

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

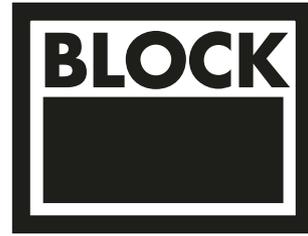
Otilia Fiori Arantes
Michael Speaks
Diego Capandeguy
Carlos Gotlieb
Graciela Silvestri
Tony Díaz
Sandro Scarroccchia
Luis E. Carranza
Silvia Pampinella
Andrea Giunta

EL PRINCIPE

Número 5,
diciembre de 2000



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Coordinación ejecutiva: Arq. Claudia Shmidt

Consejo consultivo:

Arq. Roberto Aisenson
Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Enrique Fazio
Arq. Raúl Lier
Arq. Clorindo Testa

Comité ejecutivo:

Arq. Oscar Fuentes
Arq. Pablo Pschepiurca
Arq. Mónica Rojas
Arq. Claudia Shmidt

Block

Director

Arq. Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción:

Arq. Noemí Adagio
Universidad Nacional de Rosario

Dr. Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dra. Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Arq. Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Arq. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Arq. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ma. Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Arq. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Dra. Graciela Silvestri
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Editores del número 5

Anahi Ballent
Adrián Gorelik

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,
(54 11) 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu

Indice

BLOCK, número 5, diciembre de 2000



Albert Speer,
Plan para el Gran Berlín,
1941.

	Introducción	4
Anahi Ballent - Adrián Gorelik	El Príncipe	6
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Cultura y coaliciones de poder y dinero en las nuevas gestiones urbanas	12
Michael Speaks	Dos historias para la vanguardia	22
Diego Capandeguy	Producción, poder y seducción en la arquitectura uruguaya reciente	27
Carlos Gotlieb	<i>Les Grands Projets</i> de François Mitterrand en París: la arquitectura como asunto de estado	32
Graciela Silvestri	Apariencia y verdad	38
Tony Díaz	Posmodernismo y dictadura	51
Sandro Scarrocchia	Mefisto o la arquitectura del totalitarismo	54
Luis E. Carranza	Narciso Bassols y Juan O’Gorman: la utopía arquitectónica del nuevo estado	64
Silvia Pampinella	Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas	70
Andrea Giunta	Poseer y usar la belleza: crónica de una colección	78
	Block Autores y contenidos de los números 1 a 4	90

Poseer y usar la belleza: crónica de una colección

Andrea Giunta

«Collectors, it is said, are born. But they are also made by their environments and by the turn of their temperaments. [...] were both "born" and "made".»¹

Con esta afirmación se presentaba, en 1959, una selección de la colección de la familia Rockefeller. Ambos términos, «*born*» y «*made*» daban cuenta de esa condición innata que, al mismo tiempo, debía moldearse a fin de adaptarse a distintas coyunturas históricas: sólo así podía establecerse una diferencia entre el capricho y el proyecto. Esta distancia se fue constituyendo como una condición de legitimidad para el coleccionismo moderno. El verdadero coleccionista era aquel que podía convertir su pasión irracional por poseer objetos bellos y valiosos en un programa cuyo fin máximo era insertarse en la vida pública. De esta manera, aunque el coleccionismo es, en principio, una actividad privada, adquiere valor en el momento en que define una función social: educar el gusto, transmitir determinados valores, incrementar el patrimonio de una nación. La exhibición pública de la colección es, por otra parte, el momento en el que quien ha reunido solitariamente «sus» obras, se convierte, en cierto modo, en artista, en tanto los objetos que presenta se encuentran juntos por su exclusiva voluntad. Estos inscriben un sentido cuya clave sólo el coleccionista posee y que, de ahora en más, también se ofrece como material para la interpretación: qué es lo que al coleccionista le gusta y cómo organiza su colección a fin de convertirla en un conjunto único en el que cada objeto ha sido colocado por una razón precisa. En esta tensión entre placer y programa radica la clave de toda colección: en este sentido, coleccionar no es acumular. Toda colección demanda cierta competencia, pero en el caso de la colección de arte, tales conocimientos dan cuenta de determinado capital cultural, de la capacidad de discernir entre qué es arte bueno y qué no lo es, cómo establecer los principios para delinear una colección y para establecer cuáles son las piezas necesarias para completarla. En tanto el coleccionista de arte quiere estar seguro del valor de su colección, requiere del consejo del experto en arte que lo asesore sobre la calidad y autenticidad de las obras que aparecen en el mercado, sobre los precios, sobre las piezas que faltan en su selección. La intervención del especialista genera otra zona de intereses que dependen tanto de los porcentajes que éste obtiene de la compra-venta de obras (es frecuente ver cómo el especialista aconseja siempre la compra de la obra más cara) como de sus vínculos con museos a los que, eventualmente, podría ir la obra que adquiere el coleccionista. Es ejemplar, en

este sentido, el rol de Alfred H. Barr Jr. como director del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York desde 1929 y como director de colecciones del mismo Museo desde 1947. Barr asesoraba a coleccionistas (en este sentido, es paradigmática su relación con Nelson Rockefeller) para que compraran cuadros importantes que luego integrarían y completarían la colección del MOMA. Las estrategias de persuasión que Barr desarrolló a fin de alcanzar sus fines (fundamentalmente hacer de la colección del MOMA la mejor colección de arte moderno del mundo) cubrieron un amplio espectro, apelaron a justificativos estéticos, exploraron coyunturas propicias y recurrieron a presiones de diversa índole. Barr entendía su tarea como una misión cuyo cumplimiento requería librar una batalla. Es elocuente que, a fin de explicar al Consejo del MOMA cómo debía integrarse la colección del museo y hasta qué punto ésta era parte de los intereses de la nación, Barr repariese los porcentajes de pintura francesa, norteamericana o mexicana necesarios en la colección en un gráfico diseñado con la forma de un misil. Las relaciones entre el coleccionismo y el poder se establecen en relación con las guerras (muchas colecciones se formaron a partir de conquistas y ocupaciones) y con el éxito económico de un país (estrechamente ligado a la posibilidad de los sectores dominantes de adquirir las mejores obras). En ambos casos son símbolos de una victoria.

Las colecciones se vinculan frecuentemente al ascenso social y se inscriben en un orden generacional. El desarrollo industrial o la explotación de determinados productos primarios es el origen de muchas fortunas que cambian radicalmente la clase social de una familia. Como nuevos ricos, estos industriales necesitan que su poder no sólo se justifique por razones económicas, sino que también se asiente sobre cierto prestigio: la colección de arte es un mecanismo rápido y visible. La historia de muchas colecciones del siglo XX se desarrolla desde una lógica generacional: el padre, artífice de la fortuna, comienza coleccionando determinados objetos y sus hijos redefinen el sentido de la colección inicial a fin de hacer de ésta un instrumento de intervención en la dinámica social y cultural inmediata: en otras palabras, un instrumento de poder. Este es el caso de los Rockefeller y también de los Di Tella. Obviamente el poder económico de estas familias no es el mismo, pero sí hay relaciones en el diseño y en el uso que hicieron de

sus colecciones. Desde esta última perspectiva, sería posible afirmar que si bien los Rockefeller tenían una colección más importante, las estrategias desde las que se organizó la colección Di Tella y los objetivos que perseguía dieron cuenta de una ambición y de una creatividad mayor. El propósito de este trabajo es considerar el proceso inicial de constitución de la colección, tal como la concibe Torcuato Di Tella, y el giro que Guido Di Tella le imprime a partir de la redefinición de sus objetivos durante los años sesenta. Para ambos la belleza tenía un uso, pero en tanto para Torcuato éste consistió en otorgar prestigio simbólico a la familia, para Guido Di Tella se impregnó de objetivos nacionales: la colección era, para él, uno de los tantos instrumentos que colaborarían en la transformación cultural de un país que sentía ante las puertas del progreso y del desarrollo que lo sacarían de su constitutivo atraso cultural y económico².

