

Memorias, medios de comunicación, públicos y artistas. Materiales para una historia del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella.¹

María Fernanda Pinta (UBA-CONICET)

Memoria y reconstrucción

Los documentos con el que trabaja el historiador requieren de ciertas consideraciones preliminares, presupuestos metodológicos que atañen tanto a la especificidad material y discursiva de los mismos: textos institucionales, artículos periodísticos, imágenes, cintas de audio, etc.; como al propio trabajo de investigación: (re)construcción, (des)montaje de la historia; (re)producción de sentido; y, finalmente, a los archivos, en tanto dispositivos socio-culturales de gestión del material documental, de las técnicas de conservación y clasificación y de los intercambios discursivos entre el pasado y el presente.

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero lo es también de las épocas ulteriores. (...) El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro –queriendo o no queriendo– aquella imagen dada de sí misma. (...) Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo².

Se abre, entre la sociedad que ha producido los documentos y las épocas ulteriores, una escena de escritura/lectura como proceso histórico de significación, se despliega una *memoria narrativa* que “(...) raramente es literal; se recuerda lo que interesa y porque interesa, se recuerda el pasado por lo que aporta al presente. (...) En el momento de recordar la experiencia real (...), emerge el “drama” con su comienzo, medio, climax y desenlace, y con él emerge el significado de la experiencia.”³

Según señala De Marinis⁴, esta problemática no escapa a los estudios teatrales, los cuales:

(...) están a menudo excesivamente dominados por una especie de inconsciencia metodológica o bien, si se quiere, por una metodología inconsciente, basada en una concepción ingenuamente realista del hecho teatral (considerado como una entidad material existente en y para sí misma) y en una especie de fetichismo del documento (visto, y utilizado, de cualquier forma, como un “dato” natural, neutro objetivo). Y, si aquí es sencillo denunciar un patrimonio positivista tardío, igualmente fácil es reconocer la herencia de la otra matriz filosófica de la

¹ Este trabajo es una ampliación de la ponencia “Memoria de la experimentación audiovisual en la escena argentina de la década del 60”, presentada en el II Congreso Internacional y VII Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, *Temporalidades: el tiempo de los objetos, de los relatos, de las representaciones, de los imaginarios*, realizado en Rosario, 2007.

² Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Paidós, Barcelona, 1991, p.238.

³ García, Marcelino, *Narración. Semiosis/Memoria*, Posadas, Editorial Universitaria de Misiones, 2004, p.134.

⁴ De Marinis, Marco, *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*, Galerna, Buenos Aires, 1997.

historiografía del espectáculo, la idealista, en la tentación persistente de caer en categorizaciones apriorísticas y abstractas⁵.

El presente trabajo abordará algunos aspectos del trabajo con material documental para la reconstrucción de la historia del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT); los mismos son: las *Memorias* de la institución, artículos periodísticos y estudios de recepción y producción, en diálogo complementario con otros materiales documentales que nos permitan, a su vez, completar los vacíos y las omisiones, corroborar y reformular hipótesis, abrir nuevos interrogantes.

Memorias del CEA

En las *Memorias*⁶ del ITDT de 1960-1962 la institución da cuenta de sus actividades desde su fundación en 1958 mencionando algunos espectáculos audiovisuales⁷ serán recogidos el CEA como antecedentes de su programa artístico. Las palabras inaugurales del Vicepresidente y el Director del ITDT en aquellas *Memorias* de comienzos de la década del `60, manifiestan los puntales de su labor en el campo de las ciencias y las artes, así como su visión de argentina y latinoamericana:

La ciencia y el arte, la investigación y la creación, son las actividades humanas a las que el Instituto dedica sus esfuerzos, de acuerdo a la orientación fijada por sus estatutos. Consideramos que en la actual etapa del desarrollo argentino y latinoamericano, la necesidad de impulsar estas actividades es urgente. Es imperioso conocer la naturaleza de nuestros problemas y pensar auténticas soluciones a los mismos. (...) Una de las intenciones de los que participamos en esta empresa es que el Instituto sea una entidad nueva en el País. Nueva no por su poca antigüedad, sino por la forma en que está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas. Deseamos una institución ágil, que no sea afectada por los vaivenes de las crisis políticas, desprejuiciada, objetiva y alerta. (...) Queremos que se pueda trabajar eficientemente en equipo, pero que el equipo parta del respeto a la persona y no de su neutralización. En una palabra, convivencia, y no simplemente coexistencia.

Estos dos años y medio han sido un intento de lo que acabamos de exponer. Nos toca a nosotros presentarlo y no juzgarlo, esto último le corresponde al lector.

