

Instituto Di Tella



Avellaneda, provincia de Buenos Aires. Terminación y prueba de las heladeras familiares Siam, 1950.

En la década del '50, Siam Di Tella era líder en artículos de consumo tales como heladeras y lavarropas. Siam también participó en la fabricación de automóviles a medida que las ventas aumentaban enormemente en la segunda mitad de la década. La Fundación y el Instituto Di Tella fueron fundados el 22 de junio de 1958, el décimo aniversario de la muerte de Torcuato Di Tella, quien había forjado el complejo industrial Siam Di Tella.

Guido Di Tella explicó cuál fue la inquietud que dio origen al Instituto: “Había razones personales, tanto mías como de mi hermano... La concepción de la empresa como algo más que una actividad lucrativa fue sin duda uno de los factores determinantes. Esta idea de administración de bienes considerados casi ajenos, más que de propiedad, estaba muy ligada a las actitudes de mi padre”.

El modo en que los fondos privados se canalizaron hacia actividades culturales y sociales fue el de la fundación moderna, organizada según el modelo norteamericano de financiación corporativa. El gobierno militar de 1955 introdujo leyes impositivas favorables a las fundaciones que contribuyeron a alentar esta iniciativa. La Fundación, recibiría un porcentaje de las acciones de Siam -el diez por ciento- y suministraría ingresos para el Instituto. El Instituto no tenía fondos propios: como institución sin fines de lucro, recibía un subsidio de la Fundación u otras fuentes, tales como las Fundaciones Ford y Rockefeller.

La idea original era establecer un programa de investigación que reflejara los intereses de los dos hijos de Di Tella: Guido era economista y Torcuato sociólogo. También habría un programa limitado en artes, principalmente para exhibir las colecciones privadas de Torcuato Di Tella.

Las fundaciones norteamericanas y el gobierno de Estados Unidos, tenían interés en respaldar el desarrollo social de América Latina y el mejor modo de conseguirlo era mediante institutos que coincidieran con sus intereses temáticos y tuvieran estructuras similares para encauzar fondos. Desde mediados de la década del '50, el gobierno argentino fue más receptivo a los programas de inversión norteamericanos -Eisenhower recibió con agrado la elección de Frondizi- y el gobierno de Eisenhower, a partir de 1955, incrementó las exportaciones de alimentos, ofreció asistencia técnica y desarrolló intercambios culturales en la Argentina. Estos movimientos, por supuesto, estaban destinados a acompañar un incremento masivo de la inversión extranjera en la Argentina. El modelo desarrollista de Frondizi apuntaba a promover el crecimiento industrial mediante la admisión de sucursales de compañías extranjeras.

Se ofreció el puesto de director a Enrique Oteiza, compañero de estudios y amigo de Guido Di Tella en la Facultad de Ingeniería. Guido Di Tella, como presidente, y Oteiza, como director ejecutivo, iniciaron el trabajo del Insti-



Juan Carlos Distéfano Afiche de la Exposición del Premio 1961. En toda la gráfica del Instituto Di Tella se destaca la influencia del Estilo Tipográfico Internacional. En este afiche se observa el uso de la grilla tipográfica, el texto se ha distribuido en tres columnas.

tuto. La tarea de estructurar y organizar las diversas áreas de interés recaería cada vez más en Oteiza. Él fue el principio rector detrás de diez años de crecimiento.

El CAV

Centro de Artes Visuales

Torcuato Di Tella había sido un importante coleccionista de arte que, con la ayuda del crítico italiano Venturi, había comprado una serie de obras medievales y modernas. El interés en el arte se prolongó en la familia, especialmente en Guido Di Tella, quien enriqueció la colección familiar mediante la juiciosa compra de obras modernas. La meta inicial del programa de artes era pues contar con una galería moderna que exhibiera la colección Di Tella y organizara muestras ambulantes. La galería también organizaría un premio anual para artistas nacionales e internacionales. La colección Di Tella sería incrementada después del premio mediante la compra de las obras de los ganadores. De este modo se esperaba obtener una colección tan amplia y representativa como fuera posible.

Al principio no se encontró ningún ámbito físico y el programa se inició en una pequeña oficina del Museo de Bellas Artes en agosto de 1960. Jorge Romero Brest era el director del museo y ayudó a Guido Di Tella y a Oteiza a organizar la primera exposición.