La colección Di Tella comienza en los años cuarenta con la asesoría del crítico italiano Lionello Venturi³. Torcuato Di Tella se establece en Argentina en 1905 e inicia la empresa familiar fabricando máquinas amasadoras de pan. Desde 1923 se vincula a empresas norteamericanas como Wayne Pump, de la que logra una licencia para fabricar surtidores de nafta para automóviles. También organiza talleres de fundición con los que comienza a producir hornos, batidoras y otros accesorios para la fabricación de pan. En los años treinta se expande abriendo oficinas en Londres y compañías en Brasil, Chile y Uruguay. En 1942 establece su corporación en Nueva York. Cuando muere Torcuato, en 1948, la empresa se encontraba en un momento de plena expansión⁴. Era previsible que, consolidado su poder económico, Torcuato quisiese poseer una colección de arte importante, que lo instalara en la sociedad como un representante de la cultura que, en esos años, todavía se reconocía en Europa y, especialmente, en la escuela francesa. La relación entre Di Tella y Venturi no sólo se basó en su interés por el arte, también los unían sus posiciones políticas, básicamente su enfrentamiento al fascismo. Durante los años de la guerra, en los que Venturi se exilió en Nueva York, Torcuato Di Tella fue un activo colaborador de los italianos que huían del régimen de Mussolini, a los que apoyó económicamente.

La colección, tal como la inició Torcuato Di Tella, tenía dos ejes definidos: el arte antiguo y el impresionismo. Según explica Lionello Venturi, la inicia con obras de Giovanni da Milano y el Neroccio compradas en el mercado de Nueva York, pero pronto se interesa por los impresionistas⁵. En 1943 ya había comprado Cézanne, Renoir, Pissarro y Sisley, y Venturi le aconseja que también incorpore Manet, Monet, Degas, Gauguin, Seurat y Toulouse-Lautrec. Di Tella no podía adquirir las obras maestras de estos artistas, pero la importancia de la colección no radicaba en

poseer obras maestras de estos artistas, sino obras buenas: «Aun con cuadros pequeños –le dice Venturi– se puede hacer una colección de primer orden. La cuestión es elegir»⁶. Cuando lo aconseja, Venturi fundamenta y transmite valores de apreciación, le explica porqué una pintura era mala o era buena. En 1947 le dice: «...no le aconsejo la adquisición del Forain, cuya forma no es acorde a su verdadera calidad artística, además no es honrosa de una colección selecta; tampoco le aconsejo la de Corot que me parece muy débil. Hay que tener presente que Corot era un gran artista cuando se atrevía a contrastar luces y sombras, cuando se perdía en el *sfumato* disminuía su fuerza creadora»⁷. Ante cada obra que ve y que le interesa, Torcuato Di Tella le pide opinión y la respeta. En este sentido Di Tella le escribe: «Como sabes, yo no compro jamás ningún cuadro sin tener tu opinión y tu aprobación»⁸. El crítico italiano lo asesora acerca de la autenticidad, de la importancia de las piezas y de los precios. En 1947, cuando Di Tella le expresa sus dudas frente el peligro de comprar un Van Dyck barato y le sugiere la posibilidad de hacerle una radiografía para verificar su autenticidad, Venturi le explica: «No crea en las radiografías y en los rayos ultrarrojos: son útiles pero sólo en manos de los expertos. De lo contrario son causa de los errores más groseros. Por haber creído en las radiografías de inexpertos el Museo de Boston ha comprado hace dos años un Piero della Francesca falso por 80.000 dólares. [...] Tu Van Dick no es falso, porque incluso en la foto se ve claramente su calidad. Acerca del precio, de esto se trata: el valor de un objeto no depende del nombre, sino de la “importancia” del objeto. Un retrato de Van Dyck, si es bello, puede costar 50.000 dólares; una cabeza sola jamás será comprada para una gran colección porque no es importante, aun cuando sea bella. Esto es lo que le ha sucedido con el Cézanne. Tiene un Cézanne bellísimo, pero no importante, lo ha pagado 8.000 dólares según recuerdo. Pero no puede tener un Cézanne importante, es decir un paisaje completo o una naturaleza muerta completa, por menos de 50.000 dólares. Creo que la originalidad de su colección es tener cosas elegidas por su calidad artística y no por su importancia que siempre tiene un significado social»⁹.

Venturi transmitía a Di Tella parámetros para la apreciación estética y valores que se basaban, fundamentalmente, en su capacidad profesional. Coleccionar estas obras implicaba, por otra parte, apropiarse del capital cultural europeo y trasladarlo al país en el que Di Tella había desarrollado su imperio económico. Además de los representantes del impresionismo, Di Tella compra «maestros» como Rubens, Tintoretto o Tiziano, o «primitivos» como Giovanni da Milano o Tomaso da Modena, junto a alguna pieza de arte medieval. En términos generales, la colección reunía piezas que permitían dar cuenta de la sucesión de los estilos y

Marino Marini, «Jinete a caballo»; bronce, altura 128 cm, base 101 x 83 cm. Catálogo Colección Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1965.

de los autores que habían aportado elementos en la constitución del paradigma modernista. Cuando escribe sobre la colección, Venturi afirma que a partir de la obra de Manet, «Retrato del señor Hoschedé y su hija» (1875), ésta articula una serie histórica¹⁰. La colección que formó Torcuato no tenía obra contemporánea, ni norteamericana, ni latinoamericana, ni argentina. Este fue, entre otros, el giro que le imprimió su hijo, Guido Di Tella.

En 1951, tres años después de la muerte de Torcuato, la familia decide continuar la colección con el consejo de Venturi. En mayo de ese año, María R. de Di Tella, viuda de Torcuato, visita a Venturi en Nueva York junto a sus hijos y en una carta posterior le señala que Guido ha heredado el «carácter entusiasta» de su padre¹¹. Las compras no tuvieron, sin embargo, un ritmo constante durante esos años. A excepción de la adquisición de un Marino Marini, en 1954, casi todas las compras posteriores se realizaron en 1960, cuando Guido Di Tella organiza un viaje arrasador de compras por las galerías de París y de Nueva York. Entre marzo y diciembre de 1959 sostiene una intensa correspondencia con Venturi en la que le expone su decisión de completar la colección con obras de artistas contemporáneos: «...deseo escribirle con respecto al plan de adquisición de los cuadros *importantes* de los pintores contemporáneos. Subrayo la palabra importante porque creo que será mejor comprar pocos cuadros de real valor, que muchas obras de segundo orden»¹². Entre ambos elaboran una lista de aquellos «nombres que perdurarán del movimiento contemporáneo». Las cartas se suceden con pocos días de diferencia y en ellas puede percibirse la necesidad que Guido Di Tella tenía de completar su colección. ¿Cuáles eran las razones de tanta urgencia?

Desde fines de los años cincuenta, los sesenta fueron vislumbrados como años prometedores en el campo artístico. Después de la Revolución Libertadora, las instituciones se habían reorganizado en torno a programas que se proponían hacer de los espacios artísticos agentes del cambio cultural entendido como «progreso». La fundación del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1956, por Rafael Squirru, la actividad de Jorge Romero Brest desde la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, el lanzamiento de los premios organizados por las industrias Kaiser o por la Fundación Di Tella, fueron signos auspiciosos que paulatinamente montaron un escenario en el que cada actor fue organizando una agenda a fin de estar preparado para desempeñar su papel cuando las condiciones fuesen propicias.

El optimismo que atravesaba el campo de la cultura no tenía, sin embargo, su correlato en la escena política. En 1959 las expectativas que se habían generado en el primer momento del gobierno de Frondizi estaban prácticamente canceladas. El Plan de estabilización implementado a fines de 1958 hizo que los sectores



de izquierda, que habían confiado en las propuestas antiimperialistas de Frondizi acerca del petróleo, y que habían visto en él la posibilidad de conciliar intereses nacionales y populares, se sintieran «traicionados» por el giro a la derecha que implicaba dicho plan. Por otra parte, el acercamiento comercial del gobierno al bloque socialista acentuó la oposición de los sectores anticomunistas, tanto civiles como militares. La entrevista de Frondizi con Guevara en 1961 no fue un signo positivo para estos sectores. En marzo de 1962 las fuerzas armadas depusieron a Frondizi y lo reemplazaron por José María Guido, presidente del Senado. Sin embargo, tales conflictos no afectaron al espacio artístico en el que se promovía la certeza de que, finalmente, el arte argentino se encontraba en condiciones de competir con el arte internacional.