En 1963 el Di Tella abre el edificio de la calle Florida 936 donde se alojaron los Centros de Arte, otros Departamentos y las Oficinas Centrales. En las *Memorias* de ese año se hace mención al CEA: "A fines de año se creó el Centro de las Artes de Expresión Audiovisual. Este nuevo Centro va a dedicar sus esfuerzos al trabajo experimental creativo de los medios que utilizan la palabra y otros materiales sonoros en conjunción con la imagen visual. El Instituto espera, de esta manera, dar un mayor impulso al trabajo que ya se venía realizando en este campo". Como puede observarse, el Centro en cuestión tiene un nombre inicial que cambia al año siguiente por el conocido Centro de

⁵ De Marinis, op.cit, p. 37.

⁶ *Memorias ITDT (1960-1968)*, en Archivo ITDT, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

⁷ *Candongga*, presentado por primera vez el 30 de septiembre de 1961 en el Museo Nacional de Bellas Artes, con la colaboración de dicho Museo y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Históricas y *Espectáculo Audiovisual Rodante* que recorrió (de julio a diciembre de 1962) diversas localidades del país.

Experimentación Audiovisual. Roberto Villanueva, director del Centro, asienta su programa sobre un tipo de trabajo experimental que en las Memorias de 1965 explica de la siguiente manera:

Experimentación:

La realización de objetos de prueba, es imprescindible para cumplir este trabajo. Por eso hacemos espectáculos experimentales. Estos no intentan demostrar algo. Solamente plantean preguntas. En algunos casos, nuevas. Estos trabajos no niegan las obras del pasado o las convenciones del presente. Al contrario, pensamos que constituyen vías de comunicación con ellas.

Centro:

Buscamos que converjan, que se representen en la Sala, las varias tendencias o caminos seguidos actualmente en esta experimentación. Distintos grupos y personas son invitados para que puedan trabajar con las posibilidades que les dan los recursos técnicos y humanos de la Sala.

Se les da la oportunidad a los creadores jóvenes de vanguardia, que de otra manera no podrían realizar sus espectáculos de laboratorio. Se intenta así contribuir a destruir la sensación de impotencia y frustración que perjudica su disponibilidad creadora.

Desde el Centro se tiende a realizar un trabajo hacia el futuro.

La iniciativa del CEA propone un trabajo experimental que contempla un particular estatuto del espectáculo u obra de arte: el de prueba y no el de resultado, el de documento provisorio de un trabajo de búsqueda, abierto, a su vez, a la mirada futura:

Documentos de trabajo:

Los documentos son los espectáculos hechos en la Sala de Experimentación. No son documentos definitivos, de archivo, ni puede extraerse aún una teoría de ellos. Son la documentación de una actitud de búsqueda y no el documento u obra resultante de una búsqueda ya acabada. La viva aventura del hombre por los límites, continúa. Toda construcción, en esas fronteras, debe ser provisoria para poder conservarse disponible.

Lo que interesa es la actitud. Porque aquí, como siempre, lo que interesa es el hombre. Pero esas frágiles construcciones del hombre en exploración, son los puntos de referencia para los continuados viajes de ida y vuelta. Son de necesidad vital. Y son, tal vez, los monumentos que el tiempo reconocerá. Pero eso no lo sabemos nosotros. (Memorias ITDT, CEA, 1965)

Desde sus *Memorias* el Instituto Di Tella se propone como una novedad dentro del campo cultural de su época y proyecta, desde el CEA, su trabajo hacia el futuro. Este último no apuesta a resultados inmediatos sino que realiza objetos de prueba, dando una oportunidad a los creadores jóvenes de vanguardia que, según la propia institución, no tiene cabida en otros espacios artístico. Las *Memorias* construyen, finalmente, una historia institucional para un *otro* (el lector, el tiempo futuro) encargado de juzgarla.

Volviendo a las consideraciones desarrolladas más arriba, las *Memorias* abren un diálogo con las épocas ulteriores, una escena de escritura/lectura como proceso histórico de significación. Como efecto de esa *memoria narrativa*, la institución selecciona y organiza aquellos datos que considera relevantes. En el caso del CEA nos encontramos

año tras año con una lista de espectáculos y audiovisuales realizados, de los que se indica mayormente los nombres del director y/o autor de los mismos (no se sigue un único criterio de consignación de estos datos). Sin embargo, el trabajo experimental que privilegia los procesos sobre los resultados de obras de arte de estatuto efímero (los espectáculos), vertebrador de las propuestas del Centro, no encuentra un correlato en las *Memorias*, son *documentos* que carecen de soporte material (ya sean en forma de fotografías y/o bocetos, cuadernos de dirección, etc.). Tal vez se deba a la organización de las Memorias a nivel institucional (ya que cada una de ellas tenía un balance de la actividad de todos los Centros, incluyendo los de Ciencias Sociales); sea cual sea las razones de la sintética exposición de los resultados de la labor del CEA, es necesario recurrir a otros materiales que nos permitan analizar con mayor profundidad las actividades llevadas a cabo por el Centro.