Jorge Romero Brest detalla los hechos que dieron origen al CAV: “En 1959 Guido Di Tella me visitó en el Museo Nacional de Bellas Artes..., para ofrecer a título de préstamo la colección de cuadros y esculturas formada por su padre y enriquecida por él... Cuando Guido me visitó sólo empezaba a funcionar el Centro de Investigaciones Económicas. Más tarde se creó el Centro de Arte con sede en el Museo; después se transformó en el Centro de Artes Visuales (CAV).”

Sucesivamente se crearon, en lo que atañe a las artes, el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales; en lo que atañe a otras disciplinas, el Centro de Sociología Comparada, el de Investigaciones en Administración Pública, el de Estudios Urbanos y Regionales y el de Investigaciones Neurológicas. Como centro asociado, el de Investigaciones en Ciencias de la Educación. En cuanto al CAV, la dependencia del Museo duró hasta la habilitación de un local propio para todos los Centros de arte, lo que ocurrió a mediados de 1963. Entre tanto, como renuncié a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, el 1° de octubre de 1963, asumí la del CAV.

En pocos años quedó constituido el ITDT, con los citados centros, los de economía, sociología y educación en diversos locales de Belgrano, barrio alejado de Buenos Aires, el de neurología en el Hospital de Niños, y los de arte en el nuevo local de la calle Florida, en pleno centro de la ciudad; también con una biblioteca de arte que fue la mía, vendida al ITDT acrecentada



Juan Carlos Distéfano Afiche del Premio Instituto Di Tella 1962. La imagen conformada por una composición geométrica muy sencilla (la letra “E” de escultura, formada por figuras geométricas) y el uso de la tipografía Helvética, otros recursos propios de la Gráfica Suiza.

después, y otra de sociología, el departamento de becas, el laboratorio fotográfico y el electrónico, el departamento de diseño gráfico, la editorial y el departamento de adherentes. Bajo la dirección del ingeniero Enrique Oteiza.”

La colección Di Tella se expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1960 y, ese mismo año, se organizó el Premio Instituto Torcuato Di Tella, también en el museo.

El Premio ITDT estaba destinado a “los artistas jóvenes argentinos cuyas obras despiertan mayor interés, proponiéndose dar una oportunidad al artista que lo obtenga para realizar y enriquecer su experiencia en el extranjero”, por lo tanto, no ofrecía dinero sino una beca de 250 dólares mensuales durante diez meses, los gastos de viaje al país que eligiera y una exposición de sus obras en la ciudad a donde viajara.

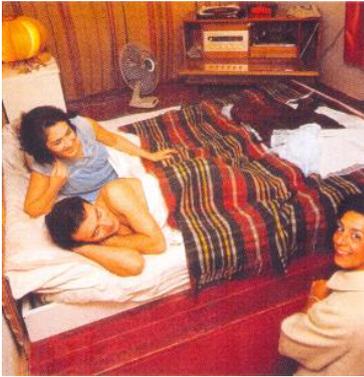
En 1961 se introdujeron algunas variantes en el Premio Di Tella: se invitaron a pintores chilenos y uruguayos, y además de un primer premio-beca, se instituyó un segundo premio en dinero.

En 1962 se amplió el Premio Di Tella, fue nacional e internacional y dedicado a la escultura: “...el Premio se propone intensificar la comunicación y confrontación de grandes artistas contemporáneos de distintas partes del mundo y estimular la labor creativa de los nuestros; promover, además a Buenos Aires como centro cultural a nivel internacional y atraer atenciones hacia la actividad plástica argentina”. Objetivos que se intentaban lograr no sólo a través de la invitación a eminentes artistas europeos y norteamericanos, sino también mediante la invitación a críticos extranjeros de jerarquía mundial para discernir los premios. De modo que los jurados fueron constituidos en adelante por dos críticos extranjeros y Romero Brest. Se conservó la beca para el Premio Nacional, y se estableció un premio de tres mil dólares para el Premio Internacional.