Los postulados del desarrollismo económico impregnaron, de diversas maneras, las políticas de promoción artística. La idea central era que la evolución obedecía a leyes y que había formas de establecerlas. En uno de los ensayos que integraban el libro que la editorial Sur publica a comienzos de los sesenta, con la intención de revisar treinta años de la historia argentina, Hugo Parpagnoli señalaba signos auspiciosos: la presencia de los críticos de arte más destacados actuando como jurados en premios organizados por instituciones argentinas (los nombres eran José Gómez Sicre de la OEA, Lionello Venturi y André Malraux) vati-

cinaba que la «dimensión internacional» de las artes plásticas argentinas estaba en las puertas. Parpagnoli proponía las fórmulas para el éxito seguro: si los industriales unían sus esfuerzos, si se actuaba con inteligencia haciendo primar la calidad por sobre el amiguismo, si toda la actividad realizada en la Argentina se distribuía por el mundo en revistas especializadas, entonces «la dimensión internacional del arte argentino (quedaría) asegurada»¹³. La «dramatización» del cambio económico y social que, como señala Carlos Altamirano, impregnaba el discurso del desarrollismo, también podía encontrarse en los discursos de los críticos de arte y en los programas que articulaban la dinámica de las instituciones artísticas¹⁴. Para lograr el cambio, tanto en el terreno económico –en el que el objetivo era atraer al capital internacional– como en el artístico –en el que el propósito era colocar al arte argentino en el mundo–, era necesario operar con velocidad. Esta concepción del tiempo histórico como una variable manipulable, que sostenía la idea de que, con determinadas intervenciones, podían provocarse cambios en la calidad del arte argentino y en su inserción internacional, fue un engranaje central en las políticas de promoción artística que se organizaron desde las instituciones en la segunda mitad de los cincuenta.

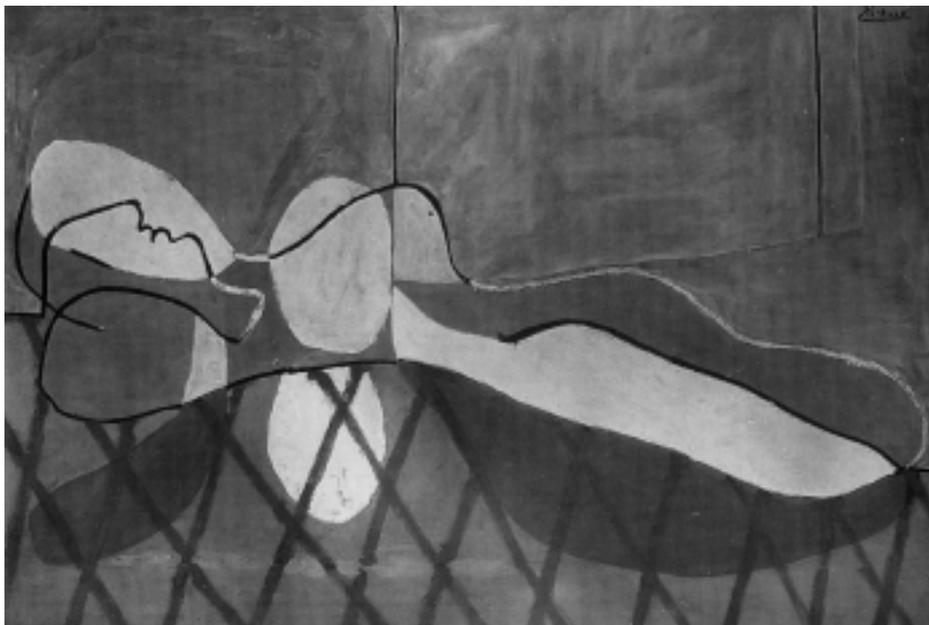
Leído a la luz de estos discursos, el viaje que Guido Di Tella emprende en marzo de 1960 para completar la colección iniciada por su padre, adquiere nuevos significados. En ese momento lo prioritario no era cubrir ausencias y fisuras en la colección. Lo fundamental era que, cuando la colección se presentara al público de Buenos Aires, deslumbrara por su radical contemporaneidad. Toda esta urgencia permite comprender la gira por las grandes galerías de Londres, París y Nueva York que organizó en marzo de 1960¹⁵. La posibilidad de presentar una colección que cubriera las expectativas y requerimientos que recorrían los medios culturales no se podía desechar. La colección Di Tella se redefine, en este momento, a partir del sentido de una misión histórica. No sólo estaba en juego el prestigio y el poder simbólico, también era importante el sentido de una responsabilidad que no se podía eludir. Guido Di Tella entendió que esta colección debía ser mucho más que una selección de objetos «bellos» o «valiosos» por su calidad estética: sería un agente de cambio capaz de colaborar en la transformación del país. El conjunto de estrategias que utilizó en el diseño de la colección permite incluso pensar que ahora el propósito no era adquirir y trasladar un capital cultural, sino promover todos los caminos posibles para fundarlo.

Cuando Guido Di Tella regresa a la Argentina en 1958, después de realizar un posgrado en el *Massachusetts Institute of Technology* de Boston, se incorpora a los niveles de dirección de la empresa familiar. En ese mismo año organiza la Fundación Torcuato Di Tella que inaugura el 22 de julio, exactamente diez

años después de la muerte de su padre, con el sentido principal de perpetuar su memoria. El objetivo de la Fundación era modernizador y se establecía a partir de la certeza de que era posible trasladar al plano cultural los objetivos del desarrollismo en el terreno económico: la cultura, tanto como la economía, tenían una función transformadora. El presupuesto básico era que, si se creaban las condiciones materiales necesarias, la calidad de las producciones culturales podía elevarse. Con el objetivo de «colaborar, por medios financieros e intelectuales, al desarrollo material y espiritual de la Argentina», y con el apoyo de «un grupo de especialistas internacionales», se establecían «las bases para capacitar a la institución como instrumento poderoso y dinámico de influencia en la evolución argentina»¹⁶. Un arte avanzado era síntoma de una sociedad y una economía avanzadas. Desde esta perspectiva las imágenes del arte podían funcionar, en cierto modo, como una carta de presentación cuyos beneficios podían redundar, en cierto plazo, en el terreno económico.

Guido Di Tella delineó su proyecto cultural en el cruce de todos estos presupuestos. El primer objetivo era continuar la colección iniciada por su padre. Lionello Venturi lo acompañó en la parte europea del recorrido cuyo resultado fue que, en el término de un año, la colección Di Tella incorporara 21 cuadros de artistas contemporáneos¹⁷. En 1959 Venturi le enviaba listas de nombres de aquellos artistas que no podían faltar en la colección: Picasso, Braque, Chagall, Rouault, Matisse, a los que agregaba nombres de artistas jóvenes –«los más importantes en el mundo»–, como los franceses Bazaine, Wols, De Staël, Fautrier, los italianos Afro, Corpora, Santomaso, Vedova o los norteamericanos Pollock, Kline, o residentes en los Estados Unidos como De Kooning y Gorky¹⁸. Los precios máximos los pagó por los cuadros de Picasso («Mujer recostada», de 1931, comprado en Kahnweiler/Louis Leiris Galerie de París, por 80.000 dólares) y de Modigliani («Retrato de mujer joven» de 1917, adquirido en la galería Louise Leiris de París, por 60.000 dólares)¹⁹. De la lista de Venturi, lo que Di Tella no pudo conseguir con la rapidez que deseaba fue la pintura de Pollock. Para Di Tella era fundamental incorporar su obra a la colección *antes* de su presentación pública y en varias oportunidades intentó comprársela a Sidney Janis e incluso a la viuda de Pollock, la artista Lee Krasner. Pero al mismo tiempo que él no estaba dispuesto a pagar los precios que los norteamericanos pedían, éstos no parecían muy dispuestos a vender un Pollock «importante» a un latinoamericano, aun cuando quisiese pagarlo²⁰. El Pollock que, finalmente, a comienzos de 1961, Guido Di Tella pudo incorporar a su colección, no lo compró en una galería norteamericana sino en la galería Beyeler de Basilea²¹.