Artistas, públicos, espectáculos y medios de comunicación

En lo que respecta a nuestro propio trabajo de investigación y siguiendo los lineamientos propuestos por De Marinis⁸, partimos de las siguientes premisas:

- a- considerar, para una historia del CEA, no solo a sus productos, los espectáculos, en tanto productos cerrados, terminados y aislados de otros fenómenos culturales, sino también la relación de estos con el contexto cultural.
- b- en la medida que el contexto cultural es un contexto de comunicación, es necesario considerar, a su vez, al espectáculo como hecho estético y semiótico en relación a sus instancias de producción y recepción.

Para un trabajo de estas características pondremos a dialogar documentos de diferente procedencia, algunos de los cuales giran en torno a dos espectáculos realizados en el CEA y otros que si bien no están relacionados directamente con los espectáculos nos ofrecen elementos complementarios para el trabajo de reconstrucción.

En primer lugar, dos trabajos sociológicos realizados por Marta Slemenson y Germán Kratochwil sobre la producción y la recepción del Instituto Di Tella. El primero de ellos, *Sociología del pop*⁹, fue publicado en forma de resumen en *Primera Plana*¹⁰; el segundo, *El público, receptor del mensaje artístico. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella)*, es trabajo mecanografiado que se encuentra en el Archivo del ITDT de la Universidad Torcuato Di Tella. El trabajo sobre la producción es un estudio sobre artistas plásticos que se vinculan, en muchos casos, al Instituto Di Tella; para el estudio de recepción, toman una muestra de público de dos espectáculos también considerados *pop*¹¹: *Juguemos en la bañadera*¹² (de Graciela Martínez) y *Drácula* (de Alfredo de Rodríguez Arias), ambos realizados en el Di Tella en 1966.

⁸ De Marinis, op.cit., pp.23-25

⁹ Los autores hacen referencia a ese primer informe con el título "Los artistas, emisores del mensaje creador" en *El público, receptor del mensaje artístico. (Encuesta realizada en el Instituto Di Tella)*, Archivo ITDT.

¹⁰ Año IV, N° 191, 23 de agosto de 1966.

¹¹ También señalan el estudio de la recepción de *Help, Valentino!* del Teatro de la Recova, que dejan fuera del informe.

En primer lugar, en ninguno de los dos trabajos sociológicos se define la noción de *pop*; el primero de ellos, sin embargo, publicado en *Primera Plana*, forma parte de un extenso artículo con el título *Pop, ¿una nueva manera de vivir?*; que da ciertos indicios sobre lo que circula en los medios de la época sobre el término. El dicho artículo se pone como ejemplo de espectáculo *pop* a *Drácula* y se citan definiciones de una publicación norteamericana sobre el término así como la *palabra autorizada* de Marta Minujin¹³.

Con respecto a la inclusión del estudio sobre los artistas plásticos en un trabajo historiográfico sobre artes escénicas; en primer lugar, es considerado por los propios sociólogos como trabajos complementarios de un proyecto que intenta analizar el *circuito de comunicación en la intencionalidad creadora*, y que incluye a los artistas, a la recepción, a obra, a los intermediarios y a la realimentación del circuito en base a la respuesta dada por la recepción. En segundo lugar, el análisis sobre la dinámica de un grupo de artistas plásticos vinculados a Di Tella resulta coherente con las propias características de Instituto y sus Centros de Artes, en el que muchos de los artistas circulan indistintamente por los tres Centros realizando actividades en distintas disciplinas; es el caso del grupo de *Drácula*, sobre el que John King señala:

Fue la primera intervención teatral del grupo que se había iniciado en el arte “pop”. La obra reveló cierta atención hacia la moda y las posibilidades visuales del teatro. Los pintores y escultores que estaban empezando a crear producciones teatrales sentían una inclinación natural por los medios visuales. La producción era deliberadamente convencional y estilizada, y utilizaba el marco de cuadros de historieta para presentar un retrato muy “camp” de Drácula. El espectáculo utilizaba muy sabiamente los recursos del laboratorio de sonido. (...) Con tales producciones, el potencial ofrecido por la presencia de tres centros de arte en el mismo edificio podía explotarse en una intensa fusión de música, arte y teatro. *Drácula* fue un gran éxito y eventualmente se presentó en Nueva York.¹⁴

