



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

El Instituto Di Tella de Buenos Aires: modernización cultural, proyecto institucional y devenir de un archivo

Silvia Dolinko

(Conicet-Universidad de Buenos Aires-IDAES/UNSAM)

Resumen: Los Centros de Arte del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fueron espacios fundamentales dentro del proceso de modernización, internacionalización, experimentación y radicalización estética en los años sesenta en Buenos Aires. El estudio de su programa – que abarcó exposiciones, experimentación teatral, danza y música contemporánea, entre muchas otras actividades – permite dar cuenta del proceso de constitución de esta institución como foco de la “escena de lo nuevo” que hegemonizó esos años de fuerte renovación estética. Junto a una revisión del programa del ITDT y un breve apartado respecto de la actualidad de su archivo, esta presentación se centrará especialmente en el caso de la exposición de Antonio Berni en el ITDT luego de su triunfo en la Bienal de Venecia, su impacto y paradojas.

Palabras clave: *Modernización. Experimentación. Circuito institucional. Internacionalización.*

Keywords: *Modernization. Experimentation. Institutional circuit. Internationalization.*

El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) constituyó un espacio fundamental dentro del proceso de modernización de la década del sesenta en Buenos Aires. Sus Centros de Arte fueron ámbitos protagónicos para la escena cultural de esos años signados por las políticas desarrollistas, la progresiva radicalización política y el auge de la sociedad de consumo. En tiempos de surgimiento de nuevas instituciones artísticas, el Di Tella se fue convirtiendo en foco de la “escena de lo nuevo”, espacio de visibilidad privilegiado considerado tanto sinónimo de vanguardia e interdisciplinariedad como también de polémica y provocación.

Junto a una revisión del programa del ITDT – que abarcó exposiciones, experimentación teatral, danza y música contemporánea, entre muchas otras actividades – y un breve apartado respecto de la actualidad de su archivo, este trabajo se centrará en el análisis de las relaciones entre la esfera de lo público y privado sostenidas desde esta institución, abordando el caso de la exposición de Antonio Berni en el ITDT luego de su triunfo en la Bienal de Venecia, su impacto y paradojas.

Los Centros de Arte de la calle Florida

Situados entre 1963 y 1970 en el número 936 de la conocida calle Florida¹ – escenario privilegiado para la vanguardia artística y el mercado de arte porteño desde principios del siglo XX, y conocido en esos años como la

¹ El edificio se inauguró el 13 de agosto de 1963 con la realización del Premio Internacional.

“manzana loca” –, los Centros de Arte del ITDT² contaron con dirección ejecutiva de Enrique Oteiza; dentro de su estructura se encontraban el Centro de Artes Visuales (CAV) dirigido por Jorge Romero Brest – quien, desde octubre de 1955 había sido interventor y luego director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) –, el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) dirigido por Roberto Villanueva y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) dirigido por el reconocido compositor Alberto Ginastera. En estrecha relación con el programa experimental y el dinámico programa de actividades sostenido desde los tres Centros, se encontraban los Departamentos de Adherentes (DACA), de Extensión, de Fotografía y el de Gráfica.³

El proyecto institucional del ITDT se desarrolló en una época de innovación de poéticas y discursos artísticos – la

² Proyecto vinculado al núcleo de la familia Di Tella, poderosa empresa industrial argentina, el ITDT contó a lo largo de los años sesenta con subsidios de la Ford Foundation y la Rockefeller Foundation; la recepción de estos recursos fue uno de los argumentos de mayor peso en el cuestionamiento a la institución por parte de los artistas más radicalizados en términos políticos a fines de los sesenta.