Al mismo tiempo que incorporaba europeos y norteamericanos a la colección, Di Tella compraba obras de artistas argentinos en



Pablo Picasso, «Mujer acostada», 1931; óleo sobre tela, 130 x 195 cm. Catálogo Colección Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1965.

la galería Bonino. También adquiría en las exposiciones de artistas europeos que Bonino realizaba en Buenos Aires, como el Mathieu que le compró en 1959. Para pagar las compras de arte argentino, la forma de adquisición que en algunos casos utilizó Guido fue, sencillamente, el canje. El 30 de diciembre de 1959, la galería Bonino le confirma el acuerdo que habían realizado de palabra, por medio del cual quedaba un crédito abierto en la galería por una suma equivalente a un automóvil SIAM Di Tella²².

Cuando la presenta por primera vez en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Di Tella había reunido una colección que, si bien no era muy amplia, podía leerse en un sentido bastante preciso: predominantemente europea, reunía algunos ejemplos de la reciente escuela norteamericana (Gorky, Kline), del arte de Latinoamérica (Figari y Torres García) y artistas argentinos (Badii, Fernández Muro, Ocampo, Testa, Iommi, Sakai y Pucciarelli). Sobre 74 obras, 20 eran de los siglos XII al XVIII y el resto del XIX y XX. La lista de obras se publicó en un orden cronológico establecido de acuerdo a la fecha de nacimiento de cada artista. La lista aportó un dato significativo: los artistas más jóvenes, que aparecían al final de la lista eran, en su mayoría, artistas argentinos.

Además de contar con el *plus* de significado que implicaba marcar el comienzo de una década que se anunciaba promisorio, 1960 era, en la Argentina, un año de celebraciones patrióticas. Los festejos del sesquicentenario de la Revolución de Mayo generaron distintas formas de conmemoración y las artes visuales constituyeron un espacio privilegiado. El MNBA y el MAM organizaron grandes exposiciones a las que Di Tella sumó la presentación de la colección, el lanzamiento del premio de pintura argentina y la organización de una exposición individual de un artista de vanguardia que, asesorado por Lionello Venturi, era previsible

que fuese italiano: Alberto Burri quien, además, en ese momento ocupaba una sala en la Bienal de Venecia. Pero además de estas exhibiciones, Di Tella presentó y explicó a la sociedad el programa institucional que organizó desde la Fundación y desde el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), encargado de canalizar en forma ejecutiva los fondos administrados por la Fundación, provenientes del capital con que se la había dotado²³. El patrimonio de la Fundación estaba integrado por las obras de la colección Torcuato Di Tella. Desde este momento, la colección dejaba de ser propiedad de una familia y tomaba carácter público. También se crearon en 1960 centros de investigación que dependían del Instituto: los primeros fueron el Centro de Investigaciones Económicas y el Centro de Artes Visuales²⁴. Este último tuvo como propósitos organizar una galería pública a partir de la colección, establecer concursos anuales para artistas argentinos y realizar exposiciones de artistas internacionales de vanguardia²⁵. La colección fue, desde entonces, el núcleo a partir del cual se generó una serie de actividades cuyo objetivo era intervenir en la dinámica cultural y provocar la acelerada actualización del arte argentino. Las obras que Guido Di Tella compró como resultado de su gira se trajeron como ejemplos de lo más avanzado del arte mundial: una selección de obras que podían verse en originales, en la ciudad de Buenos Aires.

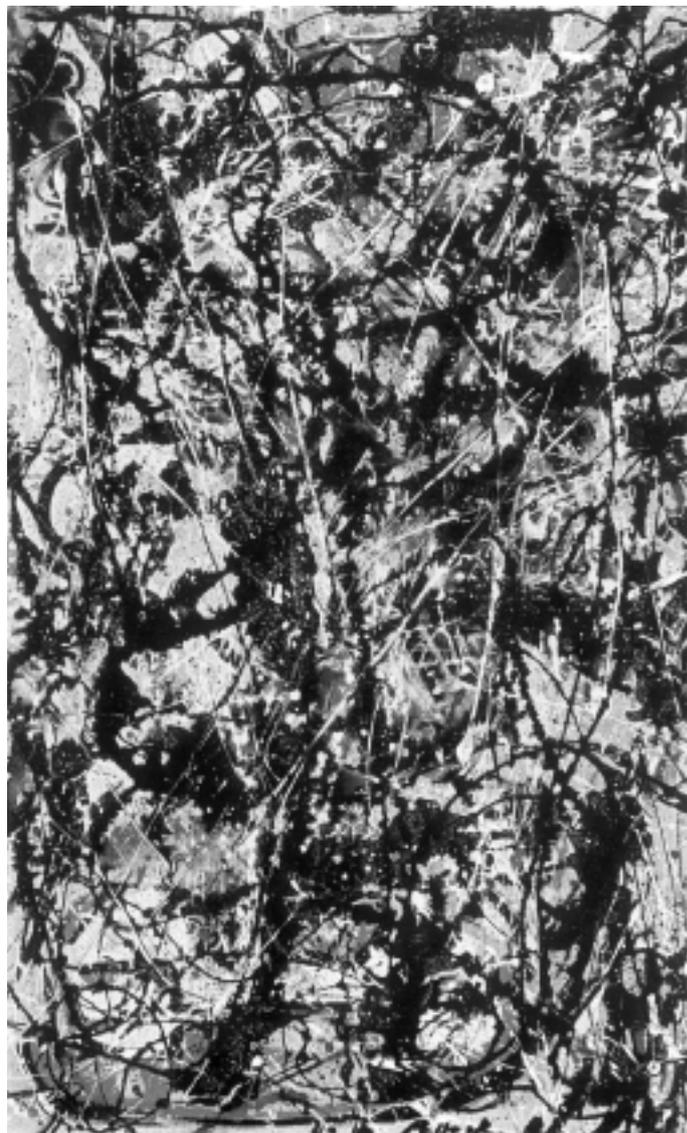
El impacto de esta triple presentación en sociedad (de la colección, la exposición de Burri y el premio para artistas argentinos) partía de una lógica entrelazada. Así como la colección y la exposición de Burri pretendían actuar como ejemplos directos de la vanguardia internacional, el premio buscaba identificar aquellos artistas capaces de insertarse en el proceso de esta vanguardia. El artista premiado recibía una beca para radicarse en el exterior durante un año y una exposición en una importante galería que, en esta oportunidad, a partir de los contactos de Venturi, fue

la galería Pogliani de Roma. El propósito de la beca era que el artista completara su formación, pero más que mejorar su oficio, se pretendía que se estableciera profesionalmente en el medio artístico del país elegido, mezclándose con sus artistas y tratando de insertar allí su obra. Con la beca se buscaba que el artista se actualizara y, sobre todo, que aprendiera los secretos de la carrera internacional. Las condiciones para lograrlo parecían ser dos: la juventud y la capacidad de liberar su obra de la tradición del perfeccionismo, que había caracterizado hasta entonces al arte argentino. Guido Di Tella le explicaba a Lionello Venturi cuáles eran los rasgos de la pintura argentina que había que erradicar: «Mr. Romero Brest sostiene que en la Argentina hay cierta tradición en la pintura, la escritura y el pensamiento con refinamiento, elegancia y discreción, pero que muy rara vez hemos podido pintar, escribir o pensar con fuerza, audacia, etc. Es como si tuviésemos miedo de aventurarnos muy profundamente a riesgo de involucrarnos en lo que estamos haciendo»²⁶.