Las oficinas alquiladas por Siam Di Tella en el extremo de Florida, junto a la plaza San Martín, fueron desocupadas, y las posibilidades para alojar y desarrollar el programa de artes en esa parte de Buenos Aires se percibió de inmediato. La importante firma de arquitectos Bullrich & Testa fue invitada a refaccionar el edificio aprovechando del mejor modo posible esa construcción espaciosa pero incómoda.

La idea básica era tratar de atraer a un público numeroso. El edificio era invitante, tenía una entrada bastante transparente. Las grandes vidrieras del frente estaban llenas de fotos publicitarias tomadas por Humberto Rivas. El edificio estaba bien calefaccionado en invierno y ofrecía buenas condiciones para exposiciones y acontecimientos artísticos de diversa índole. Un café daba a la sala de exposiciones, las instalaciones y el mobiliario eran modernos. Se permitía fumar y tomar fotografías. En síntesis, procuraba ser informal pero pulcro.

Se organizó un eficaz servicio de prensa. Distéfano, artista y diseñador gráfico, definió la imagen del Instituto con su personalísimo diseño de catálogos, programas y folletos.



Marta Minujin y Rubén Santantonín *La menesunda*, 1965. La pareja en la simulación de su dormitorio.



La menesunda. El ambiente con olor a frito y ventiladores que movían papales de colores que cubrían al participante.



Delia Cancela y Pablo Mesejean
Muñecas y nubes, 1965.

En 1965 Romero Brest aceptó el proyecto presentado por Marta Minujin y Rubén Santantonín, que iba a resultar un verdadero manifiesto de la nueva actitud creadora en Buenos Aires, con el nombre de *La Menesunda*. Una experiencia difícilmente nominable que ambos proyectaron con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler -cineasta-, en un salón de ciento cincuenta metros cuadrados dispuesta en dos pisos, del 18 de mayo al 6 de junio.

La Menesunda fue una serie de ambientes para que los visitantes participaran en muy diversas situaciones, un corredor con luces de neón a semejanza de la comercial calle Corrientes de Buenos Aires, una habitación a media luz con una cama en la que yacían un hombre y una mujer semidesnudos, una enorme cabeza de material plástico en cuyo interior se maquillaba a los visitantes, una cámara oscura con dial telefónico que al girarlo permitía encontrar el número necesario para abrir la puerta de salida, una cámara fría a varios grados bajo cero, una cápsula de vidrio en la que se cubría a las personas con papel picado.

Tal vez le corresponda mejor el nombre de “recorrido” a tales situaciones que se presentaron bajo el título *La Menesunda* -palabra de la jerga porteña que significa confusión-, porque fue un modo de poner al contemplador en situaciones inesperadas. Resultó muy popular y, como podían entrar sólo ocho personas por vez, hubo largas colas esperando frente al Instituto en las dos semanas que duró.

El público reaccionó con sorpresa, y si bien hubo desencantados, también hubo muchos que comprendieron. No así los críticos y periodistas. El más severo fue Eduardo González Lanuza, quien pronunció una conferencia en la Galería Proar para denunciarla. Calificó a *La Menesunda* como “mascarada de arte, puesto que tampoco es juego, ya que éste responde a reglas, y digo, allí primó el capricho o la burla. Costosa burla, más bien sería llamarla despilfarro por el caudal invertido para lograr ese fracaso tanto lúdico como estético”.

En la sección nacional, la “piedra del escándalo” fueron los envíos de León Ferrari, destacándose entre ellos, su Cristo crucificado en la réplica de un avión norteamericano FH 107 -que se utilizaba en ese momento en la guerra de Vietnam-, reunido todo bajo el título “La civilización occidental y cristiana”. Si bien esta obra fue retirada antes de la apertura del premio, las cuatro cajas que completaban el envío si fueron colgadas. Éstas, que transitaban el mismo eje temático que el avión, no dejaron de provocar.



Edgardo Giménez Mono vestido, 1967.



Jorge de la Vega *Psicosomatización*, 1967. Jorge de la Vega (anteriormente enrolado en el Informalismo y en la Nueva Figuración), realizó una exposición individual, *Blanco & Negro*, en el Instituto Torcuato Di Tella en el año 1967, meses después de haber regresado de Estados Unidos. Esta muestra marcó su reinserción en Buenos Aires, después de dos años de ausencia. La visitaron casi veinte mil personas en tres semanas.