³ Es importante la bibliografía crítica sobre el ITDT y algunos aspectos parciales de sus eventos. Entre los trabajos más destacados, puede mencionarse: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985; AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997; María José Herrera, “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60”, en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR, 1997; Patricia Rizzo, Oscar Terán y Lucas Fragasso, *Instituto Di Tella. Experiencias 68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Esteban Buch, *The Bombarzo Affair: Opera, perversion y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003; Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, Buenos Aires, 2006; Inés Katzenstein y Rafael Cippolini, *Televisión. El Di Tella y un episodio en la historia de la TV*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2011; María Laura Novoa, *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella: Correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011; María Fernanda Pinta, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires, Biblios, 2013.

subversión o cuestionamiento de los cánones de la tradición fue sin dudas uno de los rasgos particulares del “arte de los sesenta” –, de interrelación de propuestas estéticas y de ruptura de límites y regulaciones disciplinares. En ese contexto, los Centros de Arte del ITDT albergaron producciones fundamentales en el proceso de apertura interdisciplinar, haciendo foco también en producciones no convencionales respecto de la perspectiva modernista. De la experimentación con formas, sonidos y materiales a las exploraciones performáticas y la indagación con la tecnología de avanzada, desde la creación de nuevos códigos para el diseño gráfico a la consagración de músicos, artistas, actores, dramaturgos y fotógrafos emergentes, el ITDT fue escenario de visibilidad privilegiado para la escena del arte nuevo que dominó el circuito de exhibición de los años sesenta.⁴

Certámenes Nacionales e Internacionales de pintura, escultura y Experiencias visuales, exposiciones de arte de distintos momentos históricos – desde las culturas prehispánicas hasta las manifestaciones visuales más contemporáneas –, ambientaciones, cursos, conferencias, happenings, audiovisuales, teatro experimental, conciertos, experimentación en el Laboratorio de música electrónica, Festivales de música contemporánea, actividades de becarios y profesores extranjeros invitados, programas de alquiler de obras de arte, proyección cinematográfica de corto y largometrajes, entre otras actividades desarrolladas en las salas de la calle Florida (en el caso

⁴ Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

del CAV, iniciando su recorrido en la sede del MNBA dirigido, recordemos, por Romero Brest) dan cuenta de la diversidad un su programa institucional que no estuvo exento de cuestionamientos y, hacia sus últimos tiempos, de explícita oposición y denuncia por parte de los artistas más radicalizados políticamente.⁵

Si ya desde los años sesenta, a través de diversas estrategias de difusión y visibilidad pública, se construyó un lugar común en el imaginario porteño respecto del ITDT como sinónimo de espacio del arte joven – en tiempos en los que la juventud implicaba un factor altamente valorado – una revisión detallada de los distintos eventos que allí tuvieron lugar, como así también de los nombres de invitados y participantes que desfilaron por las salas, aulas y escenarios permite, cuanto menos, relativizar esta construcción tópica respecto de la homogeneidad de esta escena cultural en los dorados *sixties*.

Obras de Jean Dubuffet, Pedro Figari, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Rómulo Macció, Marta Minujin, Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Antoni Tapiès, Joaquín Torres-García, Andy Warhol junto a producciones prehispánicas y tallas coloniales fueron algunas de las que se exhibieron en las salas del CAV. Happenings de Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Jean-Jacques Lebel, presentaciones de danza contemporánea de Graciela Martínez e Iris Scaccheri, espectáculos de Marilú Marini, Norman Briski, Les Luthiers, Alfredo Rodríguez Arias, puestas en escena de piezas de Griselda Gambaro, Shakespeare, Harold Pinter

⁵ Me refiero, por ejemplo, al caso de las *Experiencias '68*. Cf. Rizzo et al, *op. cit.* y Longoni y Mestman, *op. cit.*

o Jarry, conciertos de Jorge de la Vega o “espectáculos beat” del grupo Almendra liderado por el joven Luis Alberto Spinetta o del Trío Manal, tuvieron lugar en el CEA. Aaron Copland, Gerardo Gandini, Umberto Eco, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, entre otros, mantuvieron fluidos intercambios con los docentes y becarios del CLAEM a través de comunicaciones epistolares, conferencias, conciertos. Estos, entre tantos otros nombres, permiten, apenas, brindar una aproximación a la diversidad y dinamismo del programa de los tres Centros de Arte del ITDT.