Para Di Tella y para Venturi la transformación podía lograrse si los artistas locales asimilaban las tendencias de posguerra, principalmente el informalismo. Por eso, justamente, invitaban a Burri, cuya obra también se incorporaba a la colección. Para Di Tella, los nuevos estilos y la colección parecían tener un poder comparable al de una nueva tecnología capaz de revolucionar un sistema productivo.

Sin embargo, el proyecto, tal como lo visualizaban Di Tella y Venturi chocaba con dos problemas. Por un lado, Romero Brest. Para el prestigioso crítico, que en ese momento era director del MNBA, jurado del premio de pintura del Instituto y asesor del Centro de Arte de la Fundación Torcuato Di Tella, el estilo del futuro no era el informalismo. Desde los años cincuenta él había apostado a la abstracción y a la arquitectura integral: entre las nuevas figuras del arte, Víctor Vasarely era para él un modelo más «avanzado» que Burri. En una carta a Venturi, Guido Di Tella evalúa los reposicionamientos estéticos del crítico: «Pienso que Romero Brest ha cambiado sustancialmente sus puntos de vista sobre el movimiento informalista después de su reciente viaje a Europa. Él está ahora muy consciente de las limitaciones del movimiento geométrico y yo tengo la esperanza de que él tendrá el mismo parecer que Ud. en el juicio de los pintores argentinos»²⁷. En efecto, si el premio tenía un objetivo modernizador, el mismo que la colección a la cual se incorporaría la obra, era importante que Venturi y Romero Brest, que actuarían como jurados, estuviesen de acuerdo.

El otro problema que se planteaba era que, para los artistas de Buenos Aires, el informalismo ya no era un estilo de vanguardia. Un amplio grupo había participado en las dos exposiciones con las que sus materiales y texturas habían irrumpido en el arte local



Jackson Pollock, «Estrella fugaz», 1947; óleo y barnices industriales sobre tela, 99 x 61 cm. Catálogo Colección Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1965.

y ya veían que sus consecuencias no eran positivas: las galerías de la ciudad estaban llenándose de pinturas en las que los materiales que utilizaban artistas como Tàpies o Burri, se devaluaban en ocre intermedios y tibios impulsos gestuales. La constitutiva tendencia al refinamiento y a la perfección que señalaba Romero Brest se había devorado toda la fuerza del movimiento europeo. Por otra parte, los artistas que se habían convocado para el premio no eran verdaderamente «jóvenes». Si se quería provocar un cambio auténtico, había que radicalizar todas las apuestas.

Como señalé, entre la colección y las actividades del Instituto existía un funcionamiento conjunto, en tanto desde el primer certamen la obra premiada pasó a integrar la colección. Esto fue así en los primeros premios, en los que sólo participaban pintores argentinos, y también en los internacionales que se organizaron desde 1962. De esto resulta que los jurados internacionales que se trajeron al país no sólo otorgaron premios sino que también decidieron el ingreso de una nueva obra a la colección. En tanto los premios convocaban cada año a los críticos internacionales más destacados (a Lionello Venturi le siguieron Giulio Carlo Argan, James Johnson Sweeney, Jacques Lassaigne, William Sandberg, Pierre Restany, Clement Greenberg, Alan Bowness, Lawrence Alloway, etc.) la colección aparecía legitimada por un consejo asesor internacional rotativo que, con las obras ante sus ojos (importantes obras de artistas internacionales reconocidos), decidían qué piezas ingresaban a la colección, ya sea premiándolas o comprándolas con la suma de dinero que, en algunas oportunidades, el ITDT otorgó para adquirir obras que no habían recibido premio —tal fue el caso, por ejemplo, de «Concepto espacial, natura», la escultura de Lucio Fontana que no recibió premio en el certamen de escultura de 1962 pero fue adquirida para la colección.

Colocada dentro de esta compleja red de relaciones, la colección dejó de ser un conjunto de objetos bellos destinados a acompañar la vida familiar. Por el contrario, fue concebida como el engranaje de una compleja maquinaria puesta en funcionamiento para la realización de un proyecto que tenía mucho de realización nacional. La colección ya no se generaba a partir de la asesoría y de los contactos de Venturi, ni de los apresurados viajes de compras de Di Tella. El ingreso de obras se decidía a partir de un evento de carácter público, en el que los artistas argentinos competían por los premios junto a los artistas internacionales e incluso los ganaban: esto sucedió en 1963, cuando Rómulo Macció obtuvo el premio internacional de pintura. A partir de los premios y de las compras que se realizaron en éstos, ingresaron las obras de Pucciarelli, Clorindo Testa, Rómulo Macció, Louise Nevelson, Noemí Gerstein, Lucio Fontana, Pietro Consagra, Luis Felipe Noé, Kenneth Noland, Julio Le Parc y Richard Smith. Sin embargo la colección no fue concebida como un depósito, como una

Giulio Carlo Argan y Jorge Romero Brest, jurados del Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella 1962, Buenos Aires. Archivo Instituto Di Tella.



inversión, o como una acumulación de objetos para la contemplación, sino como una fuerza dinamizadora más dentro del ambicioso proyecto de colocar a la pintura argentina en el mundo. Estas ideas estaban presentes en todos los que participaban de una u otra manera en el proyecto artístico de los sesenta. Mario Pucciarelli, quien recibe el primer premio de pintura otorgado por el Instituto, lo asumía como un mandato que excedía su propio éxito. La correspondencia que entre 1961 y 1962 mantiene con Guido Di Tella muestra hasta qué punto trataba de demostrarle a su mecenas el compromiso que había asumido y que consistía, fundamentalmente, en abrir un camino para otros artistas argentinos. Después de resumirle su plan de exposiciones en Roma, Nueva York, París, Israel, India y México, afirma: «...debo programar todo y desarrollar este programa que tendrá repercusión en la carrera de mis colegas argentinos pues Fontana, Penalba, Kosice y yo estamos abriendo una gran brecha en el panorama internacional y nadie correrá la suerte de Torres García»²⁸.

Aunque la intención inicial había sido organizar una galería pública con las obras de la Colección recibidas en donación por la Fundación, éstas no se mostraban en forma permanente. Durante los años sesenta la colección estuvo repartida en el domicilio de Guido Di Tella y en el depósito del subsuelo del Instituto. También había algunas obras en préstamo en el MNBA,



Lucio Fontana, «Concepto espacial naturaleza», 1962; gres, diámetro: 75 a 66 cm. Catálogo Colección Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1965.

Muestra Premio Internacional de Escultura
Instituto Torcuato Di Tella, 1962, Buenos Aires.
Archivo Instituto Di Tella.



de donde se retiraban para organizar exposiciones en las salas del ITDT o en otros museos (como el «Emilio A. Caraffa» de Córdoba o el Centro de Artes y Letras del diario *El País* en Montevideo). La Colección no se exponía en forma permanente por falta de espacio, pero también había razones inherentes a su programa. Como afirmaba Jorge Romero Brest, «nos parece conveniente la periodicidad de la exhibición –de otro modo la Fundación habría resuelto el problema a no dudarlo– para evitar el acostumbamiento del público, máxime si no está preparado para contemplar indefinidamente las obras, inagotables cuando son verdaderas. Al exponerlas, en cambio, una o dos veces por año, en cortas etapas, tenemos la seguridad de que serán contempladas con el fervor de la primera vez»²⁹.