Slemenson y Kratochwil dicen acerca de la muestra estudiada:

Supuestos:

- a- son individuos extremadamente jóvenes.
- b- carecen de una preparación artística adecuada.
- c- buscan sobre todo el beneficio económico.
- d- constituyen un movimiento cerrado reducido a unos pocos “snobs”.
- e- son individuos sin metas ni creencias.
- f- suelen ser promovidos artificialmente por críticos e instituciones.

¹² También se encuentra como *¿Jugamos a la bañadera?*, basada en una historieta de Copi; en King, John, (1985), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Asunto Impreso Ediciones, 2007, 234.

¹³ (...) “En los Estados Unidos todo es mucho más claro; allá a lo declaradamente cursi, por ejemplo a la señora que con su abuso de chucherías se crea una personalidad sin imitar a nadie, le dicen directamente *camp*. El *art nouveau* retomado y renovado es *camp*; Rodríguez Arias y Stoppani hacen *camp*. (...) el único origen del pop es la industrialización masiva, la masificación, la invasión incontenible de las cosas, que sólo se da en USA”, en *Primera Plana*, n° 191, op. cit., p. 74.

¹⁴ King, op.cit., p. 233-235

g- son explotadores del escándalo social

Conclusiones:

a- tiene un margen de edad que va desde los 21 a los 46 años.

b- han cursado estudios artísticos.

c- rechazan la influencia mutua en la evolución de su obra; se agrupan por afinidades personales aceptan extender su radio de relaciones.

d- la mayoría desea ejercer una función formativa para crear en el público una mejor comprensión de mundo y de las propias capacidades creadoras.

e- reconocen el interés de unos pocos críticos e instituciones, pero consideran insuficiente esta ayuda.

f- se quejan de que gran parte del material que se les dedica se centra sobre el sensacionalismo.

(*Primera Plana*, nº 191, p. 78).

Con respecto al estudio sociológico de la recepción, y siguiendo los lineamientos teóricos propuestos por De Marinis¹⁵; en primer lugar, y como su nombre lo indica, se trata de una encuesta sobre el público a partir de cuestionarios escritos entregados antes de la función para ser completados antes y después de la misma, con el objetivo de recoger datos cuantitativos y también cualitativos del público y elaborar algunas aproximaciones sobre sus gustos y preferencias. En segundo lugar, el trabajo, de 1967, utiliza la noción de público (entidad sociológica homogénea y abstracta), en vez de la de espectador (noción antropológica compleja determinada no sólo por factores socio-económicos, sino también por factores psicológicos, culturales, inclusive biológicos). Aísla uno de los polos de la relación teatral (el espectador), sin considerar la interacción significativa en la cual, los valores cognitivos, intelectuales y afectivos no son impuestos de manera unilateral de un polo al otro (del espectáculo al espectador), sino que son producidos por ambos en conjunto; aunque a partir de las premisas planteadas más arriba acerca de la realimentación del circuito comunicacional, el trabajo acerca de la interacción de la relación teatral se lleve a cabo en un trabajo posterior. El estudio en cuestión se centra en los resultados de acto receptivo, es decir, en la comprensión que el espectador construye del espectáculo, privilegiando las operaciones racionales sobre las emocionales. En lo que respecta a los presupuestos que funcionan como determinantes del acto receptivo, se tuvieron en cuenta los factores socio-culturales y ciertas pautas de comunicación (clase social, grupos etarios y de género, nivel de estudios, intereses políticos, asistencia a partir de la recomendación *de boca en boca* y/o medios de comunicación). A modo de síntesis, el estudio dice:

- Los datos utilizados, aún en esbozo, parecen delimitar con bastante claridad al público asistente al IDT.

- Es un público que oscila entre los 18 y los 40 años, con un nivel de educación elevado, a menudo universitario; que se autoidentifica como clase media alta y que tiene a ideologías de centro ligeramente proclives a la izquierda. Asiste a distintos tipos de espectáculos, que sus amigos y ciertos medios de comunicación de masas indican como “buenos”, y parecen interesarse por distintos aspectos de la vida cultural.

¹⁵ De Marinis, op. cit., 26-32.