Las obras de Ferrari fueron atacadas por su contenido político, sobre todo en La Prensa (21 de septiembre 1965), originando una respuesta del pintor: “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 signos plásticos y críticos que me permiten con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre; tacharía arte y la llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa” (Propósitos, 7 de octubre 1965).

En la sección internacional, “la piedra del escándalo” fue una vez más una obra de Marta Minujin, El batacazo, una situación extraña constituida por un tobogán -que el público debía utilizar como tal-, unos muñecos que simulaban jugadores de rugby en tamaño natural, iluminación de tubos, abejas y conejos vivos, y una gigantesca figura vinílica de la actriz Virna Lisi, que gruñía cuando la tocaban.

Minujin explicó su propósito: “Con El batacazo no caben actitudes distintas de las que provoca. Actúa en forma compulsiva sobre el espectador. Lo obliga a despertarse y vivir, por acción directa de lo insólito, de lo sorprendente, de las circunstancias desconectadas de la realidad. Todo eso desata sus trabas, diluye sus inhibiciones y entonces actúa en plena libertad.” Y ante la pregunta del periodista, si considera que El batacazo es una obra de arte, contesta: “Por supuesto, pertenece a un arte distinto, a un arte vital. Y no reside en los objetos y mecanismos que yo he realizado, sino en el instante que el espectador vive” (Confirmado, 7 de octubre 1965).

Pero fue la exposición con obras de Le Parc la que tuvo mayor éxito, tanto de crítica como de público. Le Parc había ganado el gran premio de la Bienal de Venecia el año anterior y en Buenos Aires fue recibido como un héroe, con cobertura masiva de la prensa. Un número de 159.287 personas visitó la exposición.

En ese año, los doce artistas convocados para participar en el Premio Nacional ITDT 1967, le plantearon a Romero Brest el deseo de presentar sus obras sin competir, y le propusieron la división del premio en dinero, a fin de solventar los gastos. Romero Brest aceptó esta propuesta y entonces, reemplazó la denominación “Premio Nacional ITDT 1967”, por la de “Experiencias Visuales 1967”.

En un principio se había resuelto suprimir ese año el Premio Internacional ITDT, por razones financieras. Finalmente se pudo realizar en los meses siguientes, gracias a que Romero Brest viajó a Nueva York a fin de lograr el apoyo de las galerías, las cuales enviaron las obras elegidas por él, haciéndose cargo de los gastos.

Al año siguiente se realizaron las Experiencias 1968, siendo suprimida la palabra “visuales” porque algunas de ellas no apelaban fundamentalmente a la vista.



Oscar Boni *Una familia de obreros.* Experiencias 1968.



Marcos Mundstock y mujer caracterizada. Les Luthiers, Nacha Guevara, Norman Brisky, Hugo Varela, fueron algunos de los que alcanzaron notoriedad gracias al apoyo brindado por el Instituto Di Tella.



Nacha Guevara

La experiencia de Oscar Boni fue de carácter sociológico, pues colocó a una familia de obreros en una plataforma, cuyos componentes -padre, madre e hijo- simulaban vivir con normalidad, mientras se escuchaban ruidos diversos de la vida cotidiana que Boni previamente, había registrado en la casa donde vivían. Se los podía observar conversando, leyendo, fumando, incluso comiendo.

Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner fue el título que Stoppani puso a su experiencia: una joven sentada en la última sala del Instituto, que lucía un turbante de tafetas de nylon que se continuaba en extensa cola de doscientos metros hasta la puerta de la primera sala. La joven estaba rodeada por doscientas manzanas que el público comió ávidamente.

Jorge Carballa presentó una caja fuerte cerrada, de modo que se debía encontrar una de las doce llaves repartidas al azar en las salas, denominando su experiencia “El poder de las llaves”. El visitante, en posesión de una de las llaves, sólo encontraba pegada en la cara interior de la puerta de la caja, a una paloma embalsamada, símbolo de la guerra de Vietnam.