A comienzos de los años setenta gran parte de la colección pasa al Estado por dos vías: la donación de 40 obras y la venta de 34. A esta solución se llega después de la firma de la ley 19.182 por la cual se declaran de utilidad pública y sujetas a expropiación las obras de la colección. La revista *Confirmado* decía: «Todo hace suponer que, finalmente, el Museo Nacional de Bellas Artes convalecerá de su máxima y hasta ahora crónica dolencia: la notoria mezquindad de sus colecciones [...]. Un solo hecho podría bastar para medir lo que significa para el Museo de Bellas Artes el aporte de la colección Di Tella: recién ahora podrá tener un Picasso en sus salas»³⁰. La venta de la colección no fue un buen negocio para el Instituto. Si bien en 1971 el Instituto propone el precio de 800 millones de pesos para la venta de su colección, y acepta finalmente el de 400, el 26 de abril de 1973 las 34 obras fueron adquiridas por 20.958.000 pesos. La tasación que hizo Sotheby Parke Bernet y Christie Marson dan Woods fue de 3 millones de dólares (1.500 millones de pesos)³¹, y la que realizó el Banco de la Ciudad de Buenos Aires en marzo de 1972 fue de 2.376.000 dólares. Finalmente, la Fundación Di Tella aceptó la suma acordada en obligaciones del gobierno nacional a largo plazo y renunció a los intereses correspondientes. Según informó la Fundación a los medios, los fondos resultantes se destinarían «al sostenimiento de las investigaciones científicas en el área de las ciencias sociales»³².

Integrada al patrimonio del MNBA, la colección actualmente forma parte del relato de la historia del arte que se despliega en sus paredes. Ofrece, al mismo tiempo, otro registro de lectura de la historia cultural argentina. Así como la colección Santamarina o la colección Hirsch, que también integran el acervo del museo, la colección Di Tella remite a la historia del poder económico y cultural de la nación (en otras palabras, saber quiénes poseían los cuadros y cuáles son las razones por las que llegaron a poseerlos es también aproximarse a la historia del poder). El orden de las

imágenes también es significativo. El guión curatorial del museo, fundado en una secuencia cronológica, prueba que las obras de la colección, ubicadas en su mayor parte en una sección del museo, remiten principalmente al arte de fines del siglo XIX y hasta fines de los años sesenta de este siglo. Los cuadros de la colección Di Tella constituyen el *corpus* único del capítulo del arte moderno de posguerra que se ofrece en las salas del museo. Después de esos años, no hay obras de arte internacional. El corte en la secuencia de imágenes coincide, no casualmente, con el corte que para el país implicó el fin de los años sesenta y la clausura de los proyectos de transformación que se diseñaron durante esta década. Es el momento en el que ocluyó el proyecto internacionalista y en el que Buenos Aires dejó de autorrepresentarse como centro potencial de la cultura de occidente. Es también entonces cuando la certeza de que Buenos Aires tendría un museo de arte moderno, se transformó en imposibilidad.

La colección Torcuato Di Tella que hoy forma parte del acervo del MNBA demuestra que los sesenta no fueron sólo desmaterialización y evanescencia. Sin embargo, lejos del modelo de engranaje modernizador, de dispositivo generador de energía renovadora desde el cual fue concebida la colección, sus obras cuelgan ahora sobre paredes deterioradas, manchadas por la humedad que seguramente las afectó en el depósito del museo, sin marcos, con la materia quebrada³³, y ausentes de la máquina publicitaria con la que su director, Jorge Glusberg, difunde la actividad que realiza el museo y se autopromueve. Las colecciones privadas actuales tienen, como máxima aspiración, constituirse en museos privados abiertos al público³⁴. Para un país que ya no puede representarse en el vestíbulo de un futuro estelar, tal como podía hacerlo en los sesenta, conservar y hacer conocer al público sus colecciones no es un propósito menor. El halo de los sesenta y sus fantásticas ambiciones no dejan, sin embargo, de provocar el deseo de imaginar proyectos en los que la experiencia estética y el conocimiento se unan en un mismo dispositivo curatorial.

Notas

1. Aline B. Saarinen, «*A Family Exhibits...*», exposición realizada en Knoedler Galleries, Nueva York, 1959, a beneficio de *The National Urban League*.
2. La pasión por coleccionar de Guido Di Tella se extendió más allá de los límites que aquí estamos estudiando. También compró piezas prehispánicas y recientemente, como canciller de la Argentina, formó la Colección de la Cancillería.
3. Historiador y crítico de arte, Lionello Venturi se especializó en pintura veneciana (en 1907 publica *Le origini della pittura veneziana*). Entre 1915 y 1931 es profesor en la Universidad de Torino en la que difunde la teoría del posimpresionismo y de la vanguardia histórica. Es asesor de la sección moderna de la colección del industrial Riccardo Gualino. En 1926 publica *Il gusto dei Primitivi*, donde sostiene posiciones antiacadémicas y anticlasicistas. Rechaza firmar el acto de fidelidad al régimen fascista impuesto a los docentes universitarios y tiene que emigrar a Francia en 1932 y luego a los Estados Unidos, en 1939. Durante esos años publica *Cézanne* (1936), *Archivi dell'impressionismo* (1939), *Pittori moderni* (1946) y *Storia della critica d'arte* (1936). Por su formación y por sus estudios sobre arte moderno, Venturi era ideal para asesorar la colección que Di Tella quería formar, anclada en los maestros antiguos y en el momento de eclosión de la modernidad en artes visuales con el impresionismo.
4. Sobre la historia de las industrias Di Tella y de la familia véase T. S. Cochran y R. E. Reina, *Espíritu de empresa en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1965 y, también, la biografía escrita por Torcuato Di Tella hijo (con la colaboración de Horacio Gaggero), *Torcuato Di Tella. Industria y algunas cosas más*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1993.
5. Lionello Venturi, «La Colección Torcuato Di Tella», *Colección Torcuato Di Tella, cat. exp.*, ITDT, Buenos Aires, 1965, p. 5.
6. La correspondencia entre Lionello Venturi y Torcuato Di Tella que se conserva comienza en 1943, con esta primera carta que Venturi escribe desde Nueva York y en la que lo felicita por la compra del Cézanne a Rosenberg por 6.000 dólares. Un cuadro pequeño que Venturi considera excepcional por su color. Carta de Venturi a T. Di Tella, 16 de abril de 1943. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
7. Venturi a T. Di Tella, Roma, 23 de septiembre de 1946. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
8. T. Di Tella a L. Venturi, 27 de mayo de 1947. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
9. L. Venturi a T. Di Tella, Roma, 21 de junio de 1947. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
10. Venturi afirma sobre la obra que allí se revela «todo el porvenir del impresionismo, con su acabado sin acabar, con la rapidez de la aparición de las imágenes y su consecuente intensidad, con el efecto de luz liberado de la plástica del claroscuro», en L. Venturi, «La Colección Torcuato Di Tella», *Colección Di Tella, cat. exp.*, ITDT, CAV, Buenos Aires, 1965, p. 6.
11. María R. de Di Tella a Venturi, Buenos Aires, 6 de agosto de 1951. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
12. G. Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 17 de marzo de 1959. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
13. Hugo Parnagnoli, «Pintura y escultura. Hacia un arte de dimensión internacional», en AA.VV., *Argentina 1930-1960*, Sur, Buenos Aires, 1961, pp. 395-401.
14. Carlos Altamirano, «Desarrollo y desarrollistas», en *Prismas. Revista de historia intelectual* n° 2, Anuario del Programa de historia intelectual. Centro de Estudios e Investigaciones, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 75-94.
15. Visita las galerías Malborough, Hannover, Kahnweiler, Maeght, Sydney Janis, Rosengard, Pierre Matisse, Knoedler, Studio Fachetti y Galerie de France. Pregunta y anota precios de Picasso, Miró, Léger, Klee, Matisse, Rouault, Kandinsky, Fautrier, Dubuffet, Chagall, Pollock, Gorky, Kline, Rothko, Saura, Jacques Villon, Modigliani, Manesier y Julio González. Cf. «Visita marzo 1960, Londres-París-Suiza-Nueva York, con Lionello Venturi». Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1960-70.
16. Cf. «La Fundación Torcuato Di Tella», en *Colección Torcuato Di Tella, Premio Pintores Argentinos, Muestra individual de Alberto Burri*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1960.
17. Picasso, Matisse, Modigliani, Fautrier, Kandinsky, Hartung, Miró, Manesier, Chagall, Poliakov, Afro, Santomaso, Córpora, Vedova, Burri, Tapiés, Kline, Gorky, Rothko, Mathieu y Dubuffet. Lionello Venturi recibía el 5% del precio de compra de cada obra.
18. Carta de L. Venturi a G. Di Tella, Roma, 5 de abril de 1959. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.
19. Ambos cuadros fueron incluidos entre las cuatro planchas a color que se incorporaron en el catálogo de la presentación de la colección en el MNBA en octubre de ese año, junto a las de Manesier y Afro.