Todo lo dicho parece clasificarlo como un público estrictamente de “elite”, y no hay duda de que en cierto sentido lo es. Y sin embargo, hay aspectos que no coinciden con este marco general: es demasiado “mayor” para ser realmente “innovador”, muestra algunas características de “snobismo” intelectual (tales como afirmar que asisten a “muchos, varios, todos” los espectáculos “pop”; y ser incapaz al mismo tiempo de identificar aquellos a los que asistió porque “no recuerda”).

Parece aplaudir y sostener los principios de experimentación e innovación que pregona el IDT, pero al mismo tiempo parece carecer de argumentos racionales para sostener sus juicios críticos que presentan una gran superficialidad.

Pero en la medida en que es un público “potencialmente” en aumento, desde que practica una vida social activa y se relaciona en formas diversas con otra gente, cabe insistir sobre la necesidad de conocerlo mejor para realizar una política educacional integral y coherente que permita expandirlo al máximo.

Como puede observarse, los grupos de producción y de recepción tiene algunos puntos de encuentro en lo que se refiere a la composición etaria, nivel de estudios y comportamientos (caracterizados como *snobs*). Una lectura interrelacionada de uno y otro trabajo permite observar ciertas problemáticas complementarias entre las instancias de producción y recepción: la primera, relacionada con saberes que permitan una mejor comprensión y con un saber-hacer que permita una adecuada argumentación acerca de los juicios críticos por parte del público; sobre los cuales, a su vez, los artistas desean ejercer una función formativa. La segunda, relacionada con la primera, implica la mediación de un tercero, en la figura de críticos e instituciones que presten una mayor ayuda a los artistas y realice, a su vez, una política educacional integral y coherente que permita expandir el público al máximo.

Además de la Biblioteca¹⁶, entre 1966 y 1967 el Instituto Di Tella inaugura un Departamento de Adherentes a los Centros de Arte, una Audición radial y un Departamento de información sobre becas, todas actividades que podemos considerar como parte de una política cultural complementaria a los Centros de Artes.

Pero el caso de los medios de comunicación resulta un fenómeno paradigmático en cuanto a los procesos de (re)producción y difusión del conocimiento, la estructuración de la experiencia, la conformación del imaginario y la comunidad, la construcción de la identidad, la reelaboración de la memoria. Los medios en general constituyen un importante laboratorio de observación en lo que concierne a los argumentos públicos, los cuales tienden a producir hábitos y creencias, que constituyen instituciones y cristalizan en tradiciones¹⁷. En los años `60, el semanario *Primera Plana*, que citábamos más arriba, representa el nuevo discurso periodístico de la década. Tomando el artículo de Alvarado y Rocco-Cuzzi¹⁸ sobre el semanario, podemos caracterizar el fenómeno sintéticamente:

- a- “(...) fue un semanario publicado entre 1962 y 1969, que respondía al proyecto político de un sector del ejército (los azules) que proponía al

¹⁶ En 1967, el fondo de la Biblioteca de Arte era de 10.994 piezas bibliográficas. La Biblioteca de Arte publicaba un Boletín semanal del material bibliográfico que había recibiendo. En *Memorias del IDT (1960-1968)*, op.cit.

¹⁷ García, Marcelino, *Análisis semiótico del discurso mediático*, Seminario de Maestría, FFyL, UBA, 2007

¹⁸ Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi, “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del `60”, en *Punto de Vista*, N° 22, 1984, pp. 27-30.

general Juan Carlos Onganía como figura de recambio al gobierno civil. (...) el primer director del semanario que ocupó el puesto hasta el año '64 fue Jacobo Timerman y la financiación fundamentalmente corrió por cuenta de la empresa IKA”.

- b- Eliseo Verón¹⁹ lo engloba dentro de la categoría de semanario de información *burgués*, contraponiéndolo a los semanarios *populares*, cuya aparición es simétrica al *Time* en Estados Unidos y otros semanarios de Europa.
- c- *nuevo público lector, modernización del público*: Esta caracterización apunta, en primer lugar, a la nueva situación socio-política del país, vinculada, a su vez, al desarrollo del capitalismo industrial a nivel mundial durante esa década. En segundo lugar, a un fenómeno de ampliación del público, con un poder adquisitivo más *holgado* que fluctúa entre los ejecutivos de empresas multinacionales y segmentos de la clase media intelectual.
- d- con respecto al contexto socio-cultural, un fenómeno de internacionalización que permite la incorporación de elementos provenientes del exterior y, a la vez, la exportación de fenómenos latinoamericanos (como el *boom* de la literatura). La nacionalización como marca complementaria de la anterior encuentra en la preocupación por determinar cómo somos los argentinos, la relectura del peronismo, el espaldarazo a la literatura nacional una amplia repercusión en los contenidos del semanario.
- e- la incorporación de los discursos de la psicología y la sociología, provenientes de las nuevas carreras universitarias, resulta significativa en lo que respecta a la transformación del discurso periodístico. La encuesta sociológica que citábamos más arriba sería un ejemplo de ello.