La obra que más llamó la atención fue Baño de Roberto Plate, el simulacro de un baño público, -cabinas para hombres y mujeres con las consabidas siluetas, pero sin artefactos sanitarios-. En realidad, la gente entraba -engañada- para enfrentarse sólo con paredes blancas. No había la menor referencia escrita, sin embargo, el público llenó las paredes con inscripciones y dibujos -la mayor parte de ellos obscenos-, como si fuera realmente un baño público. Lamentablemente, se garabateó una obscenidad sobre Onganía y se presentó una queja a la policía, que el 22 de mayo clausuró la exposición alegando que afectaba a moralidad pública. Oteiza declaró que no podían cerrar toda la exposición por una sola estructura que además no podía ser supervisada.

Como solución, la policía clausuró lo que se empezó a llamar “El baño de Plate” y montó guardia frente a él. El 23 de mayo todos los artistas destruyeron sus obras -en señal de protesta-, arrojando los restos a la calle, lo que provocó una nueva intervención de la policía, concluyendo este episodio con el arresto condicional de algunos de ellos. Además, Oteiza fue enjuiciado como director del Instituto por dos cargos: desacato al presidente de la República y atentado contra la moral y las buenas costumbres.

El CEA

Centro de Experimentación Audiovisual

A Roberto Villanueva le ofrecieron la oportunidad de dirigir otro centro. Se realizaron planes para desarrollar un teatro-estudio en la parte trasera del edificio de Florida. Se intentó que el lugar fuera muy flexible, aunque la estructura del edificio era difícil de adaptar. A pesar de ello, se consiguió cierta flexibilidad en cuanto a las butacas, la proyección y el sonido, y en ese momento fue quizás el teatro más innovador de Buenos Aires.

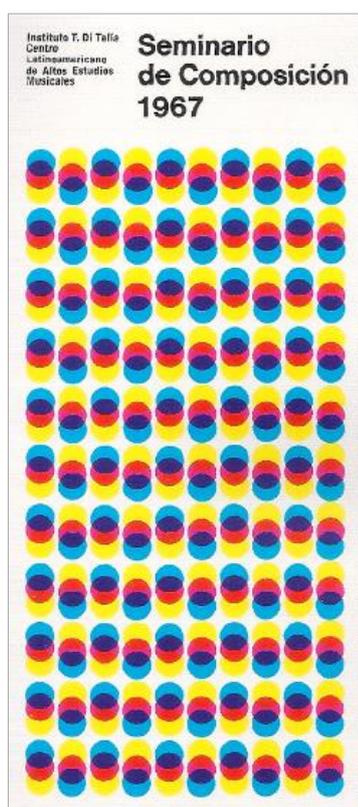
El Centro alcanzó la categoría de teatro independiente en 1965 e inauguró su programa con la primera representación en América Latina de Lutero de John Osborne. La producción también supo utilizar la música electrónica y las diapositivas suministraron un fondo para la acción. El resultado era visual y acústicamente impresionante, un temprano ejemplo de las posibilidades que se desarrollarían en el teatro con la cooperación del laboratorio de música electrónica.

Inicialmente el Centro estaba organizado de una manera muy abierta. Se pedía a las compañías y los individuos que presentaran propuestas, y Villanueva seleccionaba las que le parecían más interesantes.

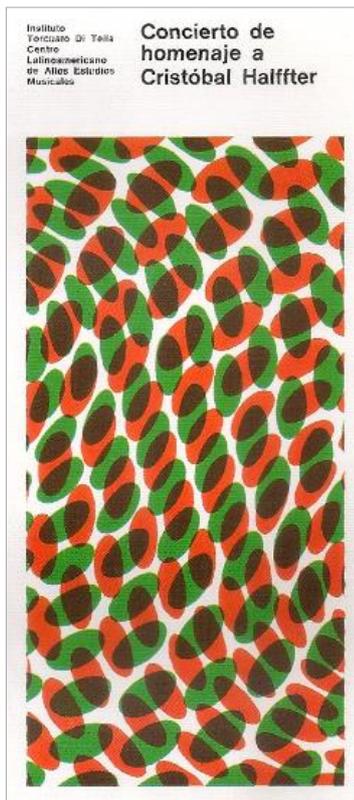
Adoptó una política deliberadamente no jerárquica para alentar la innovación, en lugar de respaldar a los actores o grupos ya consagrados. Se aceptaba a una muy amplia gama, y la danza moderna y la mímica ocuparon su lugar junto a formas teatrales más tradicionales. Un grupo heterodoxo que se acercó a él -I Musicisti, que más tarde se transformaría en Les Luthiers- describe la situación: "Roberto era un tipo muy increíble. Tenía su oficina y se acercaba gente de todo tipo con sus proyectos. La mayor parte de los proyectos eran absolutamente descabellados y enloquecidos. Y cuanto más descabellados, más se entusiasmaba Roberto. Y no perseguía ningún fin de lucro. No le interesaba tener una sala llena y un prolongado éxito artístico. Quería dar oportunidades a todos los que se acercaban con proyectos interesantes". Semejante política fue muy exitosa con Les Luthiers pero también podía conducir a rotundos fracasos. Pero el fracaso era una parte necesaria de una política interesada en permitir que se expresaran diversos movimientos de vanguardia.

