina la potente experiencia de la vanguardia artística-política desde un registro que a veces adquiere un tono militante y que por momentos parece demasiado apegado a acompañar las expresiones que retrata.

En otro nivel de análisis, tres años más tarde y poniendo el eje de la indagación en las condiciones tanto del contexto nacional como internacional de los sesenta, Andrea Giunta⁵ publica un estudio que busca romper la línea de entrada clásica a los análisis sobre el arte. Así, pone en cuestión una idea evolutiva, un proceso continuo, como si los objetos y los artistas estuvieran allí como algo que responde a un orden natural. Cuestiona denominaciones tales como la “evolución” del arte argentino o la “historia” del arte moderno, y se concentra en puntos de ruptura, tensiones, disidencias y acuerdos que estaban pautados en pos de un objetivo mayor, el de formar un frente organizado para colocar al arte argentino en el mundo y lograr su postergado reconocimiento.

El libro recorre las formas que asumieron los proyectos de internacionalización, las condiciones que hicieron posible que ese proyecto comenzara a tomar forma en el pensamiento y las prácticas de los actores involucrados. Con un clima propicio tanto en el orden nacional como internacional –señala la autora– por primera vez se construyó como una certeza la idea de que el arte argentino podía salir de su condición de mundo periférico, haciendo posible que se aunaran esfuerzos. También se detiene en las obras que mejor plasmaron ese horizonte y en las miradas opuestas y antagónicas

5 Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. A excepción del capítulo 5 donde se estudia la intervención crítica de Oscar Masotta y la revisión editorial de Siglo XXI, esta edición es la misma del año 2004

que nutrieron y le dieron ritmo a las polémicas que acompañaron el desarrollo del arte en la década del 60.

Apoyado en una perspectiva foucaultiana, el trabajo utiliza términos como *vanguardia*, *internacionalismo* y *política*, que funcionan como conglomerados discursivos que permiten visualizar un mapa complejo de actores heterogéneos. Internacionalismo designa, en esta acepción, no un frente homogéneo de artistas e instituciones, sino un concepto que condensa una doble necesidad. Por un lado, la de salir del “atraso” en que estaba en los 60 el arte argentino cuando internacionalizarse era actualizarse. Por el otro, la de lograr el reconocimiento en los centros del arte.

En la búsqueda de cumplir con los objetivos del análisis propuesto, la autora traza una ajustada cartografía de los actores tanto nacionales como internacionales que hacen posible el arte argentino (moderno) de los años 60. Acierta al afirmar que las imágenes son portadoras de significados políticos. Alrededor de la consigna modernizadora, en efecto, tanto los actores locales como los internacionales se organizarán para convertir al arte argentino de la década en un campo de batalla del frente occidental de la guerra fría. En lo que hace al plano internacional, describe la red impulsada por EE.UU. y los procesos de intercambio artístico en momentos en que la “Alianza para el Progreso” miraba a América Latina como un bastión de su cruzada. Señala que esta política de intercambio prevaleció hasta 1964 cuando la guerra de Vietnam y Cuba colocaron el foco de atención de EE.UU. en otro plano. A partir de allí, una vez más, lo que apareció en los juicios de los críticos y políticos de dicha potencia fue un sistema de jerarquías donde se marcaron bien el centro y la periferia en el mundo artístico. La autora enfatiza que el internacionalismo representó, de acuerdo con el modelo impulsado por la guerra fría, en el que palabras e imágenes no fueron otra cosa que armas de combate, el triunfo del arte abstracto por encima del realismo socialista y fascista. Porque el arte abstracto asociado a la idea de libertad podía circular de manera estandarizada sin ninguna contaminación localista. A partir de ese momento, internacional funcionó como mecanismo de exclusión. Los conceptos como dependiente, epigonal y derivativo remplazaron a internacional. Centro y periferia volvieron a estar en escena. En este sentido, Giunta muestra, de modo magistral, cómo los campos semánticos son formas materiales que se establecen en un campo de lucha.

En el plano nacional de ese espacio de confrontación, la autora describe cómo la selección de los artistas para las muestras no haría otra cosa que sacar a la luz proyectos antagónicos. Derrocado el peronismo, el frente modernista estaba disuelto y comenzaban las disputas por quienes debían ser de la partida en la apuesta político-cultural de alcanzar la consagración. La disputa se polarizó entre el grupo del arte “tradicional” y los “modernizadores”. En este marco, señala Giunta, se inscribe el impulso de las organizaciones estatales que antes había faltado (una política más agresiva del Museo Nacional de Bellas Arte y del Museo de Arte Moderno) junto con las iniciativas privadas, que tuvieron en la Fundación Torcuato Di Tella y las industrias Kaiser una organización sin igual en el país.

En este proceso, el Di Tella jugaría un rol central. Analizando la correspondencia de Guido Di Tella, principal promotor del Instituto, la autora muestra las distintas estrategias desplegadas para colocar a la iniciativa en el centro de la escena. Así, señala, su lanzamiento a fines de los años cincuenta encarnaba un proyecto cultural de amplio alcance que incluía, además, un premio para jóvenes pintores argentinos. En ese sentido, el Centro de Artes Visuales, donde tendrían su lugar las artes plásticas, era fundamental para Guido Di Tella porque debería cumplir la función de consagración y renovación. Este trataba de colocar al arte argentino a tono con las tendencias de posguerra, de modo de renovarlo, ya que consideraba que el gusto de los artistas argentinos de la generación intermedia no era el adecuado para una renovación de las artes plásticas.