En este marco a la vez socio-cultural, político y mediático, las actividades del Instituto Di Tella son frecuentemente registradas en *Primera Plana*, como representantes de la modernización y la innovación del campo artístico de la época. En 1966²⁰ el semanario le dedica un artículo al CEA. En el mismo se destacan las referencias a otros discursos consagrados del campo teatral, así como la incorporación de la voz de Villanueva, como director del Centro. El artículo comienza de la siguiente manera:

“Antes de venir –ironizó Eugéne Ionesco durante un congreso de escritores de vanguardia, realizado en 1958- tuve la preocupación de informarme sobre qué era la vanguardia. Abrí mi Larousse, y leí: *Dícese de las fuerzas de avanzada en las tropas de aire, mar o tierra*”. Por supuesto, esa metáfora estaba lejos de ser una broma: el patetismo y la grandeza de las vanguardias ha consistido siempre en el tránsito por territorios prohibidos, allí donde son las víctimas propiciatorias de la crítica y las revulsivas de la tranquilidad pública.

¹⁹ Verón Eliseo, “Le Hibou”, en “Ideologies, discours, pouvoirs”, *Communications*, N° 28, París, 1978, pp.69-125

²⁰ “Vanguardias. El centro del remolino”, *Primera Plana*, año IV, n° 195, 20 de septiembre de 1966, pp.75-78.

Por un lado, la cita de Ionesco define la noción de vanguardia con una terminología militar; por otro lado, el semanario hace alusión a la vanguardia en términos del *pathos* trágico, donde lo patético²¹ es un modo de recepción del espectáculo que provoca la compasión, en tanto el héroe es abandonado a su suerte sin ninguna defensa frente a un destino funesto (necesario y fatal), pero libremente provocado y aceptado por él. La vanguardia, en tanto *fuerza de avanzada* suele ser la primera en morir en el campo de batalla cultural, provocando el sentimiento de *compasión* por su acto de *grandeza*.

En los últimos años, Buenos Aires se ha enfrentado con esa paradoja que supone una actitud ante las vanguardias, de una manera si se quiere institucionaliza, que desconocía la década anterior: el centro de ese fenómeno –en el terreno de la plástica, el espectáculo y, de alguna manera, la música- ha sido el Instituto Torcuato Di Tella, una entidad fundada a mediados de 1958 para honrar la memoria del creador del poderoso complejo industrial que lleva ese nombre. (...) el vértice de atracción del Di Tella parece haberse desplazado hacia el Centro de Experimentación Audiovisual, cuyo director, Roberto Villanueva (un calmoso cordobés de 36 años) es uno de los más lúcidos sostenedores de la vanguardia que puedan encontrarse en el enmarañado ambiente artístico porteño.

(...) “Sin embargo –arriesga el cauto Villanueva-, no siempre se comprende la actitud con la que planificamos esta acción: partiendo de un mínimo de calidad aceptable, no nos interesa juzgar a los espectáculos por sus resultados sino por las nuevas puertas que abre a la investigación. Entendemos que esa es la función de un Centro Experimental”. Lentamente, esa actitud ha ido prosperando hacia la captación de un público²².

Con respecto a lo que señala Villanueva acerca de la *actitud* del CEA y la incompreensión de la misma, entendemos que este programa experimental es clave a la hora de comprender la recepción que tuvieron los espectáculos no sólo en los medios de comunicación sino también en el campo intelectual en su conjunto. Ernesto Schoó que fue periodista de espectáculos de *Primera Plana* dice: “(...) como en toda cosa tipo Di Tella, había de todo: bueno y malo. El solo hecho de saber que era experimental te da una idea de lo que era. Pero fijate que yo pienso que nosotros por educación pensamos que una cosa debe estar perfectamente terminada y responder a un modelo determinado.”²³

Con respecto al discurso periodístico, podemos observar estrategias narrativas por medio de las cuales se configura una historia con sus protagonistas y antagonistas, sus acciones y conflictos; y con ella emerge el significado de la experiencia social como fenómeno cultural. La historia de la vanguardia porteña de esos años es, según el artículo, la historia de un *cordobés lúcido, calmoso y cauto* que, con el respaldo de una *entidad fundada para honrar la memoria del creador de un poderoso complejo industrial* cambiar las reglas del juego de un *enmarañado ambiente artístico porteño* y logra, *lentamente, captar un público*. El artículo cierra con una nueva cita legitimante de un pronóstico auspicioso con respecto a la “vapuleada vanguardia porteña”: Otra puerta

²¹ Pavis Patrice, “Pathos”, en *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 331-332.