Luis Felipe Noé, «Introducción a la esperanza», 1963; óleo sobre tela, 205 x 215 cm. Catálogo Colección Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1965.



20. A comienzos de 1961 Guido Di Tella le envía una carta a Bonino en la que le cuenta sobre su último viaje a Nueva York y le comenta, con cierto sarcasmo, el resultado de su visita a Sidney Janis, donde buscaba las obras de Pollock y de Kooning: «Como de costumbre no tienen nada importante de Pollock que por lo tanto debemos excluir de la serie, por lo menos para mis fines, ya que dudo mucho que esté dispuesto a mandar a la Argentina un cuadro importante». Carta de Guido Di Tella a Alfredo Bonino, Buenos Aires, 2 de febrero de 1961. Archivo ITDT, Caja 2, Correspondencia Di Tella/Oteiza/Romero Brest, 1954-66.

21. Di Tella compró el cuadro n° 188, de 1947, de la colección Thompson, por el que pagó 37.000 dólares. A Di Tella le interesaba también el n° 187 por el que pedían 14.000 dólares. Como siempre, requiere los consejos de Venturi, a quien le envía fotos de las obras, aclarándole que «Naturalmente con mi espíritu de comerciante, tengo esperanzas que a Vd. le guste más la obra 187 aunque no me hago muchas ilusiones». Carta de G. Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 20 de febrero de 1961. En la carta que le envía el 3 de marzo, Venturi le aconseja, como casi siempre hace, comprar el más caro, que a su juicio es el que mejor representa al artista. Archivo ITDT, Caja 2, Correspondencia Di Tella/Oteiza/Romero Brest, 1954-66.

22. Carta de la galería Bonino a Guido Di Tella, 30 de diciembre de 1959. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1943-59.

23. El ITDT se establece en el mismo momento que la Fundación (22 de julio de 1958) e inicia sus actividades el 1° de agosto de 1960. Se creó con el propósito de «el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país». Los recursos los brindaba la contribución anual de la Fundación (también entidad de bien público pero distinta del Instituto) que disponía de un fondo de capital cuyas rentas formaban el aporte al Instituto. A esto se sumaba el aporte de organismos privados y extranjeros, públicos o privados. Cf. *Memorias* ITDT, 1960-62.

24. Después se sumaron el Centro de Investigaciones Neurológicas, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (al que estaba destinado el aporte de la Fundación Rockefeller), el Centro de Investigaciones Sociales, el Centro de Investigación Audiovisual, el Centro de Investigaciones en Administración Pública, el Centro de Investigaciones en Ciencias de la Educación, el Centro de Estudios Urbanos y Regionales. María Robiola de Di Tella era Presidente del ITDT, Guido Di Tella, Vicepresidente y Enrique Oteiza, Director Ejecutivo. Cf. *Memorias* ITDT, 1968.

25. Entre 1960 y 1963 el CAV estuvo a cargo de un Consejo Asesor integrado por Giulio Carlo Argan (Profesor de la Universidad de Roma), Ricardo Caminos (Profesor de la Universidad de Brown, EE.UU.), Guido Di Tella, Enrique Oteiza y Jorge Romero Brest. Como en un principio el CAV no contaba con un espacio propio, desarrolló sus actividades en el MNBA.

26. G. Di Tella a L. Venturi, Buenos Aires, 22 de junio de 1960. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1960-70.

27. G. Di Tella a Venturi, Buenos Aires, 21 de julio de 1960. Archivo ITDT, CAV, Caja 22, Colección 1960-70.

28. Mario Pucciarelli a G. Di Tella, Roma, 26 de mayo de 1961. Archivo ITDT, CAV, Caja 1, Premio ITDT 1960.

29. Jorge Romero Brest, *Colección Di Tella, cat. exp.*, Buenos Aires, 1965, p. 8.

30. Confirmado, 1° de septiembre de 1971.

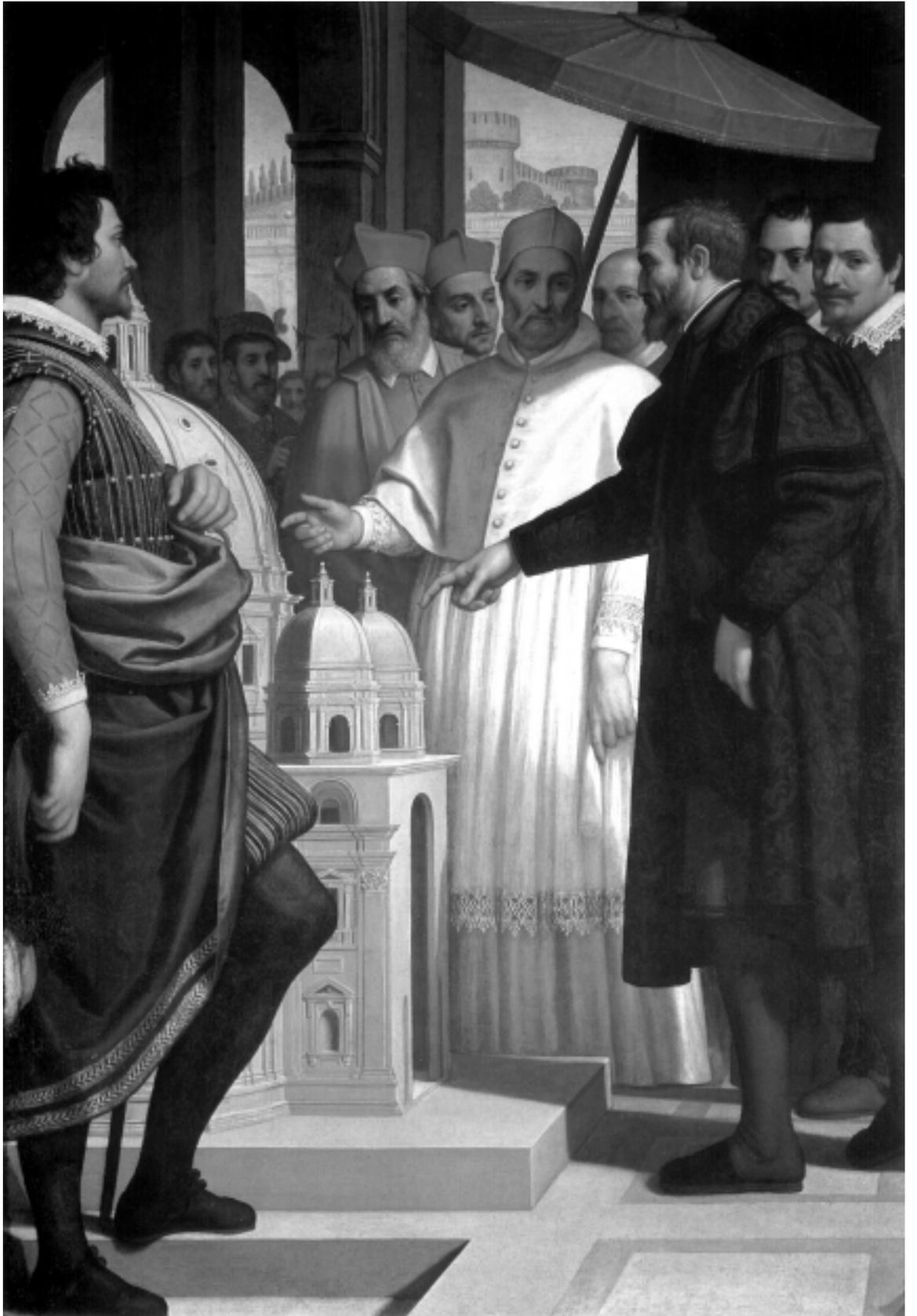
31. *Idem.*

32. *La Prensa*, 25 de mayo de 1973.