El libro también describe cómo Romero Brest y el Di Tella imponían, en el plano nacional, una dirección a las artes visuales y jugaban un papel importante como instancia de consagración. Así, se muestra como en 1964 el Di Tella escandalizó a todo el mundo con el premio nacional otorgado a Marta Minujín y a Emilio Renart. Este había presentado una enorme vagina que colgaba de las paredes y otra que se desplegaba en el piso. El Di Tella mostraba de ese modo qué significaba el joven arte argentino. Un año después y con la misma lógica, la famosa muestra “La Menesunda”⁶ coronó a Marta Minujín como el arquetipo de artista argentino joven y desfachatado, que un público ávido de encontrar la novedad consagró. El Di Tella provocaba, así, la fascinación del público y de la crítica por el desconcierto y la polémica que generaba, el Di Tella era el centro de la vanguardia. La autora registra testimonios orales que afirman que allí se podían ver y sentir cosas que en otros ámbitos no se encontra-

6 La obra se expuso en el Instituto Torcuato Di Tella. Era una Co-creación junto a Raúl Santantonín, con la colaboración de Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez. Consistía en una ambientación-recorrido que invitaba al espectador a pasar por diferentes zonas y situaciones. Por ejemplo, tras atravesar la silueta de un hombre recortada en una cortina de plástico transparente, un túnel de luces de neón conducía a una habitación con 10 televisores encendidos a todo volumen. De allí se pasaba a un dormitorio con una pareja durmiendo. Otro túnel de luces de neón con sonido de la calle conducía a una escalera con pasamanos de esponja y perfume penetrante, que desembocaba en una cabeza de mujer gigantesca cubierta de cosméticos. En su interior, una maquilladora y una masajista asistía al público. Una puerta comunicaba a un cuarto oscuro con olor a consultorio dental dotado de un disco telefónico gigante: para salir había que adivinar el número a marcar. A la salida, un aroma a frituras devolvía al espectador a su espacio urbano.

ban o no estaba permitido. Emplazado sobre “la manzana loca”⁷ funcionaba como “una burbuja de oxígeno” (169).

El Instituto aparece en el trabajo de Giunta como un foco de irradiación del ambiente renovador del momento. Su estrategia consistió en promover lo nuevo. Esto le permitió tener una centralidad en la segunda mitad de los 60, que no tuvieron sus contemporáneos con los que había compartido muchas convicciones estéticas en el pasado. En efecto, en la figura de Rubén Santantonín, la autora muestra los cruces que se producían a principios de la década en el circuito cultural que se desarrollaba en los bares del centro y la búsqueda por la experimentación de lo nuevo entre los artistas visuales. Su serie “arte cosa” estaba impregnada de las marcas que Sartre dejaba en el ambiente cultural de Buenos Aires. Este artista, junto a un pequeño grupo que lo acompañaba, se proponía utilizar materiales perecederos y desjerarquizados, trabajaba contra la conservación artística y la idea del desprestigio en el arte. En el mismo sentido, la figura de Oscar Masotta es resaltada por la autora como la del único de los actores del momento que se dio a la tarea de teorizar sobre el arte de los 60. Muestra cómo sus investigaciones lo llevaban a proclamar que el arte de los medios donde lo material va desapareciendo, donde las formas adquieren lo inmaterial, lo invisible, son la expresión de la vanguardia. “Romero Brest y Masotta llegaban, por distintos caminos, a conclusiones que convergían, al menos, en una certeza: el *pop*, los *happenings*, el *arte de los medios* y las *experiencias visuales*, superándose mutuamente, devorándose uno a otro, habían hecho de Buenos Aires un centro de vanguardia” (189). Así, la autora retrata de modo magistral el clima de época y a los actores que renovaban el arte en Buenos Aires.

Hacia el final del libro, el análisis de Giunta entronca con el de Mestman y Longoni, cuando se concentra en la segunda mitad de la década del 60, donde los intelectuales comienzan a ser blanco de sospechas y denuncias y el Di Tella es atacado por el modo de su financiamiento y actividades. Allí la autora cuestiona la mirada clásica sobre las causas de la politización de los artistas de finales de la década. Su hipótesis es que la politización se produjo teniendo en cuenta dos factores. Por un lado, los artistas se comprometían cada vez más con la política. Por el otro, se nutrían de aquellos debates que obedecían al campo artístico específicamente. En esa coyuntura, una vez que asumieron su papel como intelectuales, los artistas colocaron a sus prácticas como una expresión y motor de la revolu-

⁷ La denominación que la crítica periodística hizo célebre se debía a que la manzana que comprendía las calles Florida, Charcas, Maipú y Paraguay tenía emplazados además del Di Tella, la Galería del Este, el bar Moderno y el bar de Marta, lo que lo convertía en una zona donde reinaba un clima de desparpajo moderno e intelectual.

ción. La escisión se produjo en la franja que hasta mediados de los años 60 había constituido la joven vanguardia artística. “Ellos querían actuar sobre el orden social atacando el prestigio de las instituciones y la vanguardia” (265). Este giro llegó a su clímax en 1968, cuando un grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario llevó adelante la muestra “Tucumán Arde” en la sede de la CGT de los Argentinos. Que las obras se presentaran en ese espacio mostraba la ruptura definitiva con la institución arte.

Así, el Di Tella corrió la suerte que le marco una época, cuando los tiempos modernos de la creencia en el desarrollo fueron arrasados por toda una generación joven que vio agotadas esas premisas y se lanzó a la búsqueda de un mundo nuevo.

En términos provisionales y a modo de balance podemos decir que los distintos estudios organizan elementos disímiles que muestran en cada uno un Di Tella diferente pero con una fuerte marca de época que arman un complejo rompecabezas que demuestra, por las repeticiones y las ausencias de dimensiones, que si bien hoy tenemos un fresco del instituto y aquella época, el tema no está agotado.