El respaldo que el Centro podía ofrecer era muy sustancial. Si una compañía era aceptada, se le daba libre acceso a las distintas instalaciones, técnicas o publicitarias. Las compañías también recibían un porcentaje de las recaudaciones, aunque era improbable que las sumas fueran elevadas.

El Di Tella además quería respaldar lo que puede describirse, con mucha amplitud, como vanguardia, de modo que por definición no podía contar con muchos seguidores. En años posteriores, espectáculos que fueron un éxito de público -Les Luthiers o Nacha Guevara- se montaron durante períodos largos para financiar los espectáculos más experimentales.



Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana Programa del Seminario de Composición 1967. En los afiches y programas diseñados para el CLAEN se destaca la representación del ritmo musical, a través de la repetición de elementos geométricos básicos (influencia Op Art).



Norberto Cóppola Programa del Concierto de homenaje a Cristóbal Halffter. La superposición de tramas conformadas por elementos geométricos y el uso de colores saturados, que generan la sensación de movimiento, demuestran la influencia del Op Art.

El CLAEM

Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales

En la década del 60, se entendía que la educación musical en América Latina era tradicional e impresionista y que los músicos o compositores que deseaban asimilar las tendencias contemporáneas estaban obligados, si tenían el dinero y la oportunidad, a estudiar en Europa o Estados Unidos.

John Harrison, director regional de la Fundación Rockefeller de Chile, exploró las posibilidades de financiar una educación musical avanzada en América Latina. Por una serie de razones, se consideró que Buenos Aires era un sitio adecuado y que el más famoso compositor argentino, Alberto Ginastera, era el candidato ideal para director.

Ginastera era considerado, al menos en Estados Unidos, como el compositor quizás más significativo de América Latina en esa época. Además, había fundado la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Universidad Católica de Buenos Aires en 1958. Esta combinación de compositor y profesor lo volvía especialmente apto como director de un centro de estudios avanzados.

Como decano de la Facultad de Música de la Universidad Católica, Ginastera pensó inicialmente en incorporar el Centro a la Facultad. Sin embargo, el rector declinó la oferta, pues el subsidio Rockefeller regía por un período fijo sin posibilidad de extensión. Entendía que causaría problemas y gastos extras. Por lo tanto, rechazó el ofrecimiento y Ginastera tuvo que buscar otras posibilidades. Fue entonces cuando Harrison -en 1961- sugirió la idea del Instituto Di Tella. Se hizo la propuesta y el Di Tella aceptó actuar como base institucional.

El subsidio Rockefeller cubría los gastos de equipamiento de un centro musical y suministraba fondos para docentes y estudiantes durante seis años.

El personal docente estaría constituido por un director, Ginastera y dos profesores que serían responsables de los problemas relacionados con la composición y estética del siglo veinte. También se contemplaba un técnico y un director musical para un laboratorio de música electrónica.

Doce alumnos llegaron a gozar de generosas becas -doscientos dólares mensuales- para dedicarse exclusivamente a sus estudios durante un período de dos años. Se recibieron solicitudes de toda América Latina y un comité de selección con invitados de varios países se cercioró de que ninguna zona geográfica en particular resultara favorecida. El curso era exclusivo para posgraduados que ya habían recibido una educación musical básica. Todos los alumnos tenían acceso a un buen equipo musical y estudios y a una bien equipada biblioteca musical.