Breve apunte sobre el Archivo ITDT

El vasto archivo de los Centros de Arte del ITDT, sito en la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), permite dar cuenta de la diversidad y amplitud programática que sostuvo el proyecto institucional. A lo largo de los años de su funcionamiento se reunieron distintos documentos sobre las actividades y gestiones allí desarrolladas, como así también recortes de notas de prensa que en su momento pusieron de manifiesto o, en algunos casos contribuyeron, a la construcción del “fenómeno” ditelliano. Una vez cerrados los centros de arte a principios de los años setenta, los documentos fueron guardados y almacenados en cajas,⁶ definiéndose en ese momento la organización de los materiales que se mantiene en la

⁶ Durante más de dos décadas, este corpus permaneció como propiedad de la familia Di Tella. Recién a partir de los noventa se posibilitó el acceso a la consulta por parte de investigadores, y desde los 2000 se comenzó el trabajo progresivo de organización, alojándose en la Biblioteca de la UTDT.

actualidad, siguiendo los criterios archivísticos de respeto de la procedencia.

El archivo – organizado en 126 cajas contenedoras – se compone de decenas de miles de documentos vinculados a las artes y la cultura del período: en soporte papel (cartas, mimeos, recortes hemerográficos, publicaciones, folletos, bocetos de diseño, listados de estadísticas, afiches, facturas, recibos y remitos, informes internos, inventarios, diplomas, etc.), registros fotográficos (copias en papel blanco y negro, negativos, transparencias, diapositivas color), cintas magnetofónicas, filmación en cinta 16 mm., retratos fotográficos. Un equipo de investigación se encuentra desarrollando actualmente tareas de organización, conservación, sistematización de datos, digitalización y reflexión sobre estos materiales.⁷

Se puede sostener que el estudio de este archivo se torna indispensable para profundizar las lecturas sobre la relación entre programas institucionales y procesos de modernización, experimentación, radicalización estética y política, como así también sobre las relaciones entre lo público y lo privado en las artes y cultura de los años sesenta y el lugar de estas problemáticas en relación con una más amplia historia cultural del siglo XX.

Considerando la diversidad de posibles abordajes respecto del ITDT, propongo a continuación presentar

⁷ El proyecto cuenta con la dirección de Silvia Dolinko en cooperación con Inés Katzenstein, Alejandra Plaza y Verónica Cánepa, y el trabajo de un equipo conformado por Agustín Díez Fischer, Déborah Grant, Ana Schwatzman, Lucía Stubrin, Yanina Toledo y Mercedes Vaninni. Para estas tareas se cuenta con una beca grupal otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y con un subsidio del Fondo Metropolitano de la cultura, las artes y las ciencias.

como estudio de caso puntual a la muestra de Antonio Berni en 1965. Particularmente, en relación con la convocatoria de este Coloquio, me interesa poner en relación a esta institución con otro escenario relevante: el de la Bienal de Venecia como ámbito de consagración y legitimación.

Un caso de estudio: arte e institución, entre la Bienal de Venecia y la calle Florida

En 1964, Jorge Romero Brest escribía a Alberto Greco: “pero te has dado cuenta cómo por debajo de tus bromas también existe un espíritu solemne? Tanto como que se trataría nada menos que de organizarte una exposición de tus obras en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Si esto es lo que te interesa debo decirte sin solemnidad que esto no será posible, porque debido a la pequeñez de las salas no podemos organizar exposiciones individuales.”⁸ El rechazo de una exhibición de Greco, uno de los más reconocidos y radicales artistas de la vanguardia argentina de los sesenta, bajo el argumento del reducido espacio de las salas del CAV resulta una negativa que hoy causa sorpresa. Lo que Romero Brest omitía en su respuesta a Greco es que ese año se presentaban en dicho centro varias exposiciones individuales: artistas extranjeros consagrados, nombres incuestionables del canon del arte moderno.⁹ La principal paradoja de la respuesta a Greco

⁸ Carta de Romero Brest a Alberto Greco, Buenos Aires, 23 de julio de 1964. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c22-s6-263.