²² *Primera Plana*, N° 195, op. cit.

²³ En King, op. cit, p. 278.

sobre el proceso que “viene ocurriendo –diría Jarry-, ocurrirá, y no hay motivo para suponer que deje de ocurrir”²⁴

Retomando algunas de los presupuestos que hacíamos referencia más arriba, los medios de comunicación, en tanto formadores de opinión pública, resultan el intermediario, por excelencia, de la relación artistas-espectadores, como formadores de hábitos de consumo, gustos y preferencias resultan un fenómeno paradigmático en cuanto a los procesos de (re)producción y difusión del conocimiento, la estructuración de la experiencia, la conformación del imaginario y la comunidad, la construcción de la identidad, la reelaboración de la memoria. Los artículos de los medios de comunicación sobre los fenómenos artísticos de su tiempo resultan un material documental fundamental a la hora de realizar un trabajo historiográfico como el que anima este texto.

El cierre de los Centros de Artes

Las *Memorias del Instituto Di Tella* de 1960-1968 se ofrecen a la difusión pública en entregas anuales o bianuales de sus actividades y balances financieros, las mismas están impresas en papeles de color, algunas fotografías y diseñadas por el propio Departamento de Diseño Gráfico. En cambio, las *Memorias* 1970-1972²⁵, son una reseña mecanografiada, de circulación, al parecer, interna, donde se da cuenta del contexto socio-político de esos primeros años de la década del '70, los problemas económico-financieros de los años del ITDT en los 1969-70 y el cierre de los Centros de Arte:

El desarrollo de las artes y de las ciencias, difícil en general, tiene en nuestro país problemas particulares, originados en los mudantes humores políticos y en los distintos climas de convivencia social y tolerancia para con el prójimo.

(...)

Esperamos que el futuro político del país, aparentemente más estable, y de clima de franca convivencia en que se vive²⁶, insólito para nuestros recuerdos, permita al Instituto, a las ciencias en general y a las sociales en particular, fructificar como corresponde, contribuyendo de una manera más efectiva a todo el esfuerzo nacional.

(...)

En algún otro momento se hará una reseña de la contribución que el Instituto Di Tella realizó al arte contemporáneo, pero para expresar en muy breves palabras lo que significó ese Programa se puede decir simplemente lo que toda la prensa y la crítica recogieron. Con sus aspectos positivos y negativos el experimento Di Tella fue original y trascendente. Las expresiones artísticas surgidas en el Di Tella fueron un instrumento de avanzada y tuvieron una influencia preponderante en la evolución del arte contemporáneo en la Argentina en la década de 1960. Testimonios de esa labor han quedado registrados y son ampliamente conocidos. Para concluir queremos señalar, sin embargo, que ese esfuerzo solitario que realizó el Instituto Di Tella entre los años 60 y 70 no tuvo apoyo adicional, ni oficial ni de otras fuentes privadas locales. Por ello sostuvimos en alguna oportunidad: “Esfuerzos como los que realizó en Instituto, con toda la importancia que pudieron

²⁴ Primera Plana, N° 195, op. cit.

²⁵ En *Memorias del ITDT (1970-1975)*, en Archivos del ITDT, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

²⁶ Se refiere al gobierno constitucional que asume en 1973.

tener, no pueden encararse en forma aislada ni exclusivamente por organismos privados, los altos costos que requiere un programa de arte relevante a un nivel respetable, demanda un apoyo sustancial del Estado. Por ello debe ser un objetivo de política cultural de éste el promover por sí mismo, o apoyar programas de otras instituciones en experimentación artística”.

Enrique Oteiza, que había sido director del Instituto Di Tella desde su fundación, tiene su propia versión acerca de su renuncia²⁷ frente al cierre de los Centros de Artes:

Como director del Instituto mi posición era la de mantener la independencia y rechazar las presiones del régimen de Onganía, continuar con un programa más reducido de arte contemporáneo e investigación en ciencias sociales, y proseguir las gestiones que ya estaban dando resultado, para obtener apoyo de otras fuentes. Esto último incluía la idea de movilizar a los adherentes y al público de Florida, lo cual sin duda requería tiempo.

Siempre consideré muy importante que si la dictadura de Onganía quería cerrar los centros de Florida, lo hiciera como lo hizo Hitler con el Bauhaus, o el propio régimen militar con la intervención a la Universidad de Buenos Aires. Cuando el directorio del Instituto cedió a las presiones y cerró el programa de arte contemporáneo, consideré la decisión gravemente errada –en lo sustantivo, académico y artístico, así como en lo político- por lo que presenté mi renuncia como director.²⁸

En las *Memorias* de 1965, Villanueva señala acerca de la época:

En un mundo complejísimo en trance de cambio total, en un mundo de acontecimientos paralelos y relativos, en un mundo no-euclidiano y no- cartesiano, en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, son necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar. Y nuevas posibilidades de hacerlo.

El comienzo de la década del `70 abre en la Argentina y en el resto del mundo un ciclo de redefiniciones acerca de la *representación* de esas *nuevas realidades*, la trama social, cultural, política e institucional implicada, en parte, en las *Memorias 1960-1962* configura, también, la red de elementos que cierran el ciclo de los Centros de Arte del Di Tella constituyéndose en un signo de esos tiempos.

A modo de conclusión: breves notas sobre el trabajo historiográfico

²⁷ Tras los sucesos de Experiencias `68 con la censura de la obra de Plate, la destrucción de las obras por parte de los artistas en las puertas del ITDT, sobre la calle Florida y la intervención policial que termina con varios detenidos, Enrique Oteiza es enjuiciado por desacato y atentado a la moral y las buenas costumbres. Roberto Cortés Conde ocupa la Dirección del Instituto a partir del 7 de mayo de 1970.

²⁸ Oteiza, Enrique, “El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella”, en Enrique Oteiza (coord.), *Cultura y política en los `60, Buenos Aires*, Inst. Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales y Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997, p.104.

En la reedición del texto de King, el autor señala que durante los años de su investigación (1978-1980), el Instituto tenía, además de la biblioteca, todos los registros del Di Tella: la correspondencia, los catálogos, los recortes de prensa, “todo estaba disponible en una miríada, si bien no clasificada, de cajas de cartón”. Pero que, según un artículo publicado en *Ñ Revista de cultura*²⁹, estos archivos fueron sacados de circulación por más de una década y recién a mediados de los años 90 una investigadora argentina los descubre aunque necesitó un tiempo considerable y petitorios formales para su consulta³⁰. Como señalábamos más arriba, parte del material documental se encuentra en la Universidad Torcuato Di Tella, el Archivo está en proceso de digitalización, aunque una parte de mismo aún continúa en las cajas de cartón a las que hace referencia King y el acceso al mismo es por medio de un pedido de consulta.

Tanto la reedición del libro de King y de otros materiales documentales del arte de la década del '60³¹, como la clasificación de archivo del ITDT, treinta años después de su cierre, por medio de un trabajo de digitalización, son indicios de un fenómeno de revisión historiográfica sobre la década, pero sobre todo de selección y organización de los objetos de estudio de la propia disciplina historiográfica.

En este trabajo hemos intentado, como señalábamos más arriba, abordar algunos materiales documentales para un trabajo historiográfico sobre CEA; aún siendo un trabajo parcial, la puesta en escena de las diferentes voces, con sus diferentes estilos y puntos de vista, a partir de un cruce *en extenso* de las mismas, posibilitó observar el funcionamiento de la memoria social no como:

(...) un depósito de mensajes que se apilan y se guardan invariantes, sino un mecanismo de regeneración de la misma; los símbolos portan información de los contextos y los sistemas semióticos, que para actualizarse requiere algún contexto en el que se inserten los símbolos, lo cual modifica su significado; la reconstrucción de la información se reproduce en el contexto de juego entre los lenguajes del pasado y del presente³².

Este trabajo se ha propuesto como espacio de reflexión y de puesta en diálogo del pasado y del presente, intentando desplegar la escena de escritura/lectura de material documental como proceso histórico de significación.

²⁹ “El rescate de la vanguardia”, en *Ñ Revista de cultura*, 19 de noviembre de 2005, pp.6-7

³⁰ King, op.cit., p.23

³¹ Masotta, Oscar, 2004, *Revolución en el arte, Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Barcelona, Edhesa, 2004. Katzenstein, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires/New York, Fundación Espigas y Fundación Proa/The Museum of Modern Art, 2007.

KING John, (1985), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella/Asunto Impreso, 2007.

³² García, 2004, op. cit., p. 168