El último ítem del presupuesto de la beca Rockefeller eran los conciertos, pues el CLAEM no se proponía sólo formar compositores sino permitir que

su obra y la de los músicos contemporáneos en general llegara a un público más vasto. Puede definirse tres áreas principales: un festival de música contemporánea que se organizaba todos los años; conciertos que presentaban la obra de los becarios; y conciertos especiales en honor de los profesores visitantes.

En el curso se enfatizaba la combinación de lo teórico con lo práctico, pues todos los años cada becario debía componer obras para instrumentos solistas o grupos de cámara, o para un coro. También se los alentaba a intervenir en grupos orquestales o corales y a dirigir ejecuciones de sus propias composiciones con el objeto de involucrarlos en cada etapa de la producción musical.

Las clases elementales, dadas principalmente por Ginastera y Gandini, eran complementadas por profesores visitantes. Dos profesores eran invitados cada año por períodos de hasta un mes. El Centro también invitaba a visitantes que estaban de gira por América Latina a dar charlas o seminarios.

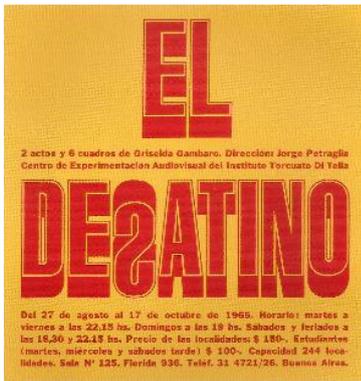
El objetivo principal, educar a los becarios, se cumplió. Los estudiantes se beneficiaron con el contacto directo con los compositores y aprendían mucho de sus clases, donde podían someter a discusión sus propias partituras. Otro objetivo, el de educar al público musical porteño en general, fue cumplido al menos parcialmente con los conciertos organizados en honor de los visitantes. Obviamente, con una sala con capacidad para sólo doscientas cincuenta personas, no podía ofrecerse un espectáculo masivo. Pero la oportunidad de una ejecución “en vivo” con una charla del compositor mismo, era una gran atracción de taquilla. El Instituto también ofrecía un servicio de información muy eficaz que suministraba material biográfico y bibliográfico sobre cada compositor, y producía elegantes programas diseñados por Juan Carlos Distéfano y su equipo.

El Departamento de Gráfica

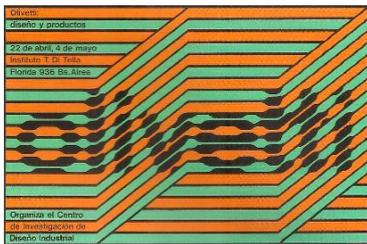
Guido Di Tella, con respecto a las metas que se había propuesto alcanzar el Instituto, explicó: “En Ciencias Sociales queríamos contribuir a ponerlas en un nivel que estuviera a la par de lo que se estaba haciendo en los países más avanzados. En el caso de las artes plásticas la intención era aún más ambiciosa, ya que pretendíamos hacer de Buenos Aires uno de los centros de creación más respetados del mundo... Era inevitable, dado este esquema de actividades, que la expresión gráfica del Instituto cobrara una importancia que no estaba prevista de antemano. Nos pareció que, en esta situación, podíamos -en lugar de usar servicios gráficos provistos por agencias- crear un sector propio que tuviera un nivel de creatividad y de calidad estética acordes, precisamente, con lo que se quería comunicar. Un caso donde la comunicación se podía volver tan importante como el objeto comunicado.”



Juan Carlos Distéfano 1968 gráfica donde el texto adquiere la categoría de imagen. En este caso se le ha incorporado a la tipografía rasgos característicos de las obras de Cézanne y Miró.



Juan Carlos Distéfano Afiche obra de teatro *El desatino*, 1965.



Juan Carlos Distéfano, Rubén Fontana y Carlos Soler Afiche para la exposición “Olivetti: Diseño y producto”, 1969. Otro ejemplo en donde a partir de un tratamiento Op Art, el texto se convierte en la imagen de la composición.

Con respecto a la incorporación de Juan Carlos Distéfano en el Departamento de Gráfica, Juan Carlos Distéfano, manifestó: “Conocí al ingeniero Guido Di Tella gracias a un hecho fortuito: el premio obtenido en un concurso de afiches para Siam. Este fue el comienzo de mi colaboración con la familia Di Tella. (...) Al poco tiempo, Guido Di Tella me encarga el afiche y el catálogo de lo que sería la primera muestra del Instituto.