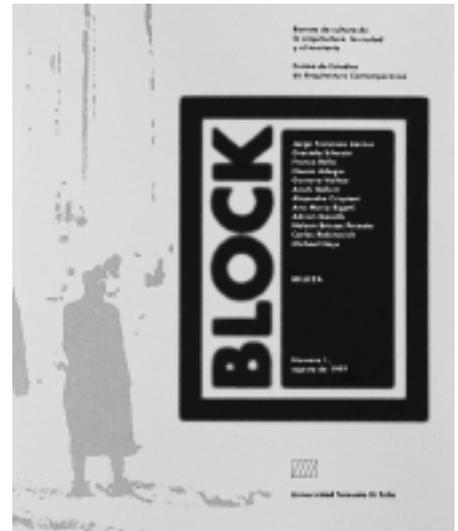
33. En la sala ubicada a la derecha, en la planta baja del museo, pueden verse con claridad las marcas de humedad en el «Concepto espacial» de Lucio Fontana de 1959. El Jackson Pollock («Estrella fugaz», de 1947), está colgado sobre la pared, sin marco. Esta ausencia permite descubrir secretos que el marco habría ocultado, por ejemplo, los clavos que tensan la tela en el bastidor. Las pinturas de Tàpies están quebradas y manchadas, aunque quizás menos que muchas paredes que, además, conservan restos de la goma de los carteles que colgaron al lado de otras obras. Como me señaló el curador de un museo al que le mostraba la colección, por momentos las paredes parecen más informalistas que algunos cuadros.

34. La colección Fortabat y la colección Costantini planean abrir museos. Esta última colección está organizando el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Domenico Cresti da Passignano: Miguel Angel
presenta al Papa Paolo IV la maqueta para la
realización del edificio y de la cúpula de San Pedro,
Casa Buonarroti (de *Rinascimento, da Brunelleschi
a Michelangelo*, Bompiani, 1994).



Block Números 1 a 4



Belleza

Jorge Francisco Liernur
Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?

Graciela Silvestri
Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje

Franco Rella
El enigma de la belleza: una mirada ulterior

Noemí Adagio
«¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»

Gustavo Vallejo
La belleza en la universidad

Anahi Ballent
El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón

Alejandro Crispiani
Belleza e invención

Ana María Rigotti
«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»

Adrián Gorelik
La belleza de la patria

Nelson Brissac Peixoto
Intervenciones a gran escala

Carlos Rabinovich
Una arquitectura silenciosa.
Diener & Diener Architekten, Basilea

Michael Hays
Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción
de Mies



Naturaleza

Kenneth Frampton
En busca del paisaje moderno

Fernando Aliata
Entre el desierto y la ciudad

Fernando Pérez Oyarzun
Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura

Jorge Francisco Liernur
Departamento en Virrey del Pino: el equilibrio inestable

Graciela Silvestri
La medida de la naturaleza

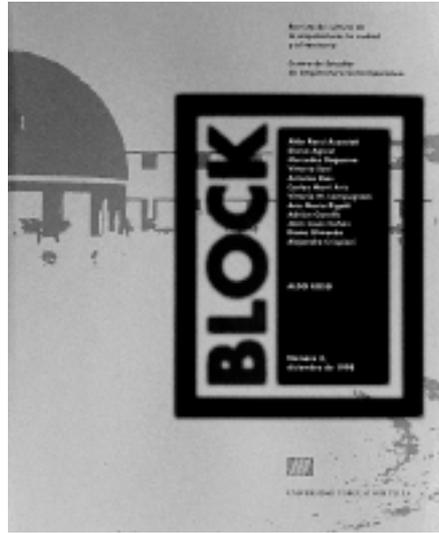
Carlos Ferreira Martins
Bajo aquella luz nació una arquitectura...

Anahí Ballent
Country life: los nuevos paraísos, su historia y sus profetas

Luis Müller
Postales de la pampa gringa

Rosario Pavia
Florestas urbanas

Robert Harbison
Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje



Aldo Rossi

Studio di Architettura Aldo Rossi Associati
Aldo Rossi, oficio y continuidad

Diana Agrest
Para Aldo, con el cariño de una argentina

Mercedes Daguerre
Aldo Rossi: el orden de la memoria

Vittorio Savi
Olvidar a Aldo Rossi

Antonio Díaz
Aldo Rossi: la arquitectura del presente

Carlos Martí Arís
La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi

Vittorio Magnago Lampugnani
Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura

Ana María Rigotti
Malas lecturas

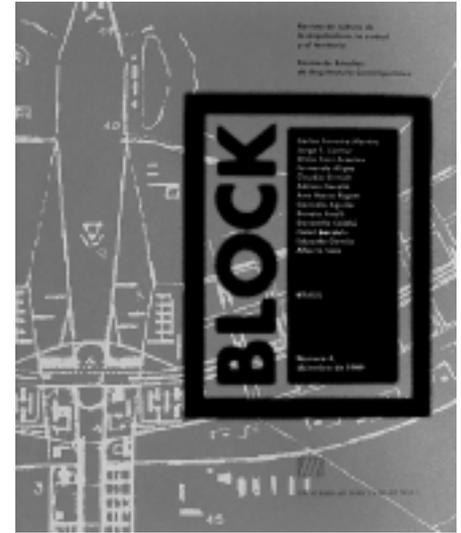
Adrián Gorelik
Correspondencias

Jean-Louis Cohen
Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia

Diane Ghirardo
Aldo Rossi en los Estados Unidos

Alejandro Crispiani
Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires

Mercedes Daguerre
Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi



Brasil

Carlos A. Ferreira Martins
«Hay algo de irracional...»

Jorge Francisco Liernur
«The South American Way»

Otília Beatriz Fiori Arantes
Esquema de Lúcio Costa

Fernando Aliata - Claudia Shmidt
Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret

Adrián Gorelik
Tentativas de comprender una ciudad moderna

Ana María Rigotti
Brazil deceives

Gonzalo Aguilar
El laberinto transparente

Renato Anelli
Mediterráneo en los trópicos

Donatella Calabi
Un arquitecto italiano en San Pablo

Nabil Bonduki
Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)

Eduardo Gentile
Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño

Alberto Sato
Una lectura cómoda

Graciela Silvestri - Silvia Pampinella
Lecturas

**Entidades y personas con cuya colaboración y apoyo
desarrolló sus actividades durante el año 2000 el
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Fondo Nacional de las Artes
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica Argentina
Agulla & Baccetti
Asociación de Empresarios de la Vivienda y Desarrollo Inmobiliario
Berlage Institute of Amsterdam
Ceusa
Comisión Municipal de la Vivienda del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo
Constructora Iberoamericana
Council on Latin American and Iberian Studies, Yale University
Embajada de Holanda
Escuela de Arquitectura, Universidad Federico Santa María de Valparaíso (Chile)
Fundación Proa
Hewlett Foundation (Argentina)
Industrias Saladillo
Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC)
Joint Center for Housing Studies, Harvard University
Organo de Control de la Red de Accesos a Buenos Aires (OCRABA)
Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT)
Subsecretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, Secretaría de Obras Públicas,
Ministerio de Infraestructura y Vivienda
Southern California Institute of Architecture (SCIArch)
Universidad del Diseño (Costa Rica)
Vidogar Construcciones

Carlos Altamirano
Cecilia Alvis
Horacio Baliero
Valeria Caruso
Mauricio Corbalán
Hernán Díaz Alonso
Juan Carlos Franceschini

Javier Hojman
Sebastián Khourian
Sebastián Petit de Meurville
Javier Rivarola
Ana Slemenson
Marcelo Spina
Pío Torroja

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel obra de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 15