⁹ *Josef Albers: Homenaje al cuadrado*, 9 junio al 5 julio; *Jacques Lipchitz, esbozos de bronce, 1912/1962*, 12 al 29 setiembre, (ambas organizadas por el programa internacional

radica en que, efectivamente, hasta ese momento no se habían realizado allí exposiciones individuales de artistas argentinos, y que el primero que tendría ese lugar, en junio de 1965, sería un artista que *a priori* no se ajustaba al programa del centro del arte joven y de avanzada experimental. Un artista maduro, figurativo y con raíces en el arte social: Antonio Berni.¹⁰

Romero Brest y Berni habían mantenido un enfrentamiento, tanto en un sentido estético como ideológico, a lo largo de varias décadas; sin embargo, un suceso de repercusión mundial había cambiado el mapa del campo artístico argentino y sus propias relaciones personales: el éxito de Berni en la Bienal de Venecia de 1962, donde obtuvo el Gran Premio en Grabado y Dibujo. En aquella ocasión, Romero Brest intervino como parte del jurado internacional; previamente, había sido parte del jurado de selección del envío argentino.¹¹ Junto a Romero Brest intervinieron en la selección del envío nacional el director de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia, Ernesto B. Rodríguez, y Rafael Squirru, fundador y director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y también entonces director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores: se

del MoMA); *Henri de Toulouse-Lautrec*, 1864-1964, 30 de octubre al 29 de noviembre; *Joaquín Torres García*, del 4 al 29 de noviembre.

¹⁰ Cf. *Berni: narrativas argentinas*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010 y Cristina Rossi (ed.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010.

¹¹ Aunque todavía ejercía funciones como director del MNBA, ya se encontraba vinculado también al proyecto de la familia Di Tella. Sobre las lecturas de Romero Brest sobre la Bienal de Venecia, cf. Silvia Dolinko, "La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 115-134.

trataba de un jurado integrado por funcionarios de primera línea de las instituciones culturales locales.

En esos tiempos – desde las primeras participaciones oficiales del país, en verdad – la Argentina no contaba con un pabellón propio en la *Biennale*. En este sentido, resulta relevante la documentación de las gestiones sostenidas en 1961 desde el ITDT ante el Ministerio de Relaciones Exteriores: el Di Tella ofrecía construir un pabellón argentino en Venecia.¹² Aunque el proyecto no prosperó, la referencia resulta significativa a la hora de señalar las alianzas y estrategias sostenidas entonces entre la esfera de lo público y lo privado en función de la proyección y visibilidad internacional del arte argentino.

Fue Squirru quien propuso a Berni como invitado especial del envío. Ya en 1960 había auspiciado desde el MAMBA la muestra de Berni en la Galería “H” y al año siguiente la exposición en la Galería Witcomb donde presentó la serie de doce pinturas-collage del personaje de Juanito Laguna, el niño habitante de una “villa miseria.”¹³ Fueron diez de estas obras las que viajaron a Venecia, junto a cinco tintas y cinco xilografías con collage de grandes dimensiones. Junto al “maestro Berni” se incluían obras de Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa en pintura y de Federico Brook, Noemí Gerstein y Claudio Girola en escultura. En relación con estos jóvenes artistas, y más allá de los comentarios sobre sus méritos

¹² Archivo ITDT, serie CAV-FPE, caja 1, carpeta 1, UTDT. Sobre los envíos argentinos desde principios del siglo XX, cf. Rodrigo Alonso, *Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia*, Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2013.

¹³ Nombre con el que en la Argentina se denomina a los asentamientos habitacionales precarios.

particulares, cabe señalar que con esta selección no se estaban poniendo en juego solamente intereses estéticos, sino también elecciones institucionales y políticas del mercado artístico. En efecto, los jóvenes artistas ya habían sido distinguidos en los Premios de Pintura organizados por el ITDT y formaban parte del *staff* de la galería Bonino,¹⁴ la cual no sólo constituía un referente del arte de avanzada, sino que por aquellos años mantenía fluidos intercambios con las entidades vinculadas a Romero Brest, como la Asociación Amigos del MNBA o el Di Tella.¹⁵