En los primeros tiempos trabajaba solo. Pero el Instituto crecía rápidamente y, con él, los encargos de diseño gráfico. Necesitaba un fotógrafo para trabajar juntos y fue así como conocí a Humberto Rivas que, en ese momento actuaba también como diseñador gráfico... Con Humberto Rivas incorporamos la fotografía como elemento de diseño.”

Luego se sumó Juan Andralis: “Él fue el que nos encaminó hacia la valoración de la letra. Y de ahí en adelante... la letra se convirtió en la imagen.

Después ingresó Rubén Fontana, quien, con su implacable precisión de bisturí, corrigió las imprecisiones que cometíamos a diario. Con él se entró en una etapa más severa, más elaborada, terriblemente eficaz.

Noberto Cópola nos volvió locos a todos. (...) Aportó ideas brillantes, como la tapa del catálogo de la muestra del surrealismo, realizada con materiales no convencionales”, (es preciso acotar que la tapa de este catálogo se realizó en tela negra).

“Roberto Alvarado ya trabajaba en el Departamento de Fotografía, junto a Rivas... El último en entrar al equipo fue Carlos Soler.”

El cierre de los Centros de arte

En 1969 la declinación de los ingresos de la Fundación Di Tella fue dramática e irreversible. La situación económica del Instituto se había vuelto incierta desde 1966, sobre todo a causa de los problemas de la compañía.

La Fundación se había creado en una época en que Siam expandía rápidamente sus líneas tradicionales y se internaba en industrias nuevas como la automotriz. Sin embargo, a mediados de la década del 60, se advirtió que las industrias Siam se habían expandido en exceso y no habían podido modernizarse satisfactoriamente. Siam había estado en serios aprietos en un período marcado por un enorme crecimiento del capital extranjero. En 1961 se revocó la legislación que protegía a la industria local contra las importaciones Ford, General Motors y Chrysler, y el país se saturó de modelos competitivos. La definición frondizista de desarrollismo, según se evidenció, estaba estrechamente vinculada con el respaldo a las empresas foráneas. Un desarrollismo ajeno!

La principal fuente de subsidios externos era Ford, que otorgó fondos de emergencia de 1966 a 1969. Cuando se llegó a un acuerdo en 1969, la inversión de dos millones de dólares garantizó al menos el mantenimiento

de un programa reducido de ciencias sociales. El directorio debía elegir entre la reducción en todos los frentes o el cierre de ciertos centros. El problema era especialmente grave en las artes, pues el dinero de la Ford sólo podía usarse para las ciencias sociales. Otro de los argumentos en contra de los Centros de arte, alude al impacto ideológico y político que estos tenían en la Buenos Aires de fines de la década del 60.

En 1966, Onganía asume como presidente de facto. Los Centros de arte de Florida, eran sospechosos para los funcionarios del gobierno. El Di Tella era vigilado atentamente porque, ante todo, se había transformado en el centro de la cultura juvenil.

En esa época, muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias dejándose crecer el pelo o usando ropas novedosas. En el análisis moralista del gobierno, ambas formas de actividad eran igualmente sospechosas y peligrosas. La mentalidad oficial y ciertos grupos conservadores asociaron la decadencia de la cultura juvenil con la influencia corruptora del Instituto Di Tella.

Guido Di Tella había recibido insinuaciones de que en algún momento las fuerzas de seguridad se proponían intervenir. El episodio Plate, el acoso de los jóvenes en las cercanías del Instituto y un par de redadas policiales con el pretexto de la drogadicción indican el clima general.

Todos esos factores contribuyeron a moldear la decisión de mayo de 1970, sobre el cierre del edificio de Florida.

Bibliografía

King, John. (1985) El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Romero Brest, Jorge. (1992) Arte visual en el Di Tella: aventura memorable en los años 60. Buenos Aires: Emecé Ediciones, S.A.

La gráfica del Di Tella (1960-70). En: Revista Tipográfica (Testimonios de los protagonistas) Año I. Número 3. Buenos Aires: diciembre 1987.