



UNSAM

UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Universidad Nacional de San Martín

Instituto de Altos Estudios Sociales

Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

Tesis de maestría

***Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia
artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado***

Tesista: Lucía Cañada

Directora: Dra. Natalia Fortuny

Buenos Aires, marzo 2018

Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	6
1. Tema, problemas e hipótesis	8
2. Estado del arte.....	12
3. Metodología y fuentes.....	17
4. Presentación de capítulos.....	19
Abordajes conceptuales	23
1. Andamiajes teóricos.....	23
2. Arte y performance	25
3. Significaciones políticas del arte	28
4. Terrorismo de Estado	31
5. Experiencias educativas	35
Capítulo 1. Acerca de Mirtha Dermisache	37
1.1. Trayectoria biográfica y artística	37
1.2. Interpretaciones sobre su obra.....	42
1.2.1. Escrituras ilegibles.	42
1.2.2. Poesía visual experimental	46
1.2.3. Otras lecturas posibles.....	50
1.3. Zonas menos visitadas	53
1.3.1. Participación en el Centro de Arte y Comunicación.....	53
1.3.2. Lecturas públicas, dispositivos editoriales y proyectos por sumatoria	58
1.4. Disputas de sentido: el arte como experiencia.	63
Capítulo 2. La experiencia como pedagogía	67
2.1. Dermisache y su mirada sobre la educación.....	67
2.2. El taller de Acciones Creativas.....	75
2.3. Planificación y libre expresión	80
Capítulo 3. Las Jornadas del Color y de la Forma.....	83
3.1. Ediciones, propuestas y actores	83
3.2. Cultura, instituciones y gestiones.....	95
3.3. Dinámica de trabajo	107
3.4. Técnicas y materiales	109

3.5. Difusión y propaganda	114
3.6. Financiación.....	117
3.7. Tensiones que atraviesan la experiencia	119
Capítulo 4. Las Jornadas del Color y de la Forma como obra ..	125
4.1. Del taller al museo, la transformación de la experiencia.....	125
4.2. El acontecimiento como obra: convertir el museo en taller.....	130
4.3. La composición	135
4.3.1. Proyecto y Dirección: sobre el rol de MD	135
4.3.2 El espacio público como escenario	137
4.3.3. Un guión para los coordinadores.....	140
4.3.4. El público como protagonista	142
4.4. La puesta en escena.....	146
4.4.1. Pre-Jornadas: la preparación	147
4.4.2. Las Jornadas: la reunión o performance	150
4.4.3. Pos jornadas: el cierre.....	153
4.5. Registro de obra o sobre el impulso archivístico de la artista	156
4.6. Las Jornadas en la obra de Dermisache	157
Conclusiones.....	160
<i>Post scriptum. Reflexiones sobre las Jornadas del Color y de la Forma hoy</i>	169
Bibliografía	175
Fuentes consultadas	182

Agradecimientos

Esta tesis es fruto de cuatro años de investigación, de trabajo de archivo y escritura pero también de preguntas, de dudas, de discusiones, de avances y retrocesos. Es resultado de muchas horas sola frente a la pantalla, pero también de muchas otras acompañada de compañerxs y amigxs, de charlas y mate. Son muchas las personas que estuvieron cerca y las instituciones que me ayudaron a recorrer este camino y a quienes hoy deseo agradecer.

En primer lugar al sistema educativo argentino, público y gratuito, en cuyas aulas me formé desde los tres años y aún hoy son espacio de reflexión, de aprendizaje y lucha.

En especial a la Universidad de Buenos Aires la cual, a través de su programa de becas UBACyT, posibilitó la escritura de esta tesis.

Al Instituto de Altos Estudios Sociales que me alojó cuando apenas comenzaba a preguntarme por el arte. Sobre todo a sus docentes que acompañaron las primeras lecturas y sembraron nuevas dudas.

Al Instituto de Investigaciones Gino Germani por ser refugio en mis días de trabajo.

Al Archivo Mirtha Dermisache, por abrirme sus puertas y permitirme entrar en el *mundo Dermisache*. En especial a Ceci y Anita que me esperaron cada viernes con paciencia y compartieron conmigo cajas, hallazgos, preguntas, lecturas y cafés.

A quienes compartieron sus archivos y bibliotecas: Juan Carlos Romero, Fernando Davis, Ezequiel Canavero, Ivana Vollaro y Guillermo Daguerro.

A quienes compartieron sus historias: Mimi de Villafañe, Coco Bedoya, Silvia Vollaro, Jorge Luis Giacosa y Leonor Cantarelli.

Agradezco especialmente a Ana Longoni, por la confianza sin preguntas y las respuestas con dulzura, por abrirme ventanas desde donde mirar nuevos paisajes; pero sobre todo por tenerme en su cabeza en los momentos más extraños.

A Natalia Fortuny por la paciencia eterna, por leerme y releerme, por escucharme y re escucharme. Por sus notitas en servilletas y sus audios de whatsapp. Pero, sobre todo, por encontrar siempre el momento.

A mis compañerxs del Grupo de Arte, Cultura y Política con quienes compartí preguntas, hipótesis y materiales; pero también charlas, miedos y

dudas. El trabajo colectivo realizado con ellxs en cada encuentro fue imprescindible para llegar acá.

A lxs becarixs UBA porque investigar es trabajar.

A lxs ginxs, que hicieron de este un trabajo rodeado de amigxs, mates, charlas de pasillo y comentarios interboxes.

A lxs queridxs Idaers, Pablo, Sabri, Esteban, Santi, Hernán y Rodri, por compartir esta parte del camino llenándola de asados, discusiones, recomendaciones, gritos y risas. Pero fundamentalmente por llenarla de amigxs.

A la Rama Femenina, Lu, Pau, Anita, Gabi y Cin, asesoras en todos los rubros imaginables. Por escuchar mil veces que estoy terminando, por ayudarme a soltar, por hacer más liviana la tesis y principalmente por convertirse en amigas entrañables.

A mis amigas de la vida, Gise, Lau, Male, Cla, Flori, Leti, por estar y preguntar, por escuchar e intentar entender de qué se trata, por hacerme sentir que puedo, pero también por no preguntar y estar y por recordarme que hay veces que no puedo.

A mis primxs por ser hermanxs.

A mis tías Adriana y Pato por el amor puesto en sus lecturas y correcciones. A Vivi por estar cerca, preguntar y siempre querer saber.

A mi papá por enseñarme que se puede volver a elegir.

A mi mamá por enseñarme a seguir buscando siempre.

A mis hermanos, Julián y Nahuel, por acompañarme en las locuras y ayudarme de los modos más extraños.

A Nico por reír y hacerme reír, por su paciencia y por intentar que yo no la pierda, por los abrazos en los momentos de desborde y por los saltos en los de festejo. Por su sonrisa cuando hablo conmigo misma mientras escribo en mi cabeza. Por la tesis, la tesis, la tesis.

Finalmente, a mi sobrina Emma, porque un rato con ella me devuelve las ganas de jugar sin las cuales esta tesis no hubiera sido posible.

A todxs ustedes, infinitas gracias.

Co.

Febrero de 2018

Introducción

Un hombre de traje negro sentado en una mesa de caballetes se ríe solo al descubrir el efecto del *agua mágica* sobre una hoja que ya ha pintado. A unos metros un grupo conformado por hombres y mujeres de distintas edades debate fervorosamente sobre cómo comenzar el mural sobre papel que tienen delante. En una mesa al costado una coqueta señora cubre minuciosamente una hoja con crayones de distintos colores; a su lado un joven distraído llena con tinta negra su papel ya coloreado. Junto a ellos una chica ensimismada intenta convertir un ladrillo aislante en una cabeza humana. En la pared un cartel anuncia que: “El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas” (tAC, 1975-1976).

Es invierno en Buenos Aires.

Afuera imperan la violencia y el terror. Corre julio de 1975 y desde hace ocho meses Argentina vive bajo Estado de sitio. Las garantías constitucionales se han ido suspendiendo durante el último año y las violaciones a los Derechos Humanos han ido en aumento.

Adentro, frente al ascensor, en el hall del Teatro General San Martín (en adelante TGSM), una larga cola de hombres y mujeres adultos espera con paciencia su turno para subir al noveno piso donde funciona el Museo de Arte Moderno. Allí los espera un espacio convertido en taller, mesas llenas de materiales y un grupo de personas dispuestas a explicarles qué hacer. Se concreta así la primera de las seis ediciones de las *Jornadas de Color y de la Forma* (en adelante JCyF).

Treinta y ocho años después en una clase de dibujo escucho hablar de las JCyF por primera de vez. Me cuentan entonces de la abundancia de material, de los trabajos colgados por todos lados para secarse, de una enorme pila de arcilla, de la prensa instalada para realizar linograbado y, por supuesto, de Mirtha Dermisache (en adelante MD). Me cuentan también de la sensación de libertad que se sentía adentro y del miedo y la opresión de afuera.

Desde aquel día en que escuché hablar por primera vez de las JCyF muchas otras veces, por azar, volví a oír de ellas. En clases, charlas, cursos y congresos cada vez que las mencionaba había alguien que había estado en alguna de las ediciones que se hicieron en Buenos Aires. Algunos rememoraban lo que habían hecho, otros apenas retenían la sorpresa que habían sentido al encontrarse con tantos materiales de forma gratuita, varios repetían la idea de libertad, solo algunos recordaban a MD. Todos mencionaban a la dictadura.

En el año 2014 tuve la posibilidad de acercarme al Archivo Mirtha Dermisache, donde aún hoy se conserva todo aquello que ella resguardó a lo largo de su vida. Para entonces el material recién comenzaba a ser inventariado. Una inmensa cantidad de revistas, artículos de diarios, fotos, manuscritos, encuestas, croquis, afiches, volantes, cartas, gacetillas y proyectos guardados en cajas y cajones me permitieron armar una primera idea de las JCyF.

A partir de entonces las preguntas sobre esta experiencia se fueron agolpando: cómo había sido posible, con el aval de quién, qué tipo de práctica era, si oficial u opositora al régimen, quién la había financiado. El tiempo y la investigación fueron convirtiendo a algunas de ellas en problemas de investigación.

En paralelo comencé a participar del Grupo de Arte, Cultura y Política dirigido por Ana Longoni en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. En el marco del trabajo colectivo que realizamos allí, los modos de pensar los cruces entre arte y terrorismo de Estado se multiplicaron. Nociones como censura y resistencia comenzaron a complejizarse y aparecieron otras que permitían pensar matices, especificidades, contradicciones, tácticas diversas. Algunos interrogantes hallaron allí respuesta, pero sobre todo encontré preguntas e hipótesis que me permitieron continuar avanzando en esta investigación.

Desde entonces aprendí mucho sobre MD, leí sus manuscritos, entrevistas, fichas, miré sus obras. Observé fotos y las imaginé en movimiento. Analice encuestas, gacetillas, cartas. Intenté entender y

describir cómo se realizaban las técnicas y cuál era su fundamento pedagógico. Leí muchísimos artículos de diarios y revistas. Entrevisté a personas que habían participado de las JCyF y volví a intentar imaginarlas en movimiento. Finalmente, durante los últimos años me dediqué a analizar y sistematizar el cúmulo de material obtenido, acompañada por lecturas propias y las aportadas por la maestría.

El sábado 7 de octubre de 2017 se produjo por primera vez desde 1981 una re edición de las JCyF en el marco de una muestra realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) denominada “Mirtha Dermisache ¡Porque yo Escribo!” en la cual había participado escribiendo parte del catálogo. Ese día me acerqué con la excusa de sacar unas fotos y ver qué pasaba allí. Sin embargo, al cabo de un rato me pareció que la mejor forma de saber qué acontecía era ponerme a trabajar. Abandoné entonces la cámara de fotos, me olvidé que había llevado algo para anotar y me acerqué a la mesa de *hoja mojada*. En aquel momento noté que había entrevistado a quien la coordinaba. Después de saludarnos me puso enfrente una hoja recién pasada por agua y dijo: “a vos no tengo que explicarte cómo hacerlo”. Efectivamente, meses antes habíamos charlado sobre el modo de realización de cada una de las técnicas.

Me dispuse entonces a jugar con las tintas. Tal como había visto en fotos, cada una tenía su propio hisopo para que no se mezclaran los colores (salvo en la hoja). Jugué un rato largo con las líneas, con el efecto que se produce entre el agua y la tinta. Me olvidé por un rato de las fotos, las preguntas, los entrevistados. Cuando la hoja estuvo totalmente cubierta la puse a secar y pasé a otra técnica. Horas después me fui de esa *edición homenaje* con dos trabajos aún un poco mojados y -nuevamente- con más preguntas que respuestas.

1. Tema, problemas e hipótesis

Las JCyF realizadas entre 1975 y 1981 –objeto de estudio de esta tesis- consistían en la organización de un taller a gran escala en el espacio público. En el caso de las ediciones aquí investigadas este fue variando

entre el Museo de Arte Moderno, el de Artes Visuales y el de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Durante varios días hombres y mujeres adultos podían acercarse a las JCyF para explorar con las técnicas plásticas que los organizadores ponían a su disposición. La entrada era libre y gratuita para adultos y el espacio permanecía abierto durante unas horas después del horario laboral.

La dinámica de las JCyF replicaba aquello que MD le proponía a sus alumnos en el taller de Acciones Creativas (en adelante tAC). Una serie de coordinadores explicaban cómo llevar adelante las técnicas presentadas y luego dejaban a los participantes hacer lo que quisiesen sin efectuar ningún tipo de señalamiento. El público era convocado a tallar sobre jabón o ladrillo, pintar con tempera o tinta, grabar sobre madera, jugar con crayones, lavandina y agua, entre otras acciones posibles. De ese modo, durante los días que duraban las JCyF, los organizadores invitaban a “expresarse libremente”; para lo cual el espacio de exhibición del museo se trastocaba en uno de producción de *acciones creativas*.

Las JCyF se realizaron por primera vez en un momento histórico signado por una enorme conflictividad social y política en Argentina. Para entonces el terrorismo de Estado ya estaba instalado en Argentina (Franco; 2012; Pontoriero; 2016). Y continuaron a lo largo de los años más duros de la última dictadura cívico-militar. Eran tiempos de censura, control, adoctrinamiento, tortura y muerte. Eran tiempos también de desconfianza, de replegarse en los hogares, de Estado de sitio, del *no te metas*. Y eran tiempos en que, dada su peligrosidad, muchos artistas habían abandonado los proyectos colectivos y el espacio público como escenario de producción y exhibición y se habían replegado a trabajar a sus talleres privados (Longoni; 2014).

Al intentar conceptualizar esta experiencia, que fue masiva y aún hoy es recordada por quienes participaron, nos encontramos con un primer problema: ¿Qué tipo de práctica han sido las JCyF? MD -en una entrevista publicada por la revista *Propuesta*- declaraba:

Nosotros no estamos -dice Mirtha- específicamente en el mundo de la plástica. No tenemos contactos con centros o galerías de arte. Incluso cuando un periodista nos hace un reportaje en las jornadas, no sabe en qué espacio ubicarlo: artes plásticas, educación, podemos caer en cualquier sección. Es que no tenemos una etiqueta especial. Posibilitamos que la gente haga cosas y damos las herramientas para lograrlo. (Hirschfeld y Báez, 1978, p. 30)

Esa dificultad para definir(se) hace -en parte- a la complejidad y potencia de esta experiencia. Sin embargo, en su testimonio MD menciona solo dos espacios donde *pueden caer*: artes plásticas y educación. Para problematizar entonces sobre qué tipo de práctica han sido las JCyF seguiremos ambas pistas, sosteniendo la hipótesis de que podemos caracterizarlas como una obra, organizada y dirigida por MD, que ha revestido –a su vez- una dimensión pedagógica.

Dicho problema nos llevó a nuevos interrogantes; si las JCyF han sido una obra, ¿Qué tipo de obra es? ¿Qué características ha tenido en tanto tal? ¿Qué elementos la constituyen? ¿De qué modo podemos reconstruirla si solo quedan los restos de lo que fue? Así como también, ¿cómo se articulan las JCyF con el resto de la obra de MD? ¿Qué elementos tienen en común? ¿De qué modo entendía ella el arte y cómo esa mirada influyó en ambas zonas de su producción?

Asimismo, al reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de las JCyF nos preguntamos: ¿Qué sujetos gestaron, sostuvieron y promovieron esta práctica que tensionaba las prácticas culturales hegemónicas al tiempo que se realizaba en espacios oficiales? ¿Qué condiciones discursivas, institucionales, financieras y humanas la posibilitaron? ¿Qué sentidos adquirió la experiencia para los sujetos involucrados?

Finalmente, nos proponemos problematizar sobre el modo en que MD concebía la educación, en ese sentido nos interrogamos: ¿Qué mirada tenía MD sobre la educación de su época y de qué modo articuló una propuesta pedagógica en el tAC? ¿Cómo era entendida la expresión libre por MD? ¿Qué similitudes y diferencias existen entre el tAC y las JCyF? ¿Es posible conceptualizar a las JCyF como un “Taller público”, simple reproducción del tAC en otra escala y formato?

Para dar respuesta a estos interrogantes partimos de una serie de hipótesis sobre las que profundizaremos en los distintos capítulos. En primer lugar postulamos que la propuesta pedagógica que MD sostenía en su taller se constituyó en una obra artística -las llamadas JCyF- al trasladarse del espacio privado del taller a un espacio público, el museo. Fue entonces cuando se produjo una recontextualización de la propuesta, adquiriendo de ese modo sentidos renovados. Entre estos nuevos significados trabajaremos sobre la posibilidad individual y colectiva de crear junto a otros, de expresarse en tiempos de censura, de reunirse, de habitar el espacio público y de promover la idea de que el arte era algo de todos.

En segundo lugar, entendemos que las JCyF se enmarcan en lo que se conoce como arte de acción. Este se caracteriza fundamentalmente por la desmaterialización de la obra y el paso a la acción en un tiempo que es fundamentalmente presente. Allí la obra se convierte en un acontecimiento relativamente efímero que tras suceder se desvanece, quedando solo materiales de archivo y repertorios que nos permiten reconstruir parte de lo que allí aconteció. En el caso de las JCyF la acción consistía en transformar el museo en taller y en proponerle al público que se pusiera a producir *acciones creativas* sin importar el resultado final de aquello que hacía.

Asimismo, sostenemos que esta propuesta artística se articula conceptualmente con el resto de la obra de MD, centrada en la producción de una inmensa variedad de grafismos y trazos que adoptan el formato de libros, cartas, diarios, postales, entre otros. Si bien ambas zonas distan entre sí enormemente en términos formales, la mirada de MD sobre el arte funciona como nexo. En este sentido, ambas coinciden en: invitar al público a producir sentidos; distanciarse del mercado del arte generando obras múltiples, inacabadas y/o efímeras con poco o ningún valor en el mercado; problematizar el lugar del artista como único creador; y pretender acercar el arte a lo cotidiano, a la vida de los sujetos.

Igualmente, partimos de la hipótesis de que MD tenía una mirada crítica de la educación de su época y que frente a ello creó un método de enseñanza de las artes plásticas centrado en la experiencia como vehículo para la expresión. Dicha propuesta de trabajo fue trasladada a las JCyF

provocando que éstas se articulen con su trabajo docente y, a su vez, posean una dimensión pedagógica. Sin embargo, las JCyF no pueden ser entendidas centralmente como una reproducción del tAC en tanto *taller público* dado que en el movimiento del espacio privado al museo se produce una modificación en su función simbólica y, por lo tanto, del modo en que debemos analizarlas.

Por último, entendemos que las JCyF se desmarcan de la posibilidad de pensarlas en términos binarios entre cultura oficial y prácticas resistentes para obligarnos a reflexionar en los distintos modos de hacer en tiempos de terrorismo de Estado. Siguiendo a Raymond Williams (2009) concebimos que toda hegemonía es un proceso constituido por experiencias, acciones y actividades que tienen límites y presiones, que -a su vez- son discutidas, alteradas, resistidas y desafiadas. Por lo tanto, juzgamos necesario pensar a las JCyF en una trama de intenciones, percepciones, contradicciones, experiencias, anhelos y posibilidades.

2. Estado del arte

Desde 1984, finalizada la última dictadura militar, distintas ramas de las Ciencias Sociales comenzaron a desarrollar investigaciones sobre el período que se cerraba y los términos en que estaba planteada la llamada “transición democrática”. Dado el carácter inmediato y presente del pasado que pretendían abordar, éstas adoptaron una mirada dual que tendió a demarcar culpables (los militares y en la lógica de la “teoría de los dos demonios” también la guerrilla) e inocentes/víctimas (la sociedad entera) (Levin; 2005).

Inmersos en ese contexto, los trabajos vinculados a las prácticas culturales y artísticas sintetizaron su compleja y contradictoria trama en el binomio: *cultura oficial versus resistencia* (Avellaneda; 1986, Masiello; 1987). Según afirma Mirta Varela (2005) la mayoría de esas indagaciones se centraron en aquellas con una impronta resistente. Las políticas culturales oficiales sólo se consideraron en cuanto a su dimensión represiva y censora, pero no en cuanto a su capacidad propositiva y su pretensión de construir consenso. Este es el caso del trabajo realizado por Andrés Avellaneda quien

en 1986 se ocupó de reconstruir los métodos de censura que atravesó la cultura entre 1960 y 1983.

En el campo de las artes visuales, los investigadores se centraron fundamentalmente en el estudio de un conjunto de artistas que, habiendo experimentado un arte de vanguardia en los años sesenta y principios de los setenta, se refugiaron individualmente en la pintura figurativa como forma de *resistir* a la política arrasadora impuesta por el Estado sobre la cultura. Los trabajos tendieron a recuperar el sentido de aquellas obras que, atravesadas por la censura y/o la autocensura, recurrieron a la metáfora, al discurso retórico o a algún tema banal para poder decir o eufemizar sobre la ausencia y la represión que se vivía en ese entonces (Giunta; 1993; López Anaya; 1997; Herrera; 1999; Wechsler, 2005).

Otras dimensiones y problemas vinculados a la dimensión visual del movimiento de derechos humanos y al activismo artístico, así como a los circuitos y soportes alternativos fueron analizados más adelante por otros investigadores. Entre ellos: el *Arte Correo* (García Delgado y Romero; 2005) y el *Siluetazo* (Buntinx; 1993, Amigo; 1995, Longoni y Bruzzone; 2008).

Transcurridos quince años de la apertura democrática, los límites entre lo decible y lo no decible comenzaron a modificarse (Levin; 2005). Fue entonces cuando comenzó a ser indagado el problema del consenso, la responsabilidad de la sociedad y de los sujetos políticos, las contradicciones y superposiciones al interior del proyecto autoritario, entre otros. A partir de ese momento las visiones dicotómicas comenzaron a ser criticadas dando lugar a análisis que, reconstruyendo prácticas y acciones muy heterogéneas, permiten evidenciar una multiplicidad de sentidos, contradicciones, disidencias, alternativas, resistencias y oposiciones entre las respuestas políticas y culturales a la dictadura.

Para ello resulta fundamental el trabajo de Pilar Calveiro (2004) – publicado por primera vez en 1998- quién marca un quiebre historiográfico al cuestionar la división tajante entre sociedad y campos de concentración, sosteniendo que ambos forman parte de una misma trama. La investigadora afirma que la sociedad es múltiple y que por lo tanto múltiples fueron sus respuestas frente al poder desaparecedor: “Poco a poco, como los

prisioneros que aprendieron a ver por debajo de las capuchas, la sociedad descubrió resquicios, recuperó sus movimientos y se escudó en el trabajo, el arte, el juego como formas de reestructurarse y resistir” (2004:157).

Entre las investigaciones recientes encontramos trabajos que, con miradas diversas, analizan: los efectos disruptivos del rock y el pop (Lucena, Laboureau; 2014), experiencias teatrales de muy diversa índole (Red de Conceptualismos; 2012, Fos; s.f., Schenquer; 2015), el arte conceptual (Davis; 2009), las estrategias de los artistas visuales (Constantín; 2006, Usubiaga; 2012, Longoni; 2014), las revistas subterráneas (Margiolakis; 2011), el activismo artístico (Expósito, et al.; 2011), el rol de los medios y la imagen (Feld y Stites Mor; 2009; Feld, 2015), el humor gráfico de contenido político (Levin; 2013; Burkart; 2017), la música (Buch; 2016) y la danza (Vallejos; 2016), entre otros. También se desarrollaron trabajos que buscan pensar las relaciones entre arte, política y dictadura, desde la fotografía posdictatorial (Fortuny; 2014, Blejmar, Fortuny y García; 2013).

También se multiplicaron en los últimos años los trabajos sobre las políticas de la dictadura hacia la cultura y sobre las prácticas que -provenientes de espacios afines al régimen- sostuvieron contenidos oficiosos. Entre ellas Hernán Invernizzi y Judit Gociol (2002) reconstruyeron y analizaron los mecanismos sistemáticos de censura de libros. Mirta Varela (2005), Ezequiel Sirlin (2006) y Cora Gamarnik (2011) trabajaron sobre el uso de los medios de comunicación para la construcción de un discurso oficial y de consenso entre la sociedad civil. Por su parte, Paula Guitelman (2006) problematizó sobre los medios de comunicación que fueron condescendientes con el régimen, como la revista infantil *Billiken* de Editorial Atlántida. Para el caso de Córdoba, Alejandra González (2012) analizó una serie de festivales artísticos de carácter oficial organizados en la ciudad capital. Asimismo, Julia Risler (2010) trabajó sobre los mecanismos de “acción psicológica” utilizados por el gobierno *de facto* en pos de conseguir consenso.

Otras investigaciones se ocuparon de problematizar sobre la intervención de las autoridades en distintos espacios de la cultura tales como teatros, museos y galerías. Carlos Fos (s.f.) trabajó sobre el Teatro General San Martín y la gestión de Kive Staiff, quien fuera designado como director en 1976. Florencia Malbrán indagó sobre el Museo de Arte Moderno (2012) dando cuenta de la falta de libertad que experimentaban allí durante la dictadura. Por su parte, Esteban Buch y otros investigadores propusieron la hipótesis¹ de pensar algunos espacios de la cultura oficial (el Teatro Cervantes, el Teatro Colón, el Teatro General San Martín y el Museo Nacional de Bellas Artes) en términos de “archipiélago”, en tanto espacios no censurados, ni sistemáticamente controlados. María Teresa Constantin (2006) y Ana Longoni (2014) indagaron a su vez sobre las tácticas de autocensura y los modos de seguir produciendo utilizados por los artistas visuales.

En síntesis, durante los últimos años se han realizado numerosas investigaciones que tienden a pensar la complejidad de la trama cultural; fundamentalmente de aquellas experiencias *resistentes* o de oposición, pero también de aquellas prácticas y espacios oficiales u oficiosas tendientes a generar consenso. Asimismo, se han comenzado a indagar y analizar aquellos espacios que suponen un quiebre al no poder ser ubicados dentro del binomio consenso-resistencia. En esta última línea –menos explorada– se inserta nuestra investigación sobre las JCyF.

Sobre nuestro caso particular de estudio existe un único trabajo (publicado gracias a la financiación de Mecenazgo cultural y de circulación limitada) coordinado por Javier Villafañe, titulado “Las jornadas educativas de Mirtha Dermisache” (2016). Allí se compilan una serie de testimonios de ex alumnos de MD y un ensayo realizado por Laura Hakel. Tal como anticipa su título, el libro está centrado en la dimensión pedagógica de las JCyF. El texto de Hakel trabaja fundamentalmente entonces sobre el aspecto

¹ En un encuentro realizado el día 30 de abril de 2013 en el Instituto Gino Germani (UBA), en el marco del proyecto UBACYT “*Entre el terror y la fiesta. Producciones culturales en dictadura*” dirigido por Ana Longoni, del que participaron Esteban Buch (como invitado), investigadores del Instituto y de otros espacios.

educativo de la sexta edición de las JCyF, sin dejar de mencionar que éstas estaban vinculadas con el resto de su obra.

A diferencia de las JCyF, sobre la obra gráfica de MD existe una variedad de trabajos, pero que en su mayoría son menciones o análisis breves. Entre ellos, una primera línea de análisis tiende a pensar y discutir sobre el carácter ilegible de los trazos realizados por MD en sus obras. En esa dirección se encuentran autores como Roland Barthes (1989) quien ya en 1971 identificó al trabajo de MD como “escritura ilegible” en tanto aquella que aún no estamos en condiciones de entender. Edgardo Cozarinsky (1970) trabaja sobre la noción de “grado cero de la escritura” para pensar las formas realizadas por MD, ya que según él se alejan de la escritura y de la plástica. Arturo Carrera (1981), Jorge Santiago Perednik (2016), Olga Martínez (2010), Javier González (2011) y Cecilia Cavanagh (2011) problematizan también sobre el carácter ilegible, o no, de la obra de MD.

En una segunda línea de análisis, y sin discutir necesariamente con la primera, otros investigadores han interpretado la obra de MD en términos de poesía visual experimental. Entre ellos podemos mencionar nuevamente a Jorge Santiago Perednik (1982) quien incluyó el trabajo de MD en una publicación sobre poesía concreta, a Gonzalo Aguilar (2014), a Juan Carlos Romero y Fernando Davis (2016) y a Mariana Di Ció (2012). Todo ellos buscan problematizar sobre el vínculo entre texto e imagen en la obra de la artista.

Una tercera serie de artículos, publicados en los últimos años, han procurado avanzar sobre otros aspectos del trabajo de MD, alejándose de la discusión sobre el carácter legible o ilegible de ésta. Entre ellos Belén Gache (2017) vincula el trabajo de MD a una tradición más larga de trabajos con escrituras asémicas. Mariana Di Ció (2012) trabaja sobre aspectos como la originalidad, la institución arte y el rol del autor. Laura Casanovas (2011) indaga sobre los cuestionamientos que provoca la obra. Florencia Malbrán (2012) ubica el trabajo de MD en la tradición de arte conceptual argentino. Avanzaremos en el análisis de todas estas investigaciones en el Capítulo 1.

Finalmente, la primera muestra retrospectiva presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires ha dado lugar a una publicación

completa destinada a pensar la obra de la artista, titulada “Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo!” (2017). Una serie de artículos incluidos en esa publicación (Gache; 2017; Pérez Rubio; 2017; Cañada; 2017; Scharaenen, 2017; Mezza, Ilda & Raviña, 2017) avanzan pormenorizadamente en pensar su vida y obra, echando luz sobre su recorrido artístico.

A pesar de los numerosos trabajos realizados sobre la artista, aún son muchas las zonas de su trabajo que quedan por indagar. Aspectos como la materialidad de la obra, las series posibles, su idea de publicación y original, el vínculo que estableció con el mercado son algunos de ellos. Esta investigación pretende aportar al estudio de un área de su obra que hasta el momento también ha sido poco abordada y sobre la cual no contamos aún con una completa reconstrucción, ni análisis de sus características: las JCyF.

A su vez, se espera aportar a la discusión sobre aquellas prácticas artísticas realizadas en tiempos de terrorismo de Estado que -realizadas en el espacio público- se desmarcan del binomio oficial-resistente. Ello nos permitirá a su vez complejizar la mirada sobre la variedad de tácticas y estrategias (De Certeau; 1996) desplegadas por los artistas para seguir produciendo durante ese complejo período histórico.

3. Metodología y fuentes

De acuerdo a nuestro problema de investigación hemos optado por una metodológica de carácter cualitativo. La utilización de datos no estandarizados que este tipo de enfoque supone nos permitirá interpretar y describir el desarrollo de lo sucedido recuperando la perspectiva de los sujetos. No pretendemos con ello establecer generalizaciones, ni teorías sino observar y analizar un fenómeno en particular dando cuenta de su especificidad.

Asimismo, utilizamos un diseño de carácter exploratorio y descriptivo. Exploratorio dado que –como dimos cuenta en el estado de la cuestión- no hay trabajos que profundicen sobre la problemática. Y descriptivo debido a que la profusa recolección de información nos ha permitido caracterizar a la

experiencia estudiada. Abordamos nuestro trabajo desde un enfoque multidisciplinario de análisis histórico-cultural.

En una primera etapa efectuamos una revisión bibliográfica profunda a fin de determinar el estado del conocimiento acerca de las JCyF en particular, así como de la obra de MD y de los cruces entre arte y política en tiempos de terrorismo de Estado en general. Este relevamiento nos permitió la elaboración de un marco teórico desde el cual abordamos el vínculo entre prácticas artísticas y política, así como también la noción de arte en sí misma.

Finalizada esa primera etapa, realizamos un análisis descriptivo, con la intención de identificar las características y los rasgos fundamentales de nuestro objeto, a partir de la recolección de datos primarios y secundarios. Este tipo de enfoque nos permitió dar cuenta de las dimensiones del fenómeno analizado. Para ello se conformó un corpus documental, integrado por fuentes orales, escritas, fotográficas y audiovisuales. Fueron claves para esta etapa la revisión hemerográfica y los testimonios orales de participantes e involucrados, así como el acceso a los materiales conservados en el Archivo Mirtha Dermisache.

Para describir el funcionamiento de las JCyF (que se sistematizará en el capítulo 3) se relevaron y analizaron fuentes escritas, entre ellas: afiches de difusión, informes realizados por los organizadores, artículos de diarios (como *La Nación*, *La Opinión*, *Clarín*, *La Prensa*), revistas (como *Expreso Imaginario*, *Uno mismo*, *Summa*, *Arte al Día*, *Artinf*, *Revista Foco*, *Convicción*, *Humor*) y cartas personales. Asimismo, se analizaron croquis realizados por los organizadores, fotografías y filmaciones (en soporte súper 8) a fin de reconstruir el dispositivo, la dinámica de funcionamiento y la organización del espacio.

En relación con los acervos documentales consultados, fue central el acceso al Archivo Mirtha Dermisache, donde se conserva toda la documentación que la artista consideró relevante guardar. En este se hallan afiches y catálogos, los proyectos de las JCyF presentados ante distintas autoridades, cartas solicitando donaciones, listas de materiales, encuestas realizadas a los participantes divididas según el interés que revestían los

comentarios, cartas personales, manuscritos sobre la coordinación, fotografías, recortes de diarios y revistas, fichas con indicaciones de las técnicas, cartas con funcionarios y amigos, entre otros.

Asimismo, consultamos la biblioteca del Museo de Arte Moderno, la de Museo Sívori y el Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CEDIP), reservorios que poseen documentación sobre las ediciones allí realizadas. Trabajamos también con el material que se conserva en el Archivo de Artistas Juan Carlos Romero, fundamentalmente para reconstruir la participación de MD en el Centro de Arte y Comunicación (en adelante CAyC) -capítulo 1-.

Además, se recurrió a entrevistas semiestructuradas, herramienta fundamental para recuperar la voz de los protagonistas desde la metodología de la historia oral. La intención no ha sido únicamente reconstruir lo acontecido, sino sobre todo los significados que la experiencia asumió para los sujetos, teniendo en cuenta que es ésta una evocación realizada desde el presente y atravesada por él. Como afirma Pilar Calveiro (2013), la memoria se ocupa de deshacer y rehacer aquello que evoca, ya que es desde el presente que se convoca al pasado. Se entrevistó para ello a sujetos que participaron como organizadores y coordinadores.

Con la misma intención, se analizaron una serie de encuestas que fueron realizadas a los organizadores y a los participantes durante la quinta y sexta ediciones de las JCyF (que se conservan en el Archivo Mirtha Dermisache). En ellas se relevó, entre otros datos, la edad, el sexo y la profesión de los participantes, así como su opinión sobre la experiencia. Éstas –junto a testimonios que aparecen en diarios y revistas- nos permitieron reconstruir parte de los sentidos que los sujetos le otorgaron a las JCyF en el momento de los hechos.

4. Presentación de capítulos

La presente tesis se encuentra dividida en un marco teórico, cuatro capítulos, una conclusión y un post scriptum. En “***Andamiajes conceptuales***” sistematizamos aquellas nociones desde las cuales partimos para pensar nuestro problema de investigación. Estas se encuentran

vinculadas al arte y su cruce con la política, así como también al modo en que conceptualizamos el momento histórico en que transcurren las JCyF.

En el capítulo 1, “**Acerca de Mirtha Dermisache**”, realizamos una aproximación a la trayectoria de la artista visual a fin de hallar las ideas fuerza que atraviesan sus producciones. Nos preguntamos sobre la figura de MD, su producción, su modo de concebir el arte y la forma en que se articula su obra gráfica con las JCyF. Para ello comenzamos por analizar algunos aspectos de su recorrido como artista y las interpretaciones que se hicieron de su obra tanto en términos de lecturas ilegibles como de poesía visual experimental. A continuación nos ocupamos de otras interpretaciones que buscan abordar aspectos de la producción de la artista hasta entonces dejados de lado. Finalmente, indagamos sobre otras zonas de su producción que han quedado relegadas de los estudios. Problematicamos fundamentalmente sobre dos momentos de su trabajo: los primeros setenta, etapa en que MD participó de las muestras organizadas por el CAyC y comenzó a exponer fuera de Argentina; y desde los ochenta hasta su muerte (2012), época durante la cual trabajó sobre otros formatos que excedían el libro tales como los dispositivos editoriales, las lecturas públicas y los proyectos por sumatoria.

El capítulo 2, “**La experiencia como pedagogía**”, se centra en el modo en que MD observó la educación y en las propuestas pedagógicas que confeccionó. Recuperamos a su vez algunas de las lecturas efectuadas por la artista, sobre todo los aportes de Herbert Read (1982) y los diálogos que mantuvo con pedagogos de su época. Para ello reconstruimos la mirada de MD sobre la educación de su época y los posicionamientos pedagógicos que sostuvo a lo largo de toda su vida. Asimismo, indagamos sobre los modos en que ello se tradujo en un método de enseñanza-aprendizaje diferente que se materializó en el tAC y en las JCyF. Finalmente nos interrogamos sobre las similitudes y diferencias entre ambas propuestas y sobre la posibilidad de explicar a las JCyF centralmente como un *taller público*.