Aunque sus grabados resultaban altamente innovadores y experimentales en relación con la tradición de la disciplina, la obra de Berni, con una propuesta figurativa vinculada a un fuerte discurso de denuncia estaba más que alejada de las preferencias estéticas de Romero Brest y, frente a la producción informalista de los artistas argentinos de las recientes generaciones, distaba mucho de ser su elección preferida a destacar. El 16 de junio de 1962, al conocerse los Grandes Premios venecianos, el reconocimiento a Alberto Giacometti (escultura) y Alfred Manessier (pintura) no fueron “ni descubrimientos ni sorpresas, sino dos confirmaciones rutilantes”.¹⁶ Frente a ellos, sí resultó sorprendente el Gran Premio otorgado a las grandes xilografías con collage de Berni, un artista argentino poco conocido en el circuito internacional. Era

¹⁴ En 1960, Pucciarelli obtuvo el Premio Nacional de Pintura en la primera edición del Premio Di Tella; en 1961, Testa el Primer Premio y Macció el segundo.

¹⁵ “Además de proveer obras para las compras de los museos, la mayor parte de los artistas que expusieron en el primer premio Di Tella estaban vinculados a la galería”. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política... op. cit.*, p. 99.

¹⁶ Pierre Cabanne, “Venice comice agricole de l’art “engagé”, *Arts*, n. 874, 20 al 26 de junio de 1962, p. 10.

el segundo caso, y cercano cronológicamente, en que un latinoamericano obtenía el premio mayor en esta categoría: Fayga Ostrower había sido premiada por sus grabados en 1958, destacada dentro del vasto envío brasileño. Si hasta entonces la hegemonía europea no había sido puesta en cuestión al momento del reparto de los grandes premios, ¿podemos pensar los galardones para Ostrower y Berni desde una implícita división internacional de las distinciones: las “jerárquicas” pintura y escultura para los europeos y la gráfica “menor” para los emergentes latinoamericanos?

Si las confrontaciones internacionales podían ser entendidas como el termómetro para medir el “progreso” del arte de cada país, el premio a Berni presentaba una gran paradoja para el programa de Romero Brest: la mayor consagración para un artista argentino hasta ese momento, aquella que reconocía el nivel alcanzado por el arte nacional, era otorgada a una obra figurativa, narrativa, social, en las antípodas del formalismo modernista hasta entonces sostenido por el crítico. Sin embargo, una vez que el jurado optó por asignar esta distinción, Romero Brest “torció” su posición, avalando al artista: en definitiva, todo triunfo, del signo que fuera, favorecía su proyecto internacionalista.¹⁷

Así, el premio en la *Biennale* había cambiado las circunstancias, convirtiendo a Berni en una celebridad internacional.¹⁸ Bajo esta nueva luz, Romero Brest

¹⁷ Andrea Giunta plantea que “internacionalismo era, en el sentido que Romero Brest concedía al término, éxito y reconocimiento, más allá de las fronteras nacionales, sin importar demasiado de qué estilo se tratara”. Vanguardia, internacionalismo y política..., op. cit., p. 263. Destacado en el original.

¹⁸ He analizado el “caso Berni” en mi libro *Arte plural. El grabado entre la tradición y la*

incorporó una exposición del artista rosarino en la agenda institucional del ITDT; su inclusión se fundamentaba en que la suya era una forma del “arte nuevo” en el sentido de “todo lo que implica una verdadera invención. Por eso para [Romero Brest], la historia del arte es la historia de lo nuevo. Busca las nuevas experiencias, las que implican una creación, no aquellas que repiten lo que ya ha sido dicho o hecho.”¹⁹

La retrospectiva de Berni²⁰ presentó un vasto conjunto integrado, según se consignaba en el catálogo, por setenta y nueve óleos y collages-alto relieves, una serie de seis construcciones policromadas, treinta y siete grabados y seis matrices de impresión, aunque según la reseña publicada en *La Prensa* éste no fue el número de obras exhibido finalmente: “son en total 44 las obras que, incluidas en el catálogo, no integran esta muestra, suponemos que por falta de espacio.”²¹

En el centro de la joven vanguardia argentina se exhibían los elementos que daban cuenta, en palabras de Romero Brest, del “caso Berni”, desplegando la obra de un artista de sesenta años que conllevaba la suficiente “actualidad” como para ser destacada en ese espacio. Aludiendo en su presentación a las *obras últimas* de Berni como punto destacado de la muestra, Romero Brest

experimentación 1955-1973, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 5.

¹⁹ Fermín B. Fèvre, “Jorge Romero Brest. El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella ante 1965”, *El cronista comercial*, 1 de febrero de 1965. Archivo ITDT, CAV, Caja 7.

²⁰ *Berni. Obras 1922-1965*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, del 18 de junio al 11 de julio de 1965.

²¹ E.R. [Ernesto Ramallo], “Inauguróse en el Instituto Di Tella una exposición retrospectiva de Antonio Berni”, *La Prensa*, 23 de junio de 1965. El archivo ITDT posee numerosos registros fotográficos de las obras exhibidas efectivamente en las salas del CAV.

privilegiaba esta faceta de su producción – la reconocida internacionalmente – por sobre las *anteriores*: el ITDT presentaba y confirmaba en el plano local lo que había sido consagrado en el internacional. La inauguración de la exposición en el ITDT, dos días después del aniversario de la entrega del Gran Premio en Grabado en Venecia, parecía constituir un guiño hacia este suceso que actúa, hasta hoy en día, como referente para las efemérides del arte argentino.

Junto a algunas de las grandes obras históricas de Berni como *Desocupación* o *Chacareros*, sus construcciones polimatéticas – conocidas con posterioridad como “los monstruos de las pesadillas de Ramona” – conformaron uno de los puntos más sobresalientes de la muestra: más allá de su impacto visual, se trataba de una obra inédita, lo más nuevo de la nueva producción de Berni. Junto a este conjunto de construcciones tridimensionales, otro grupo de obras novedosas se desplegaba en las paredes del “museo de la calle Florida”: su nueva serie de grabados. “Berni is at his best in the engravings”, señalaba la crítica del anónimo colaborador del *Buenos Aires Herald* para dar cuenta de sus estampas xilográficas con collage y relieve.²²

Como contrapunto visual entre el “antes” y el “ahora” de su producción, en la sala principal del CAV-ITDT se desplegaban los xilocollages *El matador* o *El picador* en un recodo del recorrido, por detrás del emblemático lienzo *Manifestación* de 1934. En este sentido – y como ya anticipara Romero Brest con su texto de presentación –

²² “Monsters galore at Berni’s one-man show”, *Buenos Aires Herald*, 2 de julio de 1965, Archivo Berni, Fundación Espigas.

el objetivo de la muestra radicaba en hacer hincapié en las obras recientes, en aquellas realizadas a partir de su consagración en Venecia.

Si el Gran Premio en Grabado obtenido en la *Biennale* de 1962 no sólo fue un suceso clave para el arte argentino sino también una instancia fundamental para la proyección internacional de la carrera artística de Berni, se puede sostener que fue este suceso, y no estrictamente el valor estético o discursivo de su obra, lo que, en definitiva, le abrió las puertas del ITDT. Llevada a cabo a continuación de *La Menesunda* – “ambientación” emblemática del arte joven de los sesenta – la exposición antológica del maduro Berni constituyó un éxito de público: de las muestras realizadas por el CAV en ese año, se trató de la exposición que tuvo más asistentes y, dentro de su historia, fue la tercera más visitada, luego de la exposición de Julio Le Parc en 1966 – realizada a continuación de que obtuviera el Gran Premio en la Bienal de Venecia de ese año – y de la muestra de grabados de Pablo Picasso en 1966.²³ La medición cuantitativa del público implicaba entonces un aval para confirmar aquello legitimado inicialmente por la selección institucional. Así, el centro de la joven vanguardia local reconfirmaba al maduro Berni, celebrando una de las más exitosas muestras en la historia del Di Tella.

²³ A la exposición de Berni asistieron 40.892 personas, la de Le Parc fue visitada por 159.287 personas y la de Picasso por 113.201 personas. *1965/1966. Memoria y balance. Instituto Torcuato Di Tella*, p. 15.