En el capítulo 3, “**Las Jornadas del Color y de la Forma**”, nos ocupamos de reconstruir y describir lo que allí sucedió y cómo. Asimismo, problematicamos sobre las condiciones de posibilidad (tanto discursivas,

como institucionales, financieras y humanas) de dicha experiencia en el contexto histórico en que aconteció. Para ello reponemos en primera instancia las fechas, lugares, sujetos e instituciones que se involucraron en cada edición. En segundo término, indagamos sobre los espacios en donde se efectuaron y las gestiones que cada uno atravesó. A continuación recuperamos y analizamos la dinámica de trabajo, las técnicas propuestas, los modos de difusión y propaganda y la forma en que se financiaron las distintas ediciones. En este capítulo pretendemos a su vez poner en tensión a la propuesta con su contexto de producción para lo cual problematizamos sobre la cultura y las artes visuales entre 1975 y 1981.

En el capítulo 4 **“Las Jornadas del Color y de la Forma como obra”** exploramos la hipótesis central de esta tesis, aquella que piensa a las JCyF como parte de la obra de MD. Partiendo de ese postulado examinamos qué tipo de obra fue, qué características adquirió, qué elementos la compusieron, cómo se desarrollaba y de qué modo podemos reconstruirla hoy. Para abordar su conceptualización recurrimos a los aportes de Nelson Goodman (1978). Siguiendo el interrogante que plantea el autor (*when is art?*) nos preguntamos en qué momento y bajo qué circunstancias las JCyF se constituyeron en una obra.

En las **“Conclusiones”** recuperamos los problemas y las argumentaciones desarrolladas a lo largo de toda la tesis para arribar de este modo a ciertos puntos de llegada acerca de las JCyF. Por otra parte, será aquí donde abramos nuevos interrogantes y señalemos caminos que pueden recorrerse a futuro, puntualmente en la tesis de doctorado.

Finalmente, el *post scriptum* **“Reflexiones sobre las Jornadas del Color y de la Forma hoy”** surge de la urgencia por pensar la actualidad de la obra de MD en general y de las JCyF en particular. Impulsados por la propia experiencia, esta última reflexión busca poner en diálogo la muestra desarrollada en el MALBA entre agosto y octubre de 2017 con algunos de los conceptos trabajados a lo largo de esta tesis. Planteado a modo de ensayo breve, revisita nociones como la de original y público, revisa el lugar que ocupó y ocupa hoy MD en el campo y en el mercado del arte y reflexiona sobre la curaduría de dicha muestra. Indaga a su vez sobre los

sentidos (y los modos) de reproducir las JCyF hoy, a partir de la *Edición homenaje* que se organizó como parte de la muestra.

Abordajes conceptuales

1. Andamiajes teóricos

Para el desarrollo de esta investigación hemos recurrido como marco teórico general a los estudios del materialismo cultural desarrollado por Raymond Williams (2009) y a los aportes para pensar la vida cotidiana efectuados por Michel de Certeau (1996). Estas perspectivas nos han permitido concebir la especificidad de nuestro objeto en diálogo con su contexto de producción y circulación.

Para abordar los procesos sociales y culturales desde donde operaban las JCyF (capítulo 3) hemos utilizado el concepto de *hegemonía* que desarrolla Williams. Consideramos que esta noción resulta de gran importancia a la hora de dar cuenta de un proceso amplio, atravesado por las luchas de sentido y la resistencia frente a los modelos dominantes de representación. Williams entiende que la hegemonía es:

(...) todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un sistema vivido de significados y valores – constituyentes y constituidos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. (2009:151)

La noción de hegemonía es entonces, según Williams, superadora de la de cultura dado que incluye los modos de dominación, la distribución del poder y de la influencia. Si bien es definida por Williams como un modo total de vida, en tanto proceso la hegemonía tiene límites y presiones cambiantes por lo cual para conservarse como tal debe ser constantemente renovada, defendida y modificada. Al mismo tiempo que es resistida, alterada y desafiada. Por ello todo sistema hegemónico debe estar en permanente alerta.

Según Williams la hegemonía es por definición dominante, pero nunca lo es de un modo total o absoluto. Ello le permite pensar –a su vez- en la existencia de prácticas y modos de hacer contrahegemónicos, pero también alternativos, disidentes, díscolos. Williams manifiesta que en toda

hegemonía conviven, junto a los elementos dominantes, elementos residuales (los que provienen del pasado y aún operan en el presente) y emergentes (aquellos nuevos sentidos, valores y prácticas que son creados continuamente). A su vez, estos dos últimos pueden ocupar posiciones alternativas, resistentes, de abierta oposición con respecto a los dominantes o simplemente ser incorporados por estos.

Williams plantea a su vez que toda hegemonía está conformada por tradiciones, instituciones y formaciones. Para reflexionar sobre el lugar periférico que la historiografía del arte le ha asignado hasta hoy a la obra de MD en general y a las JCyF en particular nos interesa recuperar la primera de esas tres nociones. El autor plantea que la tradición es el medio de incorporación de prácticas y sentidos más práctico que posee la hegemonía. Según Williams la tradición es selectiva (2009) de modo que intencionalmente selecciona ciertos significados y prácticas del pasado y las presenta como la (única) tradición y el (único) pasado.

Para pensar los modos que encontraron los artistas para producir obras en tiempos de terrorismo de Estado hemos recurrido a los conceptos de táctica y estrategia propuestos por De Certeau. El mencionado autor entiende por estrategia: “al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable” (1996:42). La estrategia supone un lugar propio, a diferencia de la táctica que sólo tiene el espacio del otro y, por lo tanto, debe valerse de la astucia para actuar en un terreno ajeno. De Certeau sostiene que, en cambio, la táctica: “aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas” (1996:43). Las tácticas posibilitan los desvíos de sentidos, las resignificaciones, reapropiaciones, la disidencia e incluso la resistencia.

Asimismo, hemos utilizado los aportes que efectúa De Certeau (1996) sobre la lectura para pensar en la producción y el consumo de las distintas zonas de la obra de MD en tanto práctica. El autor entiende por práctica a la producción de sentidos y/o significados. Al analizar la lectura De Certeau

afirma que quien escribe no es el único productor. Según él el consumidor - al momento de la recepción- produce un acto de desvío de sentidos, hace de aquello que consume algo semejante a lo que él es, se lo apropia y lo hace suyo.

De Certeau entiende a la lectura (y a cualquier tipo de consumo cultural) como un ejercicio de ubicuidad: “(...) leer es estar en otra parte, allí donde *ellos* no están, en otro mundo, es construir una escena secreta, lugar donde se entra y se sale a voluntad; es crear rincones de sombra y de noche en una existencia sometida a la transparencia tecnocrática (...)” (1996:186). Leer habilita al consumidor a hacer, a producir sentidos, a subvertir lo que se creía impuesto, a re interpretar. Leer es entonces una táctica que utiliza el lugar del otro (el autor) para componer una actividad creadora. El lector actúa como un cazador furtivo que se mete en los cotos de caza ajenos, produciendo significados para aquellos textos que no ha escrito. Estos aportes serán fundamentales al momento de pensar el rol del público (capítulos 1 y 4).

En síntesis, los aportes de De Certeau nos proporcionarán herramientas para acercarnos a las producciones culturales y artísticas en tanto prácticas. Estas involucran tanto a los artistas como al público en tanto sujetos activos dado que ambos son productores de significados.

2. Arte y performance

Para definir aquellas prácticas que consideramos artísticas (Capítulo 4) hemos apelado a los trabajos del norteamericano Nelson Goodman (1978) quien sostiene que es un error seguir intentando definir qué es el arte. En cambio, es preciso modificar la pregunta para reconocer que una cosa puede funcionar como arte en algunos momentos y en otros no. Según el autor lo que debemos considerar es cuándo hay o es arte (*when is art?*). Dicha pregunta nos permitirá pensar en que los objetos, acciones o prácticas no poseen una característica intrínseca u ontológica que los hace, o no, artísticos sino que en determinadas circunstancias pueden funcionar como arte. En sus palabras:

(...) part of the trouble lies in asking the wrong question –in failing to recognize that a thing may function as a work of art at some times and not at others. In crucial cases, the real question is not „what objects are (permanently) works of art?“ but “when is an object a work of art?“ –or more briefly, as in my little, When is art? My answer is that just an object may be a symbol –for instance, a sample at certain circumstances and not at others, so and object may be a work of art at some times and not at others. Indeed, just by virtue of functioning as a symbol in a certain way does an object become, while so functioning , a work of art. (Goodman; 1978:66-67)

Goodman afirma entonces que la expresión y la representación no son las únicas funciones simbólicas que puede poseer una obra de arte, sino que lo que cuenta en una pintura (u otra pieza artística) es la posesión, en lugar de la ejemplificación, de ciertas propiedades. Es decir que un objeto/hecho artístico no necesita poseer una función simbólica externa a sí mismo para ser considerado como tal. Es en virtud de actuar como un símbolo que un objeto se convierte, mientras funciona, en una obra de arte.

Goodman se pregunta entonces qué características indican o distinguen la simbolización que constituye a una obra de arte. Si bien no avanza en profundidad sobre estos signos, señala cinco casos en los que la función simbólica da cuenta de que un objeto es una obra de arte: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación; y múltiples y complejas referencias (Goodman; 1978).

Para analizar las JCyF, tomaremos el último de los casos; según explica Goodman ello sucede cuando *“a symbol performs several integrated and interacting referential function, some direct and some mediated through other symbols”* (Goodman; 1978:68). Es decir, cuando un símbolo posee funciones referenciales integrales e interactivas, algunas directas y otras mediadas a través de otros símbolos. Dicha noción nos permitirá observar por qué al momento de trasladar la propuesta pedagógica del tAC al museo se transformó su función simbólica adquiriendo sentidos renovados y pasando a funcionar como obra artística.

Para analizar las JCyF en tanto obra hemos utilizado asimismo las herramientas conceptuales aportadas por los estudios sobre performance y arte, específicamente los desarrollados por Richard Schechner (2000) y

Diana Taylor (2012). Schechner distingue entre lo que es performance (aquello que una cultura dice que lo es) y lo que se puede estudiar como tal (vinculado a una perspectiva de análisis). Según este autor, los estudios de performance abordan géneros estéticos como la danza, el teatro y la música pero también ritos ceremoniales tanto seculares como sagrados, performances de la vida cotidiana, roles sociales, entre otros. Schechner afirma que las performances son:

Actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo 'conducta restaurada', o 'conducta practicada dos veces'; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de 'originalidad' o 'espontaneidad') es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego. (...) Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia, los sistemas están en flujo constante. (Schechner; 2000:13)

Por su parte, Taylor plantea que "Los performances operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados" (2012:52). Es decir que podemos pensar a las performances como prácticas, conductas y/o acciones humanas que se repiten una y otra vez (aunque nunca son iguales) y que transmiten saberes, memorias, sentidos.

En este trabajo (capítulo 4) hemos utilizado la noción más amplia a fin de analizar a las JCyF como una performance y no específicamente como un arte de performance. Su utilización como perspectiva metodológica (en el sentido señalado por Schechner) nos permitirá reflexionar sobre aquellas secuencias de acciones que insisten y se repiten de manera casi ritual configurando modos de hacer particulares.

La variedad de procesos que pueden ser pensados como performance es amplia y por lo tanto diversas sus finalidades. Sin embargo, Schechner (2000) plantea la existencia de dos grandes grupos formados por aquellas que persiguen la eficacia y las que buscan el entretenimiento.

Según él, a pesar de sus diferencias, ambas forman parte de un continuum binario eficacia/ritual-entretenimiento/teatro; dado que ninguna busca solamente la eficacia, ni viceversa. Incluso es posible que una performance pase de ser ritual a entretener o al revés.

Una performance persigue la eficacia cuando busca realizar transformaciones en los sujetos o grupos. Este tipo suele tener cualidades como ser ritual, buscar resultados, poseer un tiempo simbólico, estar encarnado por un actor poseído o en trance, poseer un público que participa y cree, no invitar a la crítica y que la creatividad sea colectiva. En cambio, aquellas performance que promueven el entretenimiento se caracterizan por vincularse con el teatro y la diversión, a nivel temporal el énfasis está puesto en el aquí y el ahora, son llevadas a cabo por un actor/actriz que sabe lo que hace, el público mira y aprecia, prospera la crítica y la creatividad es individual (Schechner; 2000). En los años 60 y 70, según Schechner, se privilegió la eficacia por sobre el entretenimiento.

Asimismo, tomamos de Richard Schechner (2000) la idea de que en toda performance participan cuatro sujetos: autores, directores, actores y espectadores. Utilizamos dicho esquema para analizar las JCyF en tanto obra de arte de acción (capítulo 4).

3. Significaciones políticas del arte

Para reflexionar sobre los modos en que se cruzan el arte y la política, a lo largo de esta investigación hemos recuperado conceptos y preguntas que se han formulado Ana Longoni (2014; 2017), Esteban Buch (2016), María Teresa Constantín (2006), Andrea Giunta (1993), Rodrigo Alonso (2005) y Alejandra González (2012), entre otros investigadores. Por las características de nuestro objeto de estudio, tomaremos como marco general de referencia los estudios de Longoni y de Buch.

Longoni (2014) se pregunta por los diversos modos de encuentro que se produjeron entre *revolución* y *vanguardia*. La autora señala que a partir del análisis de distintas intervenciones artísticas es posible afirmar que existieron poéticas y programas artísticos diversos e incluso contradictorios. Según señala, la condición política de las obras se fue transformando con el

transcurso del tiempo en tensión constante con el contexto histórico y con las necesidades de la política. Entre fines de los cincuenta y primeros años sesenta el arte es entendido como una forma de acción, “producir arte de vanguardia es ser revolucionario” (Longoni; 2014:54). Hacia mediados de la década, profundizándose en 1968, “el arte deviene en acción, y la acción artística lleva –por contacto, por deriva o consecuencia- a la acción política. La radicalización política de los artistas los intima a buscar un efecto inmediato en sus producciones sobre la esfera de la política” (Longoni; 2014:54). El arte –según la autora- es comprendido como una fuerza capaz de activar el estallido social. En ese período la violencia política se convierte en motivación y en temática del arte. Finalmente Longoni asevera que a partir del Cordobazo, y hasta el golpe de 1976:

(...) se evidencia –sobre un número extendido de artistas, sus producciones y sus ideas- cómo impactan sobre el arte la vertiginosa radicalización política y la reivindicación de la violencia revolucionaria como camino de transformación (...).

Lo que aparece cuestionado en esta última fase es el lugar específico del arte (de la vanguardia artística) en el proceso revolucionario, ante la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales. Sin embargo, en los primeros años setenta, varios artistas continuaron con emprendimientos callejeros a la vez que participan, colectiva o individualmente, de distintas convocatorias institucionales, con realizaciones que pretendían alcanzar un fuerte impacto en la esfera pública. (...) A pesar de su diversidad, las une el denominador común de entender la práctica artística como un vector capaz de incidir en las condiciones de existencia. Un modo válido de acción (política). (Longoni; 2014:54).

En este marco general trazado por Longoni nos proponemos analizar y problematizar la obra de MD en general y las JCyF en particular. Serán de particular importancia para nuestro trabajo los aportes de la autora sobre el uso de las instituciones como forma de multiplicar el impacto de sus producciones (nos ocuparemos de eso en el apartado 4.4.3).

A su vez, el trabajo de Buch (2016) sobre la visita de Daniel Barenboim y de la Orquesta de París a Buenos Aires en julio de 1980 ha sido un gran aporte para pensar las JCyF como práctica artística que, habiendo sido efectuada en un espacio oficial y sin un contenido político explícito, invita a expresarse libremente en un contexto de terrorismo de Estado.

Allí Buch se interroga de forma constante por las complejidades, tensiones y -en muchos casos- contradicciones que atraviesan las intenciones y los significados políticos en su vínculo con el arte. Uno de los interrogantes centrales es aquel que busca pensar la significación política de las obras en sí mismas, así como a las obras de arte como crítica de un poder autoritario. El autor narra que Daniel Barenboim –director de la Orquesta de París- no realizó durante su visita declaraciones sobre la situación política que atravesaba el país pero que dirigió cuatro conciertos y algunos ensayos. Frente a ello sostiene: “Por eso también puede pensarse que, a pesar de su silencio, no paró de expresarse al frente de su orquesta. Solo que no es fácil saber qué quiso decir ni qué decía esa música sobre él y sobre su experiencia en Buenos Aires” (Buch; 2016:89-90). Instala así la pregunta por los diversos modos de expresarse que encuentran los artistas más allá de las declaraciones abiertas.

Buch añade que al analizar la significación política de una práctica artística hay que tener en cuenta además la diversidad de intenciones que pudo tener cada uno de los participantes, en su caso los integrantes de la orquesta. Dicha advertencia será fundamental para reflexionar sobre los sentidos que los diferentes participantes pudieron otorgarle a la práctica.

Asimismo, Buch indaga sobre la significación política que la música – como pieza de arte- puede tener en sí misma. Sostiene que:

El análisis de los tópicos políticos y la estructura narrativa de la partitura de Mahler de ningún modo garantiza que esos significados estén presentes en la experiencia de cada persona que escucha la obra en un contexto real, trátase de 1980 o de cualquier otro. Tampoco lleva a afirmar que deban de estarlo, como si ese fuera su único y verdadero sentido. (Buch; 2016:115)

Recuperando los aportes de Hans Robert declara que este se trata de un *potencial semántico* en tanto que es una interpretación posible que los receptores pueden efectuar, o no, según su propia subjetividad y su contexto. Hay quienes pueden disfrutar del hecho estético excluyendo cualquier significación política dado que ésta cambia de acuerdo a quien habla, señala Buch.

Además, el autor sostiene que existen un conjunto de objetos y discursos disponibles -que superan la pieza de arte- en el entorno del público que le da forma a la experiencia, junto a la música y al espectáculo visual. A todos ellos recurre el público al momento de realizar una *lectura* de la obra.

Al analizar un concierto organizado por los representantes locales de la dictadura en Bariloche como parte de la oferta turística para la juventud en el que tocó de Serú Girán y en el cual él mismo estuvo presente, Buch sostiene: “Ver una resistencia no solo en lo *underground* sino también en los eventos multitudinarios autorizados y a veces auspiciados por el Estado depende en buena parte de hallar un contenido político en la música, más que en su entorno” (2016:188). De ese modo, la articulación entre la obra y su contexto es central para que exista una significación política.

El autor nos invita entonces a preguntarnos en qué medida una obra puede tener en el momento de su realización una significación política y cuál fue, si es que la hubo. Para ello investiga no solo la pieza de arte en sí misma sino a ésta en constante vínculo con su contexto de producción y con las intenciones de quienes la produjeron.

4. Terrorismo de Estado

Para conceptualizar al momento histórico en el que se desarrollaron las JCyF (1975-1981) y –al mismo tiempo- problematizar sobre nuestra cronología (capítulo 3) hemos recurrido a los trabajos de Pilar Calveiro (2004), Paula Canelo (2016), Ezequiel Sirlin (2006), Novaro y Palermo (2013), Marina Franco (2012) y Esteban Pontoriero (2016). Haremos uso centralmente de la noción de terrorismo de Estado.

Franco (2012) y Pontoriero (2016) sostienen que para fines de 1975 los elementos estructurantes del terrorismo de Estado ya se encontraban disponibles en Argentina. Ello se explica, en primer lugar, porque la represión en clave contrainsurgente aplicada por el Ejército desde febrero en el marco del “Operativo Independencia” ya había dado inicio a un proceso de violencia clandestina basado en métodos criminales. En segundo lugar, porque a partir de octubre ese entramado represivo se había extendido a

todo el país mediante un decreto del poder ejecutivo. Por último, porque la doctrina de “guerra antisubversiva” del Ejército había pasado a incluir todos los elementos que brindarían el encuadramiento teórico para la organización de la represión en clave contrainsurgente (Pontoriero; 2016).

Además, el 6 de noviembre de 1974 se había declarado el Estado de sitio que establecía la suspensión de las garantías constitucionales en todo el país por tiempo indeterminado². Desde entonces -y durante todo 1975- las violaciones a los Derechos Humanos se habían acrecentado. Franco sostiene que:

(...) Por detrás de la escalada represiva más visible y recordada de la Triple A, una amplísima normativa legal sostuvo y dio espacio al avance de las prácticas de represión clandestinas desde muy temprano. Durante 1974, la Ley de Seguridad y el Estado de sitio habían establecido los instrumentos jurídicos esenciales de la represión en cuanto a la suspensión de toda garantía constitucional, la instauración de la vaguedad jurídica de las nuevas figuras delictivas y, por lo tanto, la expansión ilimitada del universo de lo peligroso y del poder estatal sobre ello. (2012:133)

Franco señala que entre 1973 y 1976 se había ido “constituyendo progresivamente una lógica político-represiva centrada en la eliminación del enemigo interno (...)” (2012:17). Ello se dio a través de la implementación tanto de prácticas y políticas consideradas legales como de otras de carácter clandestino o paraestatal.

En síntesis, existen continuidades tanto entre las prácticas estatales represivas como en la circulación de representaciones sociales sobre “el problema de la violencia” que relativizan el corte abrupto que significó el golpe de 1976 (Franco; 2012). En ese sentido, Franco sostiene que:

Desde esta perspectiva, la ruptura institucional que significó el golpe de Estado militar de 1976 deja de ser el organizador absoluto del transcurso histórico reciente y, sin quitarle su carácter radicalmente distinto por la violencia desplegada, adquiere nuevo sentido dentro de un proceso más complejo y más extendido en el tiempo. (2012:16)

El golpe de Estado es entendido entonces por Franco como parte de un proceso que abarca toda la década del setenta, durante el cual se fue instaurando el terrorismo de Estado. Sin embargo, para la autora las

² Esta medida de excepcionalidad finalmente no se levantó hasta 1983 con la vuelta de la democracia.

continuidades entre el gobierno peronista y la dictadura terminan allí dado que los militares son -según ella- los responsables del terrorismo de Estado en tanto plan de eliminación sistemática, planificado y racional y debido a que la cuestión de la violencia como único factor no permite explicar la experiencia histórica de esos años en su totalidad (Franco; 2012).

En base a los mencionados trabajos es que haremos uso de la noción de terrorismo de Estado para caracterizar al período en que transcurren las JCyF (julio de 1975 a noviembre de 1982), prestando especial atención a las rupturas que el golpe de Estado produce. Ello nos permitirá pensar en las continuidades que el propio objeto de estudio nos plantea así como también de los cambios que producen los quiebres institucionales.

Asimismo, siguiendo a Calveiro (2004), partimos de entender que la dictadura desarrolló tanto una dimensión censora y represiva hacia la cultura como una productiva tendiente a generar consenso. Para pensar la primera de esas dimensiones haremos uso de los trabajos de Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2003) quienes dan cuenta de cómo el régimen estableció una estructura organizada para el control y la censura de aquellas personas o contenidos considerados enemigos en el ámbito de la cultura y la educación.

Para caracterizar la dimensión propositiva desarrollada por la dictadura tomaremos como referencia los aportes realizados por Ezequiel Sirlin (2006), Julia Risler (2010) y Cora Gamarnik (2006) quienes dan cuenta de la importancia de ésta para el proyecto dictatorial. Los trabajos de Risler nos permiten dimensionar el desarrollo una estrategia de *acción psicológica* que pretendía influir y moldear las ideas de la población civil. Asimismo, Sirlin y Gamarnik evidencian el modo en que los medios de comunicación fueron utilizados para construir consenso.

Finalmente, siguiendo a Calveiro (2004) entendemos que, a pesar del intento de los militares de diseminar el terror en la sociedad con el propósito de silenciarla y disciplinarla, el poder de la dictadura no fue absoluto. Existieron múltiples respuestas, como múltiple es la sociedad. Como ya mencionamos, Calveiro sostiene que la sociedad fue encontrando resquicios para reestructurarse y resistir, así como lo hicieron los prisioneros en los campos de concentración. Según ella: “Existió la fuga individual, la

solidaridad, la risa y el canto. Existió el doble juego, el engaño y la simulación; todas las formas que tuvo la sociedad para sobrevivir sin ser arrasada se practicaron de una u otra manera” (Calveiro, 2004:157). Por su parte, Marcos Novaro y Vicente Palermo afirman que: “El miedo no tuvo los mismos efectos en todos” (2013:149) y que no generó una “parálisis” en la sociedad en su conjunto sino que existió “acción” o “acción con otros” (2013:151). Los autores entienden que, sin ser un desafío abierto al régimen, esa acción conjunta se constituía, en ese contexto, en formas implícitas de resistencia o simplemente en “el único alivio dentro de una atmósfera parejamente opresiva” (2013:153). A pesar de los intentos por controlarlo todo, existieron fisuras, grietas, intersticios. Esteban Buch señala que: “Así como algunos se volvieron cinéfilos o lectores compulsivos, hubo personas que, durante la dictadura, frecuentaron el Teatro Colón y los conciertos del Mozarteum como alternativa al miedo y la tristeza de la vida cotidiana” (2016: 155).

En el caso de las artes visuales, siguiendo a Longoni (2014), partimos del reconocimiento de que el golpe de Estado de 1976 significó un quiebre para muchos artistas. La táctica de utilizar los espacios públicos y galerías de arte fue abandonada entre los días previos y posteriores al golpe, momento en el cual muchos artistas se refugiaron en la pintura de caballete a través de la que “poco a poco pudieron articular un discurso que diera cuenta del terror” (Longoni; 2014:275). Los artistas visuales articularon de ese modo distintas formas de autocensura que les permitieron seguir produciendo.

Los aportes aquí mencionados nos permiten conceptualizar, como punto de partida, el momento histórico en que transcurrieron las JCyF. Son fundamentales para ello la noción de terrorismo de Estado que nos posibilita pensar las continuidades (y las diferencias) entre 1975 y 1976-1981; la idea de que la dictadura desarrolló tanto una dimensión censora como una propositiva hacia la cultura; y la concepción de que el poder no fue absoluto y, por lo tanto, no alcanzó todos los ámbitos de la vida, sino que existieron fisuras, resquicios, fugas.

5. Experiencias educativas

Para abordar la propuesta pedagógica desarrollada por MD (capítulo 2) trabajaremos fundamentalmente con los aportes del filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense John Dewey (1964). Dewey plantea una serie de herramientas teórico conceptuales para pensar la educación. Nos centraremos en algunos de los conceptos planteados por él que nos son de utilidad para examinar una iniciativa no formal, ni escolarizada como fueron las JCyF. Trabajaremos fundamentalmente con la noción de experiencia y los principios de interacción y continuidad.

Dewey (1934) entiende que el arte es una actividad experiencial, por lo cual –según él- su enseñanza debía correrse de las obras de arte consagradas hacia las experiencias estéticas. Para ello considera que es preciso diseñar actividades, proyectos, propuestas en que los sujetos se involucren personalmente y que a su vez los convoquen a construir nuevos sentidos que les permitan repensarse individual y colectivamente a través del arte.

A su vez, en su trabajo “Experiencia y educación” (publicado por primera vez en 1938) Dewey plantea la importancia que tiene la experiencia para la educación. En ese sentido señala que: “Existe una íntima y necesaria relación entre los procesos de la experiencia real y la educación” (Dewey; 1964:16). A pesar de ello -señala- no todas las experiencias son verdaderamente educativas; algunas son de hecho antieducativas, por ejemplo aquellas que tienen “por efecto detener o perturbar el desarrollo de ulteriores experiencias” (Dewey; 1964:22). Por lo tanto, el objetivo del educador debe ser generar aquel tipo de experiencias que son educativas. Estas serían, según Dewey, aquellas que: “no repeliendo al alumno, sino más bien incitando su actividad, sean sin embargo, más que agradables inmediatamente y provoquen experiencias futuras deseables. (...) Independiente por completo de todo deseo o propósito, toda experiencia continúa viviendo en experiencias ulteriores” (Dewey; 1964:25). La continuidad hacia experiencias futuras es uno de los principios que –según Dewey- nos permite valorar la experiencia educativa.

En el proceso educativo -centrado en la experiencia- intervienen, según Dewey, condiciones objetivas u externas y condiciones internas del que aprende. Las primeras comprenden: “lo que hace el educador y el modo en que lo hace; y no solo las palabras habladas, sino también el tono de voz en que se pronuncian. Comprende los materiales con que actúa el individuo, y, lo más importante, la total estructuración social de las situaciones en que se halla la persona” (Dewey; 1964:49). Las condiciones internas, por su parte, son aquellas capacidades y propósitos que portan los enseñados.

La experiencia educativa se produce por la interacción (Dewey; 1964) de esas condiciones internas y externas u objetivas, motivo por el cual la educación es considerada un proceso social. Según el autor, no alcanza con subordinar las condiciones internas a las objetivas -ni viceversa- para que la experiencia tenga lugar, sino que es preciso establecer una interacción entre el individuo y los objetos.

Tomadas en conjunto (las condiciones objetivas y las internas) constituyen una situación (Dewey; 1964). Los individuos viven en una serie de situaciones en las que interactúan con objetos. Es por ello que “La preocupación inmediata y directa de un educador son, pues, las situaciones en que tiene lugar la interacción” (Dewey; 1964:48).

Dewey plantea que este principio de interacción junto con el de continuidad son los criterios a utilizar para evaluar el valor de la experiencia. La continuidad supone que el sujeto se lleva algo de una experiencia a la siguiente, es decir que las herramientas que un sujeto adquiere en una situación se llevan a la próxima. Por ese motivo para Dewey hay que tener en cuenta el futuro en el proceso educativo.

Para ello el maestro debe hacer un plan que, según Dewey, debe ser “lo suficientemente flexible para permitir el libre juego a la individualidad de la experiencia y, sin embargo, lo bastante firme para dar la dirección hacia un continuo desarrollo de la capacidad” (1964:68). Las sugerencias del docente no deben ser un molde sino un punto de partida. El docente debe ayudar a organizar las condiciones de la experiencia, ser capaz de discernir qué actitudes conducen a un desarrollo continuado y cuáles son perjudiciales.

Capítulo 1. Acerca de Mirtha Dermisache

*“Los lectores son viajeros: circulan sobre las tierras del prójimo,
nómadas que cazan furtivamente a través de los campos que no han escrito (...)”
Michel De Certeau (1996)*

*“La idea de sumatoria está en el contexto de este libro.
Libro que no requiere de una obra de mi ‘autoría’.
Porque este libro es mi obra puesta en otros.
Es el Libro de la Suma”.
(Dermisache; 1998:1)*

En este primer capítulo analizaremos la trayectoria biográfica y artística de MD, ello resulta fundamental para enmarcar a las JCyF dentro de su producción estética. Diversos autores han analizado su trabajo en términos de escrituras ilegibles y de poesía visual experimental. Sin embargo, un recorrido por dichas interpretaciones permite observar que existen algunas zonas de su producción que han sido poco exploradas aún. Ejemplo de ello son su interés por la publicación de sus obras, la relación conflictiva sostenida con el mercado del arte, las diferencias y particularidades de sus grafismos, las series posibles, los formatos que adoptan las obras, entre otros.

Rescatar las búsquedas estéticas y conceptuales de la artista y los modos en que las materializó se vuelven centrales ya que atraviesan la suma de su trabajo y son los motores que lo guían a lo largo de toda su vida. A su vez, permiten inscribir a las JCyF en la producción estética general de la artista

1.1. Trayectoria biográfica y artística

MD nació el 21 de febrero de 1940 en Lanús, provincia de Buenos Aires y murió el 5 de enero de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires. Fue educadora, artista visual y escritora, dado que toda su vida se dedicó a escribir³. Estudió magisterio en Artes Visuales en la Escuela Nacional de

³ Perednik sostiene que: "cuando le preguntan a ella si dibuja o pinta los signos, contesta: "los escribo". La respuesta dice de una intención o programa, y también de una vocación, una persistencia en el tiempo; sus propias palabras permiten ubicar a Mirtha Dermisache en su tarea como escritora, aun cuando las técnicas de escritura usadas sean más parecidas a las de una artista plástica" (Perednik; 2016:87).

Artes Visuales Manuel Belgrano y el profesorado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Se especializó en grabado, pero también estudió escultura y cerámica indígena. Fue maestra normal y nacional de Artes Visuales. A su vez realizó estudios de psicología en la Universidad de Buenos Aires (Müller, octubre de 1976, p. 58).

En 1970 Edgardo Cozarinsky narra que MD es: “Una muchacha pálida, de voz tenue y acento reflexivo (...) (1970:51). En 1976 Martín Müller la describe como: “una mujer joven, delgada y vivaz, con una mirada muy clara y lúcida, que insiste en definirse a sí misma como ‘intuitiva’” (Müller; octubre de 1976, p. 58). En 1992 Julia Pomiés la retrata como una mujer “delgada, fuerte, de mirada franca, con el pelo cortado tipo paje, sonrisa finita, cálida” (1992, p. 47). Lucía Capozzo la caracteriza como “neta, esencial, despojada” (En Villa; 2016:86). Juan Carlos Romero la recordaba a comienzos del 2017 como una persona muy tímida, solitaria y que “se comunicaba poco con la gente” (comunicación personal, enero de 2017). Finalmente, su amigo y editor Guy Schraenen cuenta: “Aunque Mirtha era un alma atormentada que a menudo sufría depresiones y resultaba difícil de contentar, su risa franca y su capacidad de disfrutar del momento presente eran únicas” (Schraenen; 2017:45).

Durante la década del sesenta, sus años de estudiante, asistió al Instituto Di Tella⁴, así como a otros museos y galerías de arte. Según ella el Di Tella: “era mi lugar preferido. No solamente por las exposiciones, sino también por todas las otras actividades, las experiencias de teatro, música, danza, y la Escuela de Altos Estudios Musicales” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:8). Entre los artistas y obras que la marcaron en ese momento menciona los happenings de Marta Minujín y los trabajos de David Lamelas, Pablo Suárez, Oscar Bony, Roberto Jacoby, Juan Stoppani, Margarita Paksa, Rodríguez Arias, Roberto Plate y Federico Peralta Ramos (Rimmaudo y Lamoni; 2011:8).

⁴ El Instituto Torcuato Di Tella fue fundado en 1958 por la familia del empresario Torcuato Di Tella. Según afirman Longoni y Mestman sus actividades se centraron en la promoción del arte contemporáneo y en la investigación en Ciencias Sociales. El centro de arte se inauguró en 1963 y a lo largo de esa década alcanzó enorme repercusión pública, siendo impulsor de las tendencias de vanguardia a través de la facilitación de recursos, espacios de exhibición, premios y becas (Longoni y Mestman; 2008).

Al comenzar su carrera MD se desempeñó como docente de plástica en escuelas primarias, espacio que aprovechaba para la experimentación de técnicas y herramientas de enseñanza-aprendizaje. Con ese bagaje, en 1973 inauguró en su casa un taller de experimentación plástica para adultos que a partir de 1976 se constituyó en el taller de Acciones Creativas o tAC. Este fue uno de los proyectos que MD sostuvo a lo largo de toda su vida, de forma paralela a su producción personal, y fue motor de las JCyF, objeto de esta investigación.

En el transcurrir de su trayectoria MD experimentó con diversos trazos, dimensiones, colores, materiales (fundamentalmente tintas y marcadores), tipos de líneas, manchas, formatos y composiciones sobre papeles de distintos colores. Las formas -producto de una búsqueda constante- son en su mayoría de carácter orgánico (una mezcla entre garabatos y grafías) que se destacan sobre fondos planos generando un gran contraste. Desde el comienzo su obra fue de carácter no figurativo, a pesar de que tomó el formato de libros, diarios, cartas, historietas, entre otros. Conjugó –y rompió- de ese modo el dibujo con la escritura, las artes visuales con la literatura en una búsqueda por comunicar sin recurrir a palabras ni a la figuración. Desafió así la distinción entre dibujo y escritura así como también la clásica exhibición de las obras de artes visuales inmóviles sobre la pared. En una entrevista efectuada por Julia Pomiés MD declara:

Lo que te puedo decir es que cuando terminé Bellas Artes y empecé con los grafismos fue un trabajo muy personal, solitario. Mi idea era tratar de destruir todo lo que tenía incorporado como escritura y también destruir, o en todo caso, no incorporar, el dibujo que era la disciplina donde yo me había metido. Entonces, de la destrucción de ambas salía esta especie de lenguaje, o escritura ilegible, que yo no quería que saliera del libro, ni de la página del libro, organizado en renglones, porque quería remitir realmente a la actitud de leer. A una lectura que cada uno construiría a partir del libro. (Pomiés, 1992, p. 49)

De ese modo, MD se proponía romper con la escritura y con el dibujo por todos inteligible, pero no con la lectura. De la destrucción de ambos surgía algo nuevo que la artista pretendía fuese leído por el público.

Entre 1966 y 1967 MD comenzó con la producción de su obra artística, “con la aparición de un grafismo aleatorio, suelto, con reminiscencias de garabato y mayormente en marcador de colores sobre papel. Con esta impronta, aparece la posibilidad de una organización de estos trabajos en el formato de libro. Estos llevarán de título números continuos por cada año de producción” (Archivo Mirtha Dermisache; s/f.). En 1967 terminó su primera gran obra visual: un libro de 500 páginas, titulado “Libro N° 1” (véase figura 1). Cuenta Edgardo Cozarinsky que Jorge Romero Brest llevó a MD a la editorial Paidós para que se publicara su “Libro N° 1” y ello estuvo a punto de pasar pero finalmente no fue posible por la extensión que hacía de la edición algo muy costoso para la industria editorial (Cozarinsky; 1970:51).

A comienzos de los setenta MD participó de distintas muestras colectivas organizadas por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) e incluso se acercó al Grupo de los Trece⁵ del que finalmente decidió no formar parte. En este sentido, MD afirma sobre si misma: “En realidad, siempre fui un poco ermitaña. Trabajé sola. No pertenecía a ningún grupo. En general, nunca estaba con gente del ambiente. Yo comencé bastante tarde a trabajar. Fue en el año 67” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:8). A lo largo de su vida no participó de grupos o colectivos de artistas, aunque sí trabajó junto a sus alumnos (y ex alumnos) coordinando propuestas que, como las JCyF, superaban la instancia individual.

A partir de 1970 MD comenzó a exponer y publicar su obra en distintas partes del mundo, entre ellas Amberes, París y Londres. Sin embargo, ello no le resultó fácil; según ella misma narra: “exponía directamente los originales para que el público pudiera tocarlos. Las hojas estaban protegidas... como nadie me imprimía, como ponía dinero para imprimir mis cosas, y que tampoco tenía mucho dinero, entonces, era importante que el público pudiera tocar y manipular la obra” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:10-11). Tampoco le fue sencillo en esa época trabajar con el

⁵ Grupo de artistas formado en 1971 en torno al Centro de Arte y Comunicación. Entre sus integrantes, que varían a lo largo de los años, podemos mencionar a Jaques Bedel, Jorge Glusberg, Gregorio Dujony, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Luis Benedit, Víctor Grippo, entre otros.

formato libro, dado que para entonces no se conseguían en blanco. Sobre la selección de ese formato, MD relata:

Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro. Era un libro con hojas en blanco. Mi voluntad era hacer libros. Después si tenía la suerte de que alguien lo imprimiera, se convertía en una edición. Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y que cualquiera la pueda manipular. Para mí, eso es lo importante. Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. (...) Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original. (Rimmaudo y Lamoni; 2011:14)

MD no se dedicó a teorizar sobre lo que hacía, aunque sí hizo declaraciones que nos permiten reconstruir de qué modo entendía el arte y sobre la función que este tenía para ella. En 1971 la artista sostuvo sobre sus producciones: “Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él” (Dermisache, 1971C, p.4). El público como sujeto activo frente a la obra fue una de las ideas fuerza que recorrió la producción de la artista a lo largo de toda su carrera, sobre todo con las JCyF.

Asimismo, su interés se centró en la publicación de sus trabajos y no solamente en la exhibición, dado que -como mencionamos- consideraba a la primera de especial relevancia para el acercamiento a un público más amplio. En una entrevista realizada por Laura Casanovas para la revista Ñ, MD afirma que: “Siempre supe que quería que se editara mi trabajo. No quiero que la idea quede atrapada en un original” (Casanovas; 2011). Este empeño por la edición de sus trabajos (junto a la preocupación porque fuese un objeto accesible a todos y que las personas pudieran expresarse a través de él) es otro de los ejes que atraviesa toda la obra de la artista. Ello nos permite pensar en una concepción particular del arte en la cual – contrariamente a lo establecido- las ideas de original y autor

(fundamentalmente a partir de los dispositivos editoriales que analizaremos al final del capítulo) son puestas en tensión, junto a las nociones de público y exposición⁶.

Su obra -caracterizada por Roland Barthes como “escrituras ilegibles” (Barthes; 1989)- mantuvo, con variantes, rasgos distintivos a lo largo de toda su carrera. Como sostiene Florencia Malbrán, MD exploró “los límites entre el dibujo y la escritura (...) trabajó con una idea, como anota Barthes, con el concepto mismo que supone el texto, su función comunicativa, la intimidad que implica tanto el acto de escribir como el de leer, su incidencia colectiva” (2012; 246). Desde 1966 -y a lo largo de toda su carrera- exploró una infinidad de formas, trazos, líneas y puntos que van del dibujo a la escritura y/o de la escritura al dibujo destruyendo a ambos a la vez, como veremos a continuación.

1.2. Interpretaciones sobre su obra

1.2.1. Escrituras ilegibles.

El 28 de marzo de 1971, el reconocido teórico francés Roland Barthes le escribió personalmente a MD desde París:

Estimada Srta:

El Sr. Hugo Santiago tuvo a bien mostrarme su cuaderno de grafismos.

Me permito simplemente decirle cuán impresionado estoy, no sólo por la gran calidad plástica de sus trazos (esto no es irrelevante) sino también, y sobre todo, por la extremada inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone.

Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible – lo que lleva a proponer a sus lectores, ni puntualmente los mensajes ni tampoco las formas contingentes de la expresión, pero sí la idea, la esencia de la escritura.

Nada es más difícil de producir que una esencia, es decir una forma que se remita a su propia definición. Acaso los artistas japoneses no dedicaron toda una vida a saber trazar un círculo que no remita más que a la idea del círculo mismo? Su trabajo se asemeja a dicha exigencia. Le deseo fervientemente que lo continúe y que sea publicado. Le ruego tenga a bien recibir mis

⁶ Ejemplo de ello es la intención de que sus libros estén en las bibliotecas sin llevar su nombre (no aparecía en la primera hoja como en un libro corriente, sino en una tarjeta entre las páginas que podía perderse o no ser vista). Esta misma concepción se replicó en las JCyF en las cuales ella no se ubicaba como protagonista, ni afirmaba ser la autora de esa experiencia.

deseos de éxito, de trabajo, y crea en mis sentimientos más cordiales. (Barthes; 1971)

Esta carta del renombrado teórico es quizás un buen comienzo para hablar de la obra de MD. Por un lado, porque fue recibida por la artista cuando ella comenzaba su carrera. Por otro, porque fue una primera e importante conceptualización de su trabajo que sentó precedente para las que vinieron luego. Fue Barthes quien acuñó el término *escritura ilegible* para esos grafismos que la artista había comenzado a explorar apenas pocos años atrás. MD narra que:

(...) a partir de ese momento [hace referencia a cuando recibió la carta], entendí lo que estaba haciendo. Para mí, fue como que él me explicaba a mí misma, lo que yo hacía. Esto fue muy importante. (...) El día que recibí la carta de Roland Barthes, en 1971, sentí que después de tantos años diciendo: “yo escribo” y “es la lectura a partir de quien lo toma”, cuando leí la parte donde él dice “usted supo producir una cierta cantidad de formas, que no son ni figurativas, ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de escritura ilegible”, fue tan importante que por primera vez alguien llamara escritura a mi trabajo, que por supuesto, no pensé ni por un instante en otra cosa. (Rimmaudo y Lamoni; 2011:8)

Barthes analiza las escrituras ilegibles en su ensayo “Variaciones sobre la escritura” (1989). Allí señala que existen escrituras que aún no estamos en condiciones de entender, a las cuales define como “indescifrables”. Estas son:

Escrituras ficticias e imaginadas por algunos pintores o algunos sujetos (alguna vez puede tratarse de una manifestación de aficionado y no de un artista: por ejemplo los cuadernos de grafismos de Mirta [sin h en el original] Dermisache) (...) nada, absolutamente nada distingue las escrituras verdaderas de las falsas: no existe diferencia alguna, salvo en el contexto, entre lo indescifrable y lo descifrable. Somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes decidimos el estatuto de la escritura dada. (...) Una escritura no tiene necesidad de ser ‘legible’ para ser una escritura con pleno derecho. (...) Esas escrituras ilegibles nos dicen (y sólo esto) que hay signos, pero no significados. (Barthes; 1989:36)

Barthes es quien le otorga a los grafismos realizados por MD el estatuto de escritura, reafirmando que su carácter ilegible no la hace menos escritura que las que sí son legibles. Aunque con matices, a partir de estas

afirmaciones la obra de la artista fue analizada en esos términos por la mayoría de los siguientes investigadores, escritores y curadores, dejando - en ocasiones- por fuera otros aspectos de su obra.

En abril de 1970 el escritor, dramaturgo y cineasta argentino Edgardo Cozarinsky publicó un breve artículo en la revista Panorama en el que calificaba al trabajo de MD como un “grado cero de la escritura” (1970:51). Allí sostiene que: “(...) a partir de la página como espacio convencional, de los renglones sucesivos como ordenación igualmente convencional, los signos en ellos inscriptos se alejan de la escritura y rehúsan acercarse a la plástica” (Cozarinsky; 1970:51).

Arturo Carrera (poeta y escritor argentino) también analizó la obra de MD en un texto pequeño que fue publicado en la revista Xul en 1981 y luego reescrito y reeditado en su libro “Ensayos Murmurados” (2009). Allí sostiene que:

(...) las grafías de Mirta [sin h en el original] Dermisache se desentienden de la ley llena de restricciones, de la ortografía; y es por eso que hay algo de esencial también en esas grafías (...) Hay algo esencial de la escritura: nos place leer la ilegibilidad de esas esencias.

(...) Imagino las escrituras de Mirta también ligadas a la pintura. Como si oscilaran entre dos esencias que están emparentadas (al menos estéticamente). (...) Mirta, no decidiéndose a entrar en ninguna de las dos (me refiero a la escritura y a la pintura), nos entrega en sus grafismos las ‘esencias’ (también el perfume) de ambas. Nos ofrece ese equilibrio, esa armonía camuflada en la ambigüedad de su propuesta

Sus grafos no dicen nada y lo dicen todo, son la caligrafía del sueño, pero no su resolución en letras bellas y salpicaduras de oro. Ilegible, pero no impensable desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende de un saber; legible en tanto ‘precipitado de visibilidad’ del pensamiento. (2009:59)

Por su parte, Jorge Santiago Perednik (poeta y ensayista argentino) cuestiona la categoría de “ilegible” aplicada a la obra de MD, aunque no descarta el término y lo continúa utilizando. Él afirma que:

(...) la escritura ilegible es sólo una voluntad, un objetivo o un gesto. Realizar finalmente la ilegibilidad es imposible porque cualquier escrito que se proponga ser leído por otros es de algún modo, en cierta parte, legible, pasible de provocar significaciones y apto para recibirlas, desde que las personas tienden a dar sentido a todo: no hay otra manera humana “normal” de

relacionarse con las cosas que a través del sentido. La denominación “ilegible”, entonces, es objetable, aunque también es ilustrativa. (...) [los grafismos] ofrecen una legibilidad que su lector confirma cada vez que dice que esos trazos son más que trazos y les pone nombre: escritura, caligrafía, signos aparentes, grafías, etcétera, son todas maneras de leerlos e interpretar lo leído. (Perednik; 2016:88)

Según Perednik, MD se propone negar la significación, recuperando el aspecto visual de la escritura; al ser pura forma ésta no es un medio de significación sino solo un trazo. Ello hace imposible su interpretación, por lo cual provoca a su vez su propia visibilización⁷. Lo realizado por MD es, para Perednik, el resultado de una búsqueda y experimentación que forma un sistema con características que lo identifican, pero que no tiene desciframiento posible. Los trazos fueron inventados para no significar. Finalmente sintetiza que la fórmula de esos grafismos está basada en la ilegibilidad de los signos y en la legibilidad de su puesta en escena dado que la combinación de formas y trazos nos permiten identificar que allí hay algo escrito que no podemos leer.

Siguiendo esta línea de análisis, podemos sostener que a pesar del carácter ilegible de los signos, las escrituras de MD se inscriben en formatos que nos invitan a leerlas, a buscarles sentidos que no son unívocos, a crear significados. En este sentido, Olga Martínez (curadora) afirma:

Estas mismas escrituras o grafismos se manifiestan en formatos propios de la comunicación, como libros, cartas, artículos, diarios, postales; lo cual, además de reforzar la idea de escritura, le imprime cierto marco de legibilidad. A la vez, en su materialidad, en su gestualidad, sus obras no nos permiten olvidar que en la plástica está su origen, más allá de cualquier conceptualización. (2010; s/p.)

Por su parte, el investigador Javier González plantea otra interpretación al afirmar que los grafismos de MD sí significan dado que poseen una dimensión semántica. El autor afirma que: “No existe de hecho asemantividad posible en ningún objeto natural o cultural. La imposibilidad de referencia biunívoca, la carencia de una relación bidireccional de

⁷ Perednik afirma que: “En tanto pura forma, la escritura ya no sería un vehículo de significación sino un puro trazo. (...) al despojarse de toda posibilidad de ser interpretada dentro de un sistema de significación, donde cada grafo sea un signo y por lo tanto tenga significados convencionales, se vuelve visible, empieza a existir por sí misma” (Perednik; 2016:87).

significante y significado a la manera del signo lingüístico codificable, no implican la ausencia de un sentido inferible a partir de las imágenes que dibujan esos trazos en plena libertad” (2011:6). Se trata, según él, de un modo superior de significar que interpela los límites del hecho artístico interrogándonos sobre la generación de sentidos más allá de la significación referencial. Es decir, que nos permite preguntarnos sobre la posibilidad de denotación propia del texto y de viabilidad de un acto comunicativo sin códigos predeterminados y compartidos (González; 2011). De este modo, según el autor, la escritura vuelve a su materialidad de origen y el concepto cede frente a la imagen.

Cecilia Cavanagh (curadora) tensiona también el binomio legibilidad-ilegibilidad al pensar en el modo de funcionamiento. Ella escribe: “Sus escrituras fluyen, su trazo nunca llega a producir la forma referencial, semántica, que estabiliza la lectura. Entonces el dispositivo de la escritura se convierte en un medio cambiante, su funcionamiento incluye las condiciones de su disfuncionamiento” (2011:5).

En síntesis, una serie de trabajos producidos desde comienzos de los años setenta hasta la actualidad centraron su análisis específicamente en la escritura, los trazos, las formas producidas por MD durante toda su vida. Se preguntaron sobre su carácter de ilegibilidad, sus posibilidades de lectura, su estatuto de escritura y sobre los cuestionamientos que la obra nos propone. Aspectos como la materialidad, el uso del color, las series posibles, entre otros, quedaron excluidos de estos análisis.

1.2.2. Poesía visual experimental

Algunas de las obras realizadas por MD han sido publicadas, expuestas y analizadas como poesía visual experimental. Este es el caso de investigaciones como la de Jorge Santiago Perednik, quien tempranamente (en 1982) la incluyó en una compilación sobre poesía concreta y le dedicó un apartado especial en su libro “El punto ciego de la escritura” (2016). También lo hizo Gonzalo Aguilar, en un libro dedicado a la poesía visual argentina compilado por Claudio Mangifesta, Hilda Paz y Juan Carlos Romero (2014).

El mismo Romero, junto a Fernando Davis, la incluyeron en una muestra “Poéticas oblicuas” (Buenos Aires, 2016) realizada en Fundación Osde.

Si bien MD -como ya hemos mencionado- escribió cartas, libros, diarios, nunca eligió el formato poesía literalmente. Sin embargo, la poesía visual -formato con el que se comenzó a explorar a fines del siglo XIX- incluye trabajos artísticos en los cuales la dimensión visual de la palabra cobra tanta importancia como el contenido. A partir de los poemas de Mallarmé⁸ (Romero; 2016), tanto en el ámbito de las artes visuales como en el literario, las palabras adquirieron status de objetos visibles y las artes visuales se mezclaron con la poesía. Ello permitió la aparición de nuevas poéticas y la ruptura con la lógica clásica de la poesía. Otros escritores como Paul Valéry, Marcel Broodthaers y Hugo Ball también abordaron las tensiones entre la dimensión visual y la lingüística de la palabra (Gache; 2017). Y algunos artistas plásticos, como Xul Solar, Paul Klee, Joan Miró, André Masson y Bernard Réquichot concibieron textos partiendo de lo pictórico (Gache; 2005A). Otro tanto sucedió con la sonoridad de la poesía y la experimentación con sonidos y grabaciones. Una serie de artistas y poetas –como Henri Michaux, Brion Gysin y Julio Campal- experimentaron con escrituras ilegibles (Gache; 2017)

Texto e imagen se conjugaron en la poesía visual de distintos modos construyendo una obra que es a la vez literaria y visual y en la que ambos lenguajes se constituyen en elementos significantes. Son obras que rompen con los límites disciplinarios pero también con el formato libro y con la pretensión de un sentido lineal y único. Perednik se pregunta entonces:

(...) qué puede ser llamado “poema visual”, o “fónico”, o “experimental”, y qué no, en otras palabras cuáles son las diferencias con un dibujo, un collage, una obra de teatro, una pieza musical. Ahora el problema no es tanto aceptar ciertas obras dentro del campo de la poesía como diferenciar lo que pertenece, por vocación, intención o derecho propio, a otros campos artísticos. Esta dificultad tiene efectos necesarios en la crítica: pone sus mecanismos a trabajar, incita a algunas de sus prácticas elementales: establecer criterios, límites, categorías;

⁸ Stéphane Mallarmé fue un poeta francés que nace en 1842 y fallece en 1898. Es reconocido por la musicalidad y la experimentación de su obra así como con las innovaciones formales que introdujo en la poesía.

sin embargo el camino contrario, que también es crítico, bien puede considerar que la dificultad de posicionamiento respecto de los límites es una característica de este tipo de trabajos, hace a su poética y por lo tanto debería seguir siendo insuperable como signo de salud de su producción. (Perednik; 2016:19)

El carácter experimental de este tipo de prácticas hace a la dificultad que encontramos si pretendemos establecer un concepto cerrado que las defina en su totalidad, pero también a su potencia. Sin embargo, Juan Carlos Romero y Fernando Davis ensayan una definición amplia y esclarecedora: “La denominación poesía experimental remite a un conjunto heterogéneo de prácticas que articulan su operatividad poética y crítica en la exploración de la materialidad visual y fonética de la letra y la palabra, junto con la intervención de formas de contraescritura y su circulación descentrada respecto de los límites disciplinarios del dispositivo libro y sus condiciones de lectura” (Romero y Davis; 2016:37).

Entre los primeros en experimentar de ese modo con la poesía se encuentran los artistas concretos, quienes aseveraban que un poema puede dividirse entre lo que es y lo que *dice* (Perednik; 1982). Lo que es representa para ellos el aspecto material, aquel que tradicionalmente suele no ser tenido en cuenta en literatura. La poesía concreta, en cambio, puso el acento en ese segundo aspecto, la materialidad de la obra, con el “objetivo de producir a partir de ella su significación” (Perednik; 1982:III) es por ello que Perednik incluye allí a las producciones de MD. Las obras concretas disuelven el verso como unidad de composición para jugar con su aspecto material y/o sonoro. Entre las distintas experiencias están aquellas que ponen el acento en la sonoridad de las palabras o de sonidos que no conforman palabras, las que lo hacen en la imagen que componen y aquellas que se ocupan del carácter ilegible de la escritura. En esta última tendencia se encuentran las obras de MD, según Perednik éstas:

(...) constituyen tanto una referencia al mal escribir como al mal leer. La escritura ilegible es un simulacro de escritura que aparenta llevar la relativa ilegibilidad de todo texto a un grado absoluto. Pero se trata de una simulación: aún la escritura ilegible permite lecturas. Quizás lo más

interesante sea constatar cómo esas grafías que escriben la ausencia de la lengua producen, en última instancia, una significación lingüística. (1982:VIII)

Gonzalo Aguilar señala que MD se burla tanto de los cuadros como de las escrituras. Afirma: “El culto de la escritura legible, sobre el que se sostiene la civilización occidental, padece con Dermisache el más furioso de los ataques: porque no la observa desde un discurso crítico sino que la interviene desde su sensible mismo. La linealidad, otro tótem, se mantiene pero los grafismos impiden toda organización” (Aguilar; 2014: 13). Por su parte, el investigador Fernando Davis sostiene que en la obra de MD (al igual que la de Ferrari y Bonino) la escritura se libera de ser vehículo de significados y “al despojarse de toda posibilidad de ser interpretada dentro de un sistema de significación, donde cada grafo sea un signo y por lo tanto tenga significados convencionales, [la escritura] se vuelve visible, empieza a existir por sí misma (...) no hay desciframiento porque la escritura solo quiere decirse a sí misma” (2016:18-19).

La investigadora Mariana Di Ció sostiene que:

Si bien estos alfabetos impredecibles parecen visitar varios géneros discursivos (la carta, la tarjeta postal, el diario, el libro, el artículo, la historieta...), toda la obra desprende la idea de ritmo, de cadencia, de compás. Y, por ejemplo, el libro n°8, de 1970 presenta, de manera inequívoca, la topografía de un poemario. Aunque al elegir el trazo por sobre la dupla significado/significante, los grafismos de Mirtha Dermisache atentan, en cierta medida, contra formas intermedias de la poesía, como podrían ser el caligrama, la poesía visual o la poesía sonora, lo cierto es que la disposición del entramado de grafismos no deja mayores dudas: se trata de unidades gráficas que, como el verbo griego lo recuerda (graphein es tanto escribir como dibujar) insisten en el aspecto propiamente visual de la palabra y constituyen, ante todo, hilos de tinta que, como quería Eluard, se nos dan a ver. (2012:11)

Los trabajos que incluyen a la obra de MD entre la poesía visual experimental no rechazan los análisis sobre sus grafismos o escrituras, más bien los toman como punto de partida. Nos proponen además una lectura relacional, aquella que pretende correr a la artista del lugar de excepcionalidad y ponerla en diálogo con otras producciones más o menos

cercanas en el tiempo, en la forma, en la búsqueda o en la intención. Nos invitan a superar la ilegibilidad y a pensar en el formato, en el soporte, en las lecturas posibles; de ello hablaremos a continuación.

1.2.3. Otras lecturas posibles

Otros trabajos producidos recientemente se han propuesto vincular la obra de MD con la de otros artistas y/o corrientes estéticas y nos invitan a realizar nuevas lecturas de sus escrituras. Sin distanciarse de las interpretaciones anteriormente mencionadas, buscan problematizar sobre aspectos no abordados de su obra. Estas miradas también nos permiten pensar la obra de MD relacionadamente, no solo con la obra de otros artistas sino también con el campo artístico (Bourdieu; 1967) y con el público.

Belén Gache (2017) ubica el trabajo de MD en una tradición más larga de trabajos con escrituras asémicas, aquellas que no poseen una dimensión semántica. Entre los artistas visuales menciona a Paul Klee y a Wassily Kandinsky -que ya hemos nombrado-, pero también al movimiento letrista, a Henri Michaux y a poetas como Brion Gysin y Julio Campal. Gache explica que en ocasiones las escrituras asémicas han servido como herramienta de resistencia a los poderes culturales hegemónicos y como forma de eludir la censura. En ese sentido, el gran aporte de Gache es dejar de pensar a la obra de MD como textos sin mensaje, para no ser leídos, para comprender que es la sociedad la que fracasa en leerlos. Ella sostiene:

El vacío de contenido debe ser llenado por las particulares interpretaciones de los lectores. Nos enfrentamos a un sistema sin referentes, a un código sin clave de desciframiento. (...) Mirtha registraba en su trabajo la incompreensión y la asimetría de códigos de una sociedad argentina convulsa. Así como buscó generar una "libre expresión gráfica" con sus Jornadas del Color y de la Forma en plena dictadura, su escritura demuestra una falta de código compartido con una comunidad minada por discursos de censuras, de autocensuras y miedo. El sinsentido no estaba en sus obras, sino en la sociedad. Ella no escribía con signos ilegibles. Era la sociedad la que no era capaz de entender lo que ella estaba diciendo. (2017:31)

La investigadora Mariana Di Ció se propone reflexionar sobre aspectos como la originalidad, la institución arte y el rol del autor. En ese sentido asegura que la obra de MD es inclasificable y enigmática y que:

(...) sin ser estrictamente literaria, su obra entabla un diálogo permanente con lo escrito, al tiempo que revisita y reactualiza problemas en torno a nociones como autor, legibilidad, recepción, circulación, y hasta la misma noción de obra.(...) la obra de Dermisache es el resultado de una actitud a la vez radical y provocadora, que busca desacralizar, cuestionar, reordenar. Cambiantes, revocables, modulables, sus textos sin letras se asientan en soportes desarmables y transformables, en hojas que diseñan una escritura cifrada y enigmática, que pueden leerse del derecho o del revés, y de adelante hacia atrás. (2012:2)

Por su parte, Laura Casanovas (periodista y crítica de arte) observa sobre las escrituras de MD: “Intrigan, desconciertan, atraen. Y al no imponer ningún sentido abren un abanico de posibilidades, un espacio de libertad. (...) cuestionan distintas convenciones del mundo del arte occidental, como la importancia del original, la forma expositiva sobre una pared, el artista como autoridad que monopoliza la creación” (2011; s/p.). Tanto Di Ció como Casanovas resaltan el cuestionamiento al campo artístico que la obra de MD plantea al romper con la idea del original único, así como con el rol de artista como único creador.

Florencia Malbrán (2012) sitúa la obra de MD dentro de las prácticas artísticas conceptuales⁹ de fines de los años sesenta y principios de los setenta. Según afirma la autora, en ese momento la idea se convirtió en el centro del arte y para ello un grupo de artistas visuales se volcó al uso del lenguaje escrito como herramienta. Entre aquellos que jugaron con la percepción de la escritura y su formato Malbrán ubica a MD. También Marie Oresanz y León Ferrari, entre otros, hicieron uso -cada uno a su modo- del lenguaje escrito para contar.

⁹ Cuando Rimmaudo y Lamoni le preguntaron a MD sobre el carácter conceptual de su obra respondió: “Generalmente la gente me dice: ‘lo que vos hace es arte conceptual’. Yo digo: ok, bueno, sí. Pero si bien yo creé esta idea, desarrollé esta idea, nunca pensé en el arte conceptual” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:12).

Quizás sea la obra de León Ferrari (artista visual argentino, 1920-2013) la que dialogue más de cerca con la de MD. Ferrari experimenta con escrituras ilegibles, deformadas, sobreformadas, reformadas y con escrituras que cooperan con la imagen para componer la obra (Perednik; 2016). En cuanto a las primeras, así como sucede con las de MD, Perednik sostiene que

hay una experiencia basada en el garabato, que permite y a la vez impide que se considere lo que hay ante la vista como una plena escritura, desde que las repeticiones parecen formar un sistema, como ocurre en la escritura de cualquier lengua, pero a la vez impiden leerlo. O dicho en otra forma, permiten leer que se trata de una escritura e impiden leer qué dice este escrito en particular o cualquier otro que se forme sobre las mismas bases. (Perednik; 2016:79)

Este tipo de propuestas fueron desarrolladas por el artista hacia 1962, con obras como “Cabellos rizados” y “A la Línea”. Fernando Davis también analiza la obra de MD en diálogo con la de León Ferrari en tanto que ambas generan un diálogo entre las artes plásticas y la escritura a través del desarrollo de grafismos superpuestos con caligrafías ajustadas (Davis; 2016).

Escrituras ilegibles, poesías visuales experimentales, ambas pretenden romper con la lectura lineal y ubicar al lector en el lugar de creador, de sujeto activo frente a la obra, de cazador furtivo (De Certeau; 1996). Es ese el ejercicio que nos propone MD con toda su obra. Nos invita a leer un diario *ilegible*, a encontrarle uno o múltiples sentidos, a manipular y desacralizar la obra que ella produjo, pero sobre la cual no pretende imprimir un sentido único, ni unificado. “Es un producto, lo quiero independiente de mí persona” le manifestaba a Cozarinsky (1970:51).

De Certeau sostiene que “leer es peregrinar en un sistema impuesto (el del texto, análogo al orden construido de una ciudad o de un supermercado)” (1996:181); un sistema que espera sus sentidos del lector. Este se convierte así en productor de infinitos significados para aquellos textos que no ha escrito.

La obra de MD nos invita a leer furtivamente, a irrumpir en territorios ajenos y buscar nuestros propios sentidos. Al acercarnos inventamos nuevos significados, interpretamos y re interpretamos, nos apropiamos de ella para

subvertirla, re inventarla, desterritorializarla. Las escrituras de MD esperan sus sentidos del lector y por ende son modificadas por este (De Certeau; 1996).

A pesar de las múltiples lecturas, al día de hoy no hemos encontrado investigaciones que traten en profundidad la obra de MD. Aún faltan trabajos que analicen sus características materiales, etapas, sentidos, el vínculo con otros artistas o grupos de artistas, entre otras problemáticas posibles. Mariana Di Cío sostiene en relación a ese problema:

(...) a pesar de la aclamación unánime de la crítica, de haber participado junto a Barthes y a Christian Dotremont en el monográfico “Grafías” (n° 2) de la revista Luna Park, o de haber expuesto, por ejemplo, en el Centro Georges Pompidou, la obra de Dermisache sigue siendo – o lo era al menos para mí hasta hace poco – un secreto bien guardado. Tal vez por encontrarse a caballo entre escritura y semántica, o entre las artes plásticas y la inscripción gráfica; por proponer textos que no son textos, por rehuir de entrevistas y cultivar con fervor el anonimato (...). (2012:2)

Analizaremos entonces a continuación algunas zonas de su obra que han sido poco estudiadas por los investigadores. Consideramos que éstas nos permitirán completar y complejizar las lecturas sobre la artista, así como también ubicar a las JCyF como parte de su obra en tanto que comparte con el resto de su producción modos, intenciones, búsquedas y conceptos.

1.3. Zonas menos visitadas

1.3.1. Participación en el Centro de Arte y Comunicación

Entre 1970 y 1976, a poco de comenzar su carrera, MD intervino en distintas iniciativas impulsadas por el CAyC. Este había sido fundado a fines de 1968 por Jorge Glusberg bajo el nombre Centro de Estudios de Arte y Comunicación. Para 1970 había inaugurado su propio espacio, implementado las gacetillas como forma de difusión y elaborado la categoría de Arte de Sistemas. Ésta era utilizada para nombrar a las producciones estéticas que el CAyC difundía, Natalia Pineau reconstruye, era:

(...) un arte que se ha desligado de la figuración y donde la ‘información’ se ha convertido en materia; que ha modificado el

concepto tradicional de lo artístico requiriendo la 'participación activa del espectador' como elemento fundamental de la constitución de la obra; que sustituye el objeto acabado y factible de ser vendido, dispuesto a la contemplación, por un arte generador de "experiencias". (2007:26)

Esta perspectiva sobre el arte sostenida por el CAyC, junto a su capacidad de difusión, nos permiten entender los motivos por los cuales MD lo eligió como espacio de participación y de exhibición. MD manifestaba sobre el CAyC: "Fue un centro muy importante, por la capacidad de difusión que tenía. En cuanto a mi obra, imprimió una Carta en 1971, hizo la 1ra edición del Diario N°1 (1972) y publicó el Libro n°1-1969. En general se ocupó de la divulgación de mi trabajo" (Rimmaudo y Lamoni; 2011:11). Fue a través de este que también expuso sus primeras obras en muestras colectivas tanto en Argentina como en algunas importantes ciudades de Europa. En febrero de 1970, invitada por Glusberg, MD participó por primera vez de una actividad organizada por el CAyC, una exposición colectiva en el Candem Arts Center de Londres titulada *From figuration art to systems art in Argentina*¹⁰.

En julio de 1971 exhibió -junto a otros 100 artistas nacionales y extranjeros¹¹- en la muestra *Arte de Sistemas* realizada en el Museo de Arte Moderno, en la Ciudad de Buenos Aires. Allí expuso cinco libros manuscritos originales (1967, 1968, 1969 y 1970) y catorce cartas (1970) en los que desarrollaba sus grafismos. En el catálogo de la muestra se dedicaba una hoja (lisa en el anverso y con una cuadrícula en el reverso) a cada artista, en la cual cada uno podía realizar lo que quería. MD utilizó el reverso de la suya

¹⁰ Participan también Luis Fernando Benedit, Antinio Berni, Oscar Bony, Hector Borla, Jorge Carballa, Ernesto Deira, Jorge Demirjian, Gregorio Dujovny, Nicolás García Uriburu, Juan Carlos Gomez, Carlos Ginzburg, Uzi Kotler, Ezequiel Linares, Lea Lublin, Noé Nojehowiz, Martha Peluffo, Alberto pellegrino, Juan P. Renzi, Carlos Saldí, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg, Juan Carlos Romero, Clorindo Testa, Edgardo Vigo.

¹¹ Entre ellos participan: de Argentina: Luis Benedit, G. Dignac, Gregorio Dujovny, Nicolás García Uriburu, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Victor Grippo, Uzi Kotler, David Lamelas, Lea Lublin, Jorge Luján Gutierrez, Mario Mariño, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Héctor Puppo, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero, Clorindo Testa, Trotta, Edgardo Antonio Vigo; de Alemania: Jürgen Claus, Herbert Franke, Hans Haake, Georg Nees, Tim Ulrich, de Austria: Otto Beckmann, de Canada: David Askevold, Richard Jarden, de Colombia: Bernardo Salcedo, de Checoslovaquia: Eugene[Eugen] Brikcius, Stanislav[Stano] Filko, Dusan Klimes, Jiri Kocman, Petr Stembera, Jiri Valoch, de España: Manuel Barbadillo.

para solicitar un editor para su obra¹². Allí se podía leer mecanografiado en diez idiomas: “utilizo este espacio para decir: mi obra necesita un editor mirtha dermisache escribir a: Juncal 2280 9º B buenos aires [en minúscula el original]” (Dermisache; 1971B) (Véase figura 2). Un año después fue el propio Glusberg quien editó su “Diario N° 1, Año 1”.

A pesar de haber asistido a las primeras reuniones y de aparecer en los documentos del CAyC como miembro, MD no formó parte activa del Grupo de los Trece. En una nota escrita a mano en diciembre del 1971 sostiene que no sabe cuáles debían ser los objetivos del grupo, ni porque estaba ahí pero que prefería asistir “en condición de espectador” (Dermisache; 1971B). Desde ese lugar participó en iniciativas como la solicitada contra la clausura de la muestra *Arte e ideología, CAyC al aire libre* realizada en 1972 y de algunas de las siguientes muestras organizadas por Jorge Glusberg.

En septiembre 1972 el CAyC organizó la muestra *Arte de sistemas II* la cual se encontraba dividida en tres secciones: *Arte de Sistemas Internacional*, ubicada en el Museo de Arte Moderno, *Arte de Sistemas Argentina*, en las salas del CAyC, y *Arte e Ideología. CAyC al Aire Libre*, instalada en la Plaza Roberto Arlt. Allí se exhibió el “Libro N° 2” y se editó el “Diario N° 1, Año 1”¹³ (impresión offset sobre papel de obra 47,5x36,6 cm., 8 páginas) de MD (véase figura 3). El título y el formato (tanto el tamaño, el tipo de papel como el diseño en ordenadas columnas) del segundo nos permiten reconocer esta obra como un diario en el cual MD experimenta, con diferentes trazos, tamaños y formas sus grafismos.

Según explica Longoni (2014) la propuesta *Arte e ideología, CAyC al aire libre* se enmarcaba en la tendencia a trasladar el arte del espacio más elitista del museo a la calle, como forma de reivindicar el espacio abierto y público en el que además era posible interpelar a otro público. Gran parte de las obras allí montadas aludían a la situación política que atravesaba el país (Longoni; 2014). Según María José Herrera: “De contenido político evidente

¹² En el anverso se observa una foto de ella junto con los datos de las obras que publicó y la reproducción de una de sus cartas.

¹³ El Diario N°1, Año 1 ha sido editado en cinco oportunidades: por el CayC en 1972; por Mirtha Dermisache en 1973; por Guy Schraenen en 1975 (Amberes), por Artinf en 1974 y nuevamente por Mirtha Dermisache en 1995.

o más abstractas, el contexto sellaba la significación de las obras en la plaza. La convulsionada situación política argentina y latinoamericana y la posibilidad de un arte para el cambio social se debatían en diálogo en el espacio público al aire libre” (2013:36). Las obras “La realidad subterránea”, de Roberto Duarte Laferrière, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Ricardo Roux y “Trescientos metros de cinta negra para enlutar una plaza pública” de Horacio Zabala hacían clara referencia a la Masacre de Trelew. Pero también, aunque de un modo menos literal, el “Diario N°1, Año 1” de MD que allí fue expuesto en mesas de las cuales el público podía retirarlo¹⁴.

En la contratapa del “Diario N°1, Año 1” las escrituras se superponen, se salen de las columnas, se desordenan. Según narra Guillermo Saccomanno que a pesar de que a MD “no le importa demasiado la actualidad, cuenta que cuando estaba armando su diario ocurrió la masacre de Trelew¹⁵. La noticia la atacó cuando terminaba de ‘escribir’ la contratapa. Entonces los grafismos rompieron los márgenes de las columnas” (Sacomanno, 2004). La propia MD afirma: “La única vez que me referí a la situación política de mi país fue en el Diario. La columna de izquierda que está en la última página es una alusión a los muertos de Trelew” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:15). En la parte superior izquierda se observa un rectángulo negro pleno, que también remite a lo acontecido en Trelew.

Entre abril y mayo de 1974 MD participó, junto a otros artistas, de la muestra *Arte de Sistemas en Latinoamérica* organizada por el CAyC en el *International Cultureel Centrum* de Amberes y luego trasladada a Bruselas. En esa ocasión también formó parte de una mesa redonda sobre arte y cultura en el Tercer Mundo junto a Antonio Berni, su amigo Víctor Grippo y Juan Pablo Renzi, entre otros. Según su relato, esa muestra fue importante para su carrera dado que allí conoció a quien sería uno de sus editores, Guy Scharaenen. MD cuenta que: “Jorge Glusberg hizo una edición en Amberes,

¹⁴ Según Juan Carlos Romero, Glusberg imprimió alrededor de 500 ejemplares del “Diario N° 1” de MD (comunicación personal, enero 2017).

¹⁵ Durante el gobierno de facto del General Lanusse -especialmente en la segunda mitad de 1972- se acrecentó la represión política ejercida por el gobierno. En ese contexto, el 22 de agosto de 1972 en la ciudad de Trelew las Fuerzas Armadas asesinaron a un grupo de militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo, de Montoneros y de las Fuerzas Armadas Peronistas que habían intentando huir del penal en el cual se encontraban detenidos y que habían ayudado a escapar a sus más altos líderes. Ese acontecimiento pasó a la historia como Masacre de Trelew (Nicanoff y Rodríguez; 2006).

en Bélgica, y allí está expuesto el Diario de grafismos, Diario N°1. A partir de esta exposición, en el *Internationaal Cultureel Centrum* de Amberes, fue mi primer contacto con Guy Schraenen. Esto fue en 1974 (...) Luego conocí a Guy Schraenen y a su mujer Anne. Me quedé algunos días en Amberes...y ellos me invitaron a hacer un libro. En ese momento fui a su atelier y trabajé en la realización del Cahier n°1” (MD en entrevista con Rimmaudo y Lamoni; 2011:10).

Al año siguiente, el mismo Schraenen realizó la tercera edición del “Diario N°1” y la primera del “Cahier [Cuaderno] N° 1” (véase figura 4), ambas en Amberes. Sobre la el proceso de creación de este último Guy Schraenen narra:

El libro *Cahier n°1* se hizo en el taller de impresión conectado a mi editorial, que funcionaba ocasionalmente como residencia de artistas para la concepción y producción de serigrafías, pequeñas publicaciones en offset y trabajos mimeografiados. Sugerí que Mirtha creara un libro utilizando esta última técnica. (...) Sostenida por el revitalizador mate cebado en una calabaza -con la que, como muchos argentinos, siempre viajaba-, experimentó día y noche cada posible combinación de las herramientas y los vocabularios gráficos, hasta que halló la que consideró más apropiada. (...) Observando la forma de trabajar de Mirtha, vi que experimentaba muy cuidadosamente para dar con la combinación adecuada de herramienta y vocabulario para cada obra específica. Una vez que la había hallado, la desarrollaba con una aplicación extrema. (...) ningún otro artista ha alcanzado una paleta y una diversidad de utensilios de escritura tan amplios. (Schraenen; 2017:38-39)

En 1975 Glusberg invitó a MD a participar nuevamente de la exposición *Arte de Sistemas en Latinoamérica* que esta vez se mostró en el *Espace Cardin* de París. Al año siguiente, en junio de 1976, expuso en *Arte en cambio 76. hay vanguardia en latinoamérica?*, organizada por el CAyC, junto a otros 22 artistas argentinos. Presentó allí su “libro-vidrio” y su “libro-espejo” (véase figura 5). Según ella narra: “No tenían muchas páginas, por un problema de estructura y fragilidad. Tenían un diseño bien clásico. La tapa era de vidrio traslúcido, y la gente al abrirlo se encontraba con que cada página era transparente. Y al abrir el de espejo, el que leía se leía a sí mismo, al entorno” (Pomiés, 1992, p. 51). Fueron esas sus últimas

participaciones en el CAyC, para entonces estaba abocada a su taller, había realizado las primeras dos ediciones de las JCyF y había comenzado a exponer y publicar en otros espacios por su propia cuenta¹⁶.

1.3.2. Lecturas públicas, dispositivos editoriales y proyectos por sumatoria

Tras su participación en el CAyC MD continuó participando de muestras, sobre todo en Europa. En 1975 participó en la revista *Axe* N° 1 (Amberes) editada por Guy Schraenen donde publicó una obra de tres páginas, impresas en ambos lados titulada "Artículo para la Revista *Axe*" (Romero Brest, 1975) y en la revista *Luna Park* N° 2 (Bruselas). Sobre esta última MD narra que: "Para *Luna Park*, Marc Dachy tomó un libro mío y lo reprodujo o más bien reprodujo una parte. No fue una contribución original, sino la reproducción de un libro que además tenía otro formato" (Rimmaudo y Lamoni; 2011:14). Ese año participó también de varias muestras colectivas, lo mismo sucedió los años siguientes¹⁷.

Sin embargo, desde 1979 y durante toda la década del ochenta MD realizó poca obra y se centró en su taller. Guy Schraenen narra que nunca le explicó porque abandonó su producción personal pero que cree que: "Tal vez tenía conciencia de las limitaciones de su arte frente a la situación política durante la crisis y el terror en la Argentina. Por cierto, sus cartas reflejan su padecimiento y desaliento durante la dictadura militar" (2017:45). Lo cierto es que durante esos años de la dictadura se dedicó fuertemente a las JCyF y a su taller.

A pesar de la escasa producción individual, participó de exhibiciones colectivas, en 1980 intervino de la muestra *Ecritures. Graphies, notations, typographies* en la *Fundation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques* de París. Entre mayo y junio de 1984 integró la *Muestra Internacional de Libros*

¹⁶ En 1975 Guy Schraenen editó el "Diario N°1, Año 1" (3ra Edición) y el "Cahier [Cuaderno] N° 1". Participó de una exposición colectiva en el Institute of Contemporary Art, Londres y de la "Prospectiva '74" en el Museo de Arte y Comunicación, San Pablo. En 1976 Guy Schraenen editó y publicó el "Article pour la Revue *Axe*", en revista *Axe* N° 1, Amberes. Publicó también en la revista *Luna Park* N° 2, *Transedición*, Bruselas y en la revista *Kontexts*, Amsterdam.

¹⁷ Para ampliar véase: Mezza, C.; Iida, C.; Raviña, A. (2017). *Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012*. pp. 255-288. En: Mirtha Dermisache Porque !Yo escribo!. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires.

de Artistas, desarrollada en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. En septiembre de 1986 participó de la muestra *Je est un autre* organizada por Guy Schraenen en la Galerij van de Akademie, Waasmunster, Bélgica. Al año siguiente formó parte de una exhibición en el *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* de París titulada *Rencontres Autour De La Revue Luna-Park*. En 1988 expuso en la *Centrale Bibliotheek Rijksuniversiteit* en Gent, Bélgica y en la Fundación San Telmo (Buenos Aires). En esta última integró la exhibición *El Pensamiento Lineal. En torno a la autonomía de la línea a través del Dibujo Argentino*, junto a León Ferrari, Luis Felipe Noé y Alberto Greco, entre otros. Al año siguiente realizó una muestra individual de su obra, titulada *Mirtha Dermisache* en el *Archive Space* (Archivo Mirtha Dermisache; s/f.).

A comienzos de los años noventa MD volvió a producir, retomando las búsquedas de los años setenta. A partir de entonces además de unos pocos libros, realizó lecturas públicas, newsletter, tarjetones y obras con novedosos formatos.

En ese período también desarrolló una serie de proyectos a los que denominó *por sumatoria*. Estos no eran trabajos grupales sino la suma de trabajos individuales, la cual daba por resultado un trabajo único. Este es el caso de dos libros para los cuales distintos integrantes del tAC diseñaron (a pedido de la artista) una o dos hojas. El primero fue realizado en julio de 1998 y se tituló "Libro por sumatoria 1", el segundo en noviembre de 1999 y se denominó "Libro por sumatoria 2". Allí las producciones individuales tenían como única condición el tamaño. Una vez finalizadas eran ordenadas y ubicadas por MD en un libro de gran formato, que se constituía en la única obra. Según se explica en el "Libro por sumatoria 1", los alumnos o ex alumnos del tAC son los que hicieron ese libro, sin embargo MD aclara allí mismo:

Así, mi obra se resume en la obra de estos "autores" a los que acompañé en el conocimiento de una técnica y en generar un ámbito para la tarea.

La idea de sumatoria está en el contexto de este libro.

Libro que no requiere de una obra de mi "autoría".

Porque este libro es mi obra puesta en otros.

Es el Libro de la Suma. (Dermisache; 1998:1)

Para la exposición *Las Camitas* en el Centro Cultural Recoleta también participó con un proyecto por sumatoria. La propuesta de los organizadores consistía en darles a quinientos artistas una pequeña cama de metal para intervenir, en el marco de una iniciativa solidaria para ayudar al Hospital Paroissien de La Matanza. MD, como parte de su colaboración, convocó a treinta y tres artistas para que diseñen a su vez cada uno una sábana para las camitas. Los proyectos por sumatoria ponían en cuestión la idea de autor como realizador.

En esta misma línea se encuentra el trabajo de postales por sumatoria que realizaban los alumnos del tAC a partir de la intervención de ese soporte. Según narra Gloria de Villafañe, a partir del año 2005 MD les propuso a algunos de sus alumnos intervenir sus trabajos, proyecto al que denominó “X suma”. Dice Villafañe:

La idea era realizar tantas tarjetas como participantes anuales hubiera, más una que quedaría en el taller. (...) Terminadas y entregadas las tarjetas, se imprimía la lista de participantes y la faja con el logo y el año, y se repartía lo más equitativamente posible, para que cada uno tuviera una de cada uno de los participantes. (Villafañe; 2016:107)

En el año 2001 MD participó -junto a otros 36 artistas- de una convocatoria realizada por Vórtice Argentina para producir la segunda serie de estampillas de artistas en conmemoración del Día del Arte Correo¹⁸. Se imprimieron entonces 1000 planchas “en papel ilustración de 115 grs, con puntillado de corte y selladas con el matasellos de la fecha realizado por la Gerencia de Filatelia y Sellos Postales del Correo Argentino” (Vórtice Argentina; s/f.). Cada uno de los 36 artistas diseñó una estampilla original para la ocasión que se transformaron en 1000 obras originales.

El artista vienés Hundertwasser decía sobre los sellos postales que eran la única obra de arte que por su tamaño y bajo costo podía llegar a todas las personas, incluso a quienes estaban presos: “El sello no conoce fronteras. Llega a nosotros hasta las cárceles, los asilos y los hospitales, y a cualquier parte de la tierra donde nos encontremos. Los sellos deberían ser

¹⁸ El arte correo apareció en Argentina en la década del sesenta. Su desarrollo se centra en el uso de los medios de comunicación como tema o soporte de las manifestaciones artísticas. Utiliza el correo como herramienta de distribución y medio de comunicación. Las obras no comparten criterios estéticos, es por ello que no puede ser considerado una corriente artística (Gache; 2005B).

embajadores del arte y de la vida (...)” (1990). El diseño de una estampilla original fue un modo más que encontró MD para hacer llegar el arte al público que no asiste a los museos y galerías.

Asimismo, desde 2004 MD produjo, junto a Florent Fajole, una serie de dispositivos editoriales a través de los que el público podía darle forma a sus producciones, moverlas, armarlas, hacerlas suyas. Saccomanno narra sobre una exposición con este formato realizada en el año 2004 en la Galería El Borde en la Ciudad de Buenos Aires para la que se imprimió y exhibió “Nueve Newsletter y un reportaje” (1999-2000) (véase figuras 6 y 7):

Distribuidos sobre mesas de un blanco immaculado hay a disposición del público cuatrocientos ejemplares de hojas, nueve newsletters y un reportaje, todos formalizados con sus grafismos, sin una palabra legible. Florent Fajole y Genevieve Chevalier, que la asisten, llaman al conjunto un “dispositivo”.

¿Qué es un “dispositivo”? Un acto poético en el que intervienen tanto el espacio como el movimiento, y la libertad que tiene cada uno para agarrar las distintas hojas y darles el orden que más le guste. Esta libertad es una acción concreta de afirmar la subjetividad. (Saccomanno; 2004)

Según describe Mariana Di Ció:

El dispositivo porteño combinaba la impresión y la presentación de nueve newsletters y de un reportaje, dispuestos sobre diez mesas –acompañadas de diez sillas donde sentarse cómodamente– y de dos sillas suplementarias que permitían el desplazamiento lúdico y la autonomización de la mirada. Destinados a la lectura pero también a la manipulación, esta reproducción limitada de grafismos (la tirada fue de 450 ejemplares) también debía consumirse y agotarse en el espacio y el tiempo de la exposición, de manera tal que cada uno de los asistentes podía armar un libro a medida con las reproducciones elegidas y ordenadas a piacere, y partir con él bajo el brazo, sin pagar ni un solo peso a cambio. (2012:4)

La propia MD sostiene unos años después sobre este formato:

El dispositivo editorial es una forma adecuada de presentar la obra en el ambiente artístico, porque precisamente se difunde en su condición editorial. Lo veo como un acto sintético porque se trata a la vez de una instalación artística y de una manera de difundir la obra editada. Lo que propone Florent es aplicarle al objeto editorial la

característica de un medio cambiante como lo son mis propias escrituras. (Rimmaudo y Lamoni; 2011:14)

Una serie de mesas dispuestas con material para que el público accione y haga suya la obra recuerdan al formato elegido por MD ya años antes para las JCyF. Aparecen desde entonces como constantes en su obra un cuestionamiento al lugar del público como simple espectador, al original como copia única y comercializable, al autor como único creador y realizador, y al museo como espacio consagrado de exposición y conservación. Una vez más MD ponía en disputa el sentido del arte.

Otro de los formatos diseñados por la artista a partir de 2005 fueron las *lecturas públicas* (véase figura 8), obras de gran tamaño con grafismos organizados en columnas. Florent Fajole manifiesta sobre este formato:

Al modo del Libro, Diario, Artículo, Texto, de la Historieta, o de la Postal, etc., la Lectura pública es un formato de producción que indica el tipo de comunicación y por tanto el carácter de la relación entre el lector o el público y la obra. De ahí, la voluntad inicial de Mirtha de darle a esas 'Lecturas' un formato de afiche que le diera y le comunicará enseguida al lector su dimensión de acto público. (comunicación personal, 23 enero 2017)

Vinieron luego otras obras de gran tamaño como los "Textos Murales", "instructivos" y "afiches explicativos". En el año 2010 la obra de MD finalmente fue "exhibida" del modo en que ella había imaginado en la década del setenta. En una muestra realizada en Fundación Proa sus libros fueron simplemente intercalados en la librería junto al resto. Según su curadora Olga Martínez:

En el marco de Sintonías, las obras de Mirtha Dermisache se apropian de algunos espacios de la Fundación. Mesas, estantes y atriles darán oportunidad al espectador/lector a mirar/leer y a transitar por el universo de grafismos desarrollados por la artista desde los años sesenta (...) Es aquí donde la obra cobra todo su sentido, cuando alcanza este punto en el que la publicación desplaza al original – manuscrito- para comenzar su derrotero por los canales del mundo editorial. Es así como en la Librería se venderán publicaciones recientes de la artista, puestas a disposición del visitante que puede tocarlas, leerlas y también comprarlas, creando un espacio vinculante entre la publicación y el espectador/lector. (2010, s/p.)

A lo largo de su vida MD apostó a una práctica que llegara a todos y que esos todos pudieran ser sujetos activos frente a su obra, que la cargaran de sentido, que le imprimieran una forma, que la leyeran aunque pareciera ilegible. Para ello no solo diseñó estampillas, sino también diarios, afiches, cartas, libros e incluso se propuso imprimirlos y multiplicarlos. Su intención fue siempre incorporar el arte y la expresión a la vida cotidiana de los adultos.

1.4. Disputas de sentido: el arte como experiencia.

A lo largo de este capítulo analizamos la obra y los recorridos artísticos de MD, así como también algunas interpretaciones que se han realizado sobre ellos. Si bien la línea historiográfica hegemónica en los estudios sobre arte no le ha otorgado un lugar central en la tradición selectiva (Williams; 2009), sí hemos podido recuperar una serie de trabajos que dan cuenta de su recorrido como artista. Estos nos permitieron reconstruir los debates que se han generado en torno a su obra. La mayoría de los trabajos se han centrado en la cuestión de los grafismos y su carácter de escritura ilegible, proponiendo sobre ellos distintas interpretaciones.

En este caso nos interesa recuperar otras nociones que entendemos atraviesan todo el recorrido artístico de MD, incluidos el tAC y las JCyF. Algunas de ellas ya hemos ido esbozando:

En primer lugar, MD rechazaba la idea de la obra de arte como objeto único e irrepetible. Por el contrario, a lo largo de su vida se preocupó por editar e imprimir múltiples ejemplares a los que pudieran tener acceso quienes se acercaran a ver/leer su obra. Ella afirmaba que: “No me interesa la obra de arte, así única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:14). Los dispositivos editoriales realizados a partir del 2004 son un ejemplo de esa preocupación, dado que estos permitían que el público reordene e incluso se lleve las impresiones de forma gratuita.

En segundo lugar, la obra de arte no era entendida como un objeto acabado por MD sino como una experiencia, como aquello que acontece cuando el público se pone en contacto con ella. En este sentido, la noción de “expresión” (que desarrollaremos en el capítulo 2), será fundamental en el

planteo de MD. Ella la entendía como el acto de exteriorizar el mundo interior y era por ello una necesidad innata de todos los hombres y mujeres. A lo largo de su obra se evidencia un intento por servir como vehículo para que hombres y mujeres se expresen. Por este motivo sus obras no poseen un carácter único y acabado, por el contrario, todas permiten múltiples interpretaciones y lecturas. Sus producciones pretenden vincularse con la vida cotidiana (sobre todo a través de la elección de los formatos) y de ese modo articularse con la praxis vital, incorporarse a la vida, ser medio, experiencia, acontecer.

En tercer lugar, esta posición respecto a la obra de arte (como experiencia múltiple y, en ocasiones, multiplicable) nos lleva a otra de las problemáticas que atraviesan la obra de MD: la cuestión del mercado. Si bien sus trabajos son hoy vendidos y cotizados en el mercado del arte, e incluso expuestos de modo tal que el público no puede tocarlos, ello entra en tensión con su intención de producir obras múltiples (como el “Diario N° 1” entre otros ejemplos posibles) que eran entregadas en sus exhibiciones. La preocupación de MD no estuvo puesta en vender su obra, sino en que ésta llegara a un público amplio. Mariana Di Ció afirma en relación a su vínculo con el mercado: “A esta conflictiva relación con el mercado se suma, también, la intransigencia de la artista, que rechazaba sistemáticamente las ediciones de lujo, el encauce de su obra dentro de lo que tradicionalmente se ha dado en llamar ‘libros de artista’” (2012:3). Esto adquiere mayor relevancia al momento de analizar las JCyF, proyecto por el cual nadie recibía remuneración¹⁹ (hablaremos de esto en los próximos capítulos) y cuyos *resultados* no eran siquiera vendibles.

En cuarto lugar, otra de las problemáticas que atraviesan la obra de MD es la cuestión de la autoría. Como ya hemos señalado, muchas de sus obras no tienen firma o ésta se encuentra en una pequeña tarjeta suelta en el interior. MD insistía en que sus libros no debían tener ni una palabra legible. Ello nos permite inferir que la artista no le otorgaba un lugar central a la autoría, a pesar de que nunca renunció a ella. MD afirmaba: “Creo que

¹⁹ Es preciso aclarar que MD presentó la idea de las JCyF como proyecto para realizarse en empresas. En este caso sí se cobraba por su realización.

esto tiene que ver con mis características, pero en relación con la obra: no importa quien hizo esa obra. Como parte de la obra, para mí es importante que esté despojada de la personalidad, de las características, de la vida de su autor, que este libro o este grafismo lo pueda hacer cualquiera, así como lo puede leer cualquiera. No es necesario estar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció” (Rimmaudo y Lamoni; 2011:15). MD renunciaba a la autoría en tanto autoridad para decir de su propia obra. A pesar de ello, sus grafismos son hoy claramente identificables para quien conoce su obra.

Asimismo, si bien MD participó coordinando proyectos colectivos como las JCyF, no produjo con otros artistas, estrategia muy común durante los años sesenta/setenta momento en que comenzó su carrera. Su producción -a excepción de las JCyF- era individual y la efectuaba en absoluta soledad. Recién a fines de los años noventa, consumó los proyectos por sumatoria, obras que -a pesar de contar con trabajo de varias personas- ella firmaba como autora.

En quinto y último lugar, en relación al rol del público, MD pretendió siempre que este fuese activo y no un simple espectador. Su trabajo, según ella misma aseveraba, adquiriría valor cuando alguien lo utilizaba para expresarse. Leer, tocar, manipular, interpretar, dar sentido son algunas de las acciones a las que la obra de MD convoca al público. Accionar era el modo de sumergirse en las experiencias que la artista proponía. En un proyecto presentado en 1971 para la beca *John Simon Guggenheim Foundation* explica sobre su obra: “yo ‘escribo’ (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de ‘vacíos’ se llena en cuanto llega al ‘lector’, y recién entonces podría decirse que lo que ‘escribo’ se constituye en ‘mensaje’ y los ‘significantes vacíos’ en signos” (Citado en Mezza, lida y Raviña; 2017:265).

Como veremos, en el caso de las JCyF todo estaba rigurosamente dispuesto, organizado y pensado para que los participantes pudieran expresarse libremente a través de técnicas gráficas. Esa noción de público llevaba implícito un sentido del arte particular, aquel que lo entiende no para una elite, sino para cualquiera que tuviera contacto; un arte para todos. MD

afirmaba sobre sus intenciones: “Lo que yo quiero es darle a la gente un territorio de libertad” (Citado en Saccomanno; 2004).

Capítulo 2. La experiencia como pedagogía

*“Era lindo hablar con Mirtha y también lo era estar en silencio con ella.
Mientras uno pintaba, ella se dedicaba a cortar las hojas del tamaño
que íbamos a usar, a sacar puntas
y a todo lo que hiciera falta para que el taller estuviera a punto”
(Sergio Eisen, Citado en Villa; 2016:114).*

Para investigar las JCyF resulta central problematizar el modo en que MD observó la educación de su época y –en contraposición- construyó espacios capaces de alojar otro tipo de experiencia educativa (Dewey; 1964). Para ello es esencial, a su vez, revisar los fundamentos pedagógicos de su propuesta y rastrear los aportes de otros pedagogos con los que entró en diálogo.

Asimismo, reconstruir el recorrido del tAC, su dinámica y forma de trabajo resulta central dado que este sirvió de laboratorio de las propuestas que se llevarían luego a las JCyF. El análisis de las similitudes y diferencias que conserva con las JCyF permite evidenciar que las JCyF no pueden definirse centralmente como un “taller público” (Archivo Mirtha Dermisache; 2015) que reproduce la dinámica del tAC a otra escala, sino que es preciso buscar sus claves de lectura específicas.

2.1. Dermisache y su mirada sobre la educación

MD fue, en primer lugar, maestra. Estudió Magisterio en la Escuela Normal Nacional de Almirante Brown y Magisterio en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Pridiliano Pueyrredón. En 1960 comenzó a dar clases en distintas escuelas públicas de Quilmes, Bernal y Lanús. A partir de 1968 trabajó en el Instituto Nere Chea (“Mi casa” en vasco) del cual era directora Susana Fortunato, futura coordinadora en las JCyF. Allí fue, durante cuatro años, asesora en Educación Visual (Mezza, lida y Raviña; 2017). Según MD afirmaba habían sido los niños “su fuente de conocimiento” y quienes le habían permitido ser la “anti-profesora de dibujo” (Dermisache, s/f.B, p. 2).

Como producto de su trabajo docente, MD comenzó a interrogarse por la educación de su época. Mezza, lida y Raviña (2017) señalan que la experiencia de trabajo con una pedagogía no tradicional (centrada en la

Filosofía para niños y en la concepción de “aprender haciendo”) en el Instituto Nere Chea la llevó a preguntarse por qué –de acuerdo al modelo imperante- los niños podían aprender partiendo de la experiencia y de los propios intereses y los adultos no (Mezza, Iida y Raviña; 2017).

Asimismo, la inquietaba pensar por qué los países que se preocupaban por el analfabetismo no lo hacían por aquellas áreas que trascienden el leer y escribir. Según su caracterización la educación se distinguía en ese momento por un exceso de información, resultado del positivismo y el enciclopedismo heredados del siglo XIX (Dermisache; 1974).

Este cuestionamiento a la educación en Argentina no era exclusivo de MD. Durante la década del sesenta (y continuaría durante la del setenta) la renovación cultural y pedagógica había comenzado a cuestionar los modelos heredados del siglo anterior. Pablo Pineau explica:

Esos años vieron la aparición de nuevos fenómenos como la adscripción a las llamadas teorías ‘críticas’ –que iban desde Illich al reproductivismo– de docentes y pedagogos, la expansión del psicoanálisis, el avance de la psicología social y la dinámica de grupo, de la pedagogía de la recreación, de las nuevas concepciones de infancia, y la publicación de libros de lectura más modernos que propiciaban la lectura comprensiva solipsista. (2014:105)

A su vez, en los primeros setenta se había producido la sindicalización docente, la campaña de alfabetización Campaña de Reactivación Educativa de Adultos para la Reconstrucción (CREAR), la extensión universitaria y la expansión de la pedagogía de la Liberación (Pineau; 2014). Frente a dichos cuestionamientos se alzaron las políticas de la dictadura en el ámbito de la educación²⁰.

²⁰ La dictadura había identificado a la escuela como una de las instituciones importantes de la patria (Arata y Mariño; 2013) y, por lo tanto, a la educación como una zona de intervención privilegiada. Según narran Arata y Mariño: “El régimen concebía al ámbito educativo como el espacio donde se había difundido el ‘virus de la subversión’ y, simultáneamente, como el lugar sobre el que se debía intervenir para ‘interrumpir el eslabonamiento de las ideas subversivas’ y reponer ‘los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino’, condiciones necesarias para restablecer el orden en una sociedad que había perdido su rumbo” (2013:242). El gobierno *de facto*, a través del Ministerio de Cultura y Educación, persiguió y cesantó docentes, impuso el disciplinamiento en las aulas, prohibió libros, censuró algunos contenidos e incorporó otros. Así, a lo largo del período en que se desarrollaron las JCyF la educación argentina se volvió más autoritaria, elitista, meritocrática y excluyente. Como contrapunto, en un espacio de gestión estatal y bajo la órbita del mencionado ministerio, se desarrolló esta experiencia abierta, gratuita, que promovía el encuentro entre personas de diversa edad, clase social, género, que invitaba a desestructurar e involucrar el cuerpo, a través de una propuesta centrada en la libre expresión.

Incluso tempranamente, en 1938, John Dewey ya señalaba sobre la educación tradicional:

Su principal propósito u objetivo es preparar al joven para las futuras responsabilidades y para el éxito en la vida por medio de la adquisición de los conjuntos organizados de información y de las formas preparadas de destreza que presentan las materias de instrucción. Puesto que los objetos de enseñanza, así como los modelos de buena conducta, son tomados del pasado, la actitud de los alumnos debe ser, en general, de docilidad, receptividad y obediencia. Los libros, y especialmente los libros de texto, son los órganos mediante los cuales los alumnos son puestos en relación efectiva con las materias. (...) Aprender aquí significa adquirir lo que ya está incorporado en los libros y en las cabezas de sus mayores. Por otra parte, lo que se enseña es pensado como esencialmente estático. (Dewey; 1964:13-14)

Sin embargo, la preocupación de MD no estaba puesta centralmente en la educación de niños y niñas, sino en los adultos que ya habían atravesado la edad escolar. Al intentar trabajar con maestros de grado MD había notado que estos solo copiaban las técnicas y la cantidad de materiales (al estilo receta). Según ella éstos se veían: “imposibilitados de vivenciar un gesto prolongado en el papel, ellos los 1ros [sic] en tener vergüenza y miedo de trazar una línea en un papel” (Dermisache; s/f.A, p.3). En una entrevista realizada por Enriqueta Muñiz, MD cuenta: “Me di cuenta de lo ‘trabados’ que estaban los adultos ante la sollicitación del arte -explica ella-. Más de una generación no tuvo ocasiones, como hoy, de expresar sus impulsos creadores en el colegio” (“Un camino”, 1980, p. 6). En ese sentido, en un artículo periodístico sobre la quinta edición de las JCyF, Edgardo Goyechea describe a la educación argentina como:

Y después de todo, los adultos de hoy, los que ‘aprendieron a leer con Upa’, jugaron al yo-yo, y al balero y llenaron los cines de gritos a la llegada del ‘muchacho’ de las series de pre-TV, ¿qué oportunidad tuvieron (“en fila de dos, dije, tomar distancia, no hablen, no se muevan, copien fielmente el modelo de yeso, esa sombra está mal, ¿pero usted dónde tiene los ojos?) de sacar a retomar todo lo espontáneo, todo lo lúdico, lo libre y feliz que encierra la creación artística?. (...) Jardines y talleres están al servicio de su [hace referencia a los niños] fuerza creadora de la alegría de su libre expresión. Pero ¿y los adultos?.

Esa pregunta se la planteó hace años una inquieta artista plástica argentina, Mirtha Dermisache y para darle respuesta creó el Taller de Acciones Creativas. (Goyechea, 1979, octubre, p. 13).

Frente a dicha caracterización²¹, MD desarrolló una propuesta pedagógica para adultos a la que denominó “Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas”. Según este las técnicas que se enseñaban eran una herramienta para la experimentación. MD declara en un manuscrito:

Parto de una entrevista individual en la que explico al interesado en qué consiste el curso e interrogo sobre las causas de su acercamiento. De esta primera entrevista extraigo como experiencia el común denominador de sus respuestas: el adulto a pesar de gustar de la expresión gráfica se considera inhábil y torpe, culpando en un 90% a la educación recibida. El futuro alumno desarrolla un gran deseo que yo llamaría curiosidad por saber qué es lo que él puede hacer dentro de este campo. (Dermisache; s/f.A, p.4)

MD (1974) proponía centrarse en la formación -y no en la información- integral del hombre. No se trataba entonces de incorporar datos, ni de adquirir habilidades, sino de desarrollar la *capacidad creadora* a través de la experimentación. La artista consideraba que para ello eran fundamentales la expresión gráfica, junto con la literaria, la musical y la corporal. Según afirma: “La idea era transmitir a los adultos el mismo incentivo, los mismos estímulos, que se brindan a los chicos, ofreciéndoles las mismas técnicas y la posibilidad de conocer lo que tienen dentro y no conocen, liberarlo, aprender a gozar los colores, a hacer algo con sus propias manos y a valorarlo” (“Un taller de”, 1974, diciembre 27, p.10).

Una noción aparece entonces como central en la mirada de MD sobre la educación: la expresión. Todo su método estaba orientado a que los adultos se puedan expresar, dado que ésta era -para ella- una necesidad propia de todas las personas. Según sostiene: “Una de las necesidades básicas del ser humano es la de hacer o crear. Esta capacidad está latente en todos nosotros desde la niñez pero poco a poco se va desvaneciendo por

21 A esta (falta de) experiencia se sumaba el hecho de que los talleres de arte para adultos estaban orientados centralmente hacia el aprendizaje sistematizado y racional de técnicas, quedando excluida la libre expresión.

la falta de un cause natural de salida” (tAC; c. 1990). Eso se debía, según MD, a que en ese momento histórico²² no se impulsaba su desarrollo, ni su exteriorización. Por ello MD planteaba la necesidad de “recuperar la capacidad de juego de los adultos, de hacer surgir la capacidad potencial de la gente” (“La libertad de”, 1976, septiembre 23, p. 8), así como también de: “rescatar una fuerza creadora oculta y retenida” (Arze, 1980, enero 24, p. 5). Era necesario entonces *rescatar* la capacidad de expresión que se hallaba *latente, oculta y/o retenida* en los adultos.

Esa idea fue recuperada por MD de los estudios efectuados por Herbert Read, pensador y ensayista inglés, fundamentalmente de su trabajo, ya clásico, “Educación por el arte” de 1943. Read sostenía la existencia de una “necesidad innata del individuo de comunicar a otros individuos sus pensamientos, sentimientos y emociones” (1982:209). Tanto adultos como niños deseaban expresar su estado de ánimo o sus sentimientos. A esa expresión -por ser indirecta y no estar destinada a satisfacer una necesidad inmediata- Read la llama “libre” (1982). Esta funciona para él como la “exteriorización sin represiones de las actividades mentales del pensar, sentir, percibir e intuir” (Read; 1982:125-126).

Read afirma que la “expresión libre” incluye una amplia variedad de actividades corporales y procesos mentales y que el juego²³ es una de las formas de expresión libre por excelencia. MD también toma la noción de juego como central para la experiencia educativa de niños, jóvenes y adultos. En una entrevista que le realizaron para la revista *Propuesta*, afirma: “Yo pienso que en las escuelas, si dejaran jugar a los alumnos en materia de dibujo, sin ningún tipo de trabas, se lograrían alcanzar niveles de creatividad extraordinarios” (Hirschfeld y Báez, 1978, p. 31). La sorpresa y lo lúdico estuvieron siempre presentes en las propuestas del tAC y de las JCyF.

Read vincula también la expresión a la comunicación. Él sostiene que: “Expresión es también comunicación, o por lo menos un intento de

22 Es preciso aclarar que no se refiere con ello a las condiciones impuestas por la dictadura dado que es un discurso previo, sino al modo en que se vivía el ser adulto vinculado fundamentalmente a lo racional y al modo en que se enseñaba arte en las escuelas, mencionado al comenzar el capítulo.

23 Read entiende al juego como una forma de arte; en tanto que el arte es para él “el esfuerzo de la humanidad para lograr una integración con las formas básicas del universo físico y con los ritmos orgánicos de la vida” (1982:124).

comunicarse (...)” (1982:172). Esa idea también fue retomada por MD. En el caso de las JCyF, ella sostenía que allí la gente se comunicaba sin la necesidad de recurrir a palabras. Según Silvia Vollaro “Mirtha insistía: ‘Acá, en las Jornadas, se da la comunicación en su forma más pura’. Se daban situaciones en las que una persona de ochenta años compartía trabajos con un joven de veinte, borrando las diferencias generacionales. La comunicación aparecía por medio del trabajo. Esto era lo importante para Mirtha” (Citado en Villa; 2016:84). Por su parte, la propia MD narra: “(...) a medida que ellos [hace referencia al público] van abriéndose al trabajo creativo, dejan de lado sus formalidades y surge un vínculo entre los que están viviendo una misma experiencia. Así se establece un ambiente muy especial de comunicación y participación” (“Sextas”, 1982, p. 80).

Por ello, después de explicar una técnica y las posibilidades de los materiales MD sostiene que desaparecía como coordinadora activa:

En adelante paso a desempeñar el rol de testigo, sin negar los apoyos requeridos por los diversos integrantes. Nunca acudiendo a un señalamiento gráfico. Pero sí en todo caso el diálogo, la consulta, el intercambio de opiniones y la invitación a insistir en la experiencia comenzando nuevos trabajos en la misma reunión. (Dermisache; 1974)

Según MD era a través de la experimentación que tanto la expresión como la comunicación eran posibles. En un manuscrito sobre su taller, escribe:

Pienso que son las acciones -y los actos- los que generan la “emoción”; creo además que ésta es esencial. Los concurrentes a mi taller “accionan”. Manejan materiales, útiles, herramientas, técnicas y procesos. Lo que sí les enseño es el uso [subrayado en el original] de esos elementos, el contacto primordial previo al lenguaje. Pero no les enseño un lenguaje. El énfasis no está puesto en el “producto” de su trabajo y en la “obra” (eventual “pintura”, “grabado”, “dibujo” o “escultura”) sino en la casi inevitable emoción que la experiencia real del trabajo y los materiales provoca en el interior del individuo: esa inefable, intangible y misteriosa sensación de satisfacción y fortaleza que ocurre dentro de uno cuando percibe que está generando algo. (Dermisache, s/f.B, p. 1)

El conocimiento sobre historia del arte o composición no aparecía entonces como objetivo pedagógico. Tampoco lo eran la realización de un

dibujo *bueno, lindo, interesante, etcétera*. Sus *consignas* daban cuenta de ello: “Con nosotros no van a aprender ni a dibujar, ni a pintar, ni historia del arte, ni sistema de composición y análisis de obra. Solo les explicaremos técnicas. (...)” (tAC; 1977-1981). Es decir que, desde su mirada, lo importante no era la producción en sí misma, su belleza o significado, sino el proceso y la experiencia vivida. La acción y la experimentación estaban por encima de la composición, la belleza y el equilibrio. El objetivo era finalmente que éstas sirviesen como herramientas para la exteriorización del *mundo interno*, el cual entendía como:

un conjunto muy complejo de imágenes claras y confusas, imágenes difusas y superpuestas, conceptos claros y confusos, discursos articulados y otros no tanto, sensaciones olfativas, auditivas, táctiles, gustativas, deseos de todo tipo, emociones, sentimientos, premoniciones, convicciones, recuerdos y muchas cosas más.

Por alguna razón, que por ahora no interesa conocer, sentimos la necesidad de exteriorizar ese mundo interno. También debería decir que por alguna otra razón, que por ahora tampoco interesa, sentimos la necesidad de ocultar parte de ese mundo interno. Pero ese es otro tema [subrayado en el original]. (Dermisache; 1988, p. 1)

En síntesis, con su método MD pretendía que los adultos pudiesen expresar aquellas imágenes, sensaciones, emociones, recuerdos que – según ella- todos poseemos y, sobre todo, necesitamos exteriorizar. Por ello MD afirmaba que: “En mi taller no se imparte una enseñanza estrictamente ‘pedagógica’. Se trata de una estrategia generativa, aquella que cultiva el potencial creativo en quienes desean desarrollarlo. Es primordial olvidarse lo que pasa en la hoja de papel, para descubrir lo que pasa en nosotros mismos” (Dermisache; 1992:42).

En esta propuesta de MD se evidencia a su vez el intercambio de ideas con Julia Saló y Santiago Barbuy (1976)²⁴, quienes paralelamente recuperaban el valor de la experiencia sobre todo en la educación para niños. Los autores entendían que toda actividad creativa realizada con materiales deja una enseñanza en el mundo interno de los sujetos que la

²⁴ Los libros de estos autores, inhallables hoy, se encuentran en la biblioteca personal de MD, disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.

vivenciaban. Sostenían: “El niño en la etapa pre lógica no necesita conceptos; necesita materia abundante, oportuna y variada para alimentar la sensibilidad y la intuición” (Saló y Barbuy; 1976:8). Para ello proponían una metodología que consistía en:

- a) suministrar el material en estado de materia prima (...) para que lo viva con el cuerpo, la sensibilidad, la intuición. (...)
- b) someterlo a proceso [subrayado en el original] de tratamiento de acuerdo a grados de complejidad técnica (de lo fortuito a lo intencional) (...) utilizando todo el cuerpo, solo un miembro, un instrumento, una máquina, control remoto, y el planeamiento. En tareas individuales y en tareas de equipo. (Saló y Barbuy; 1976:13-14)

Un método muy parecido al propuesto por MD, centrado en la experimentación sobre la materia. Asimismo, Barbuy y Saló sostenían que el adulto (en el rol de educador) debía “hacer posible el asombro” (1976:11). Dicha idea también era tenida en cuenta por MD quien constantemente jugaba con la sorpresa que generaba por ejemplo el efecto de la tinta al dispersarse en una hoja mojada o la reaparición de los colores de los lápices de cera tras taparlos con tempera negra. Pero también con el descubrimiento cada clase de nuevas técnicas y materiales en el tAC.

Otro de los interlocutores en términos de pedagogía del arte fue el artista argentino Emilio Renart²⁵ (1925-1991). En 1987 publicó su libro “Creatividad” donde reunió sus escritos desde los años sesenta, citas de otros autores y materias, experiencias y actividad docente (Lebenglik; 2002). Allí sostiene sobre su método de trabajo: “Mi intención apunta a un mejoramiento del individuo ya que entiendo que todos somos creativos por el hecho de ser seres racionales. La diferencia estriba en la trascendencia o no de esa creatividad” (1987:11).

Entre los métodos desarrollados por Renart se encuentran los *ejercicios de convivencia* que fueron puestos en práctica luego por MD en el tAC. Según narra Renart en su libro, tras la muerte de su hija:

²⁵ Fue docente en Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Pridiliano Pueyrredón y dio clases en su taller particular.

Había que reunir a la familia alrededor de un punto de interés para atenuar tanto dolor. Y este punto fue una hoja de papel en la cual, munidos de marcadores de colores, cada uno expresaba por medio de puntos, líneas, letras y números, lo que sentía. En estas circunstancias se podía hacer uso de la palabra, lo que a nivel de la docencia eliminé por entender que podía dar origen a agresiones, lo mismo que ciertas simbologías. Las premisas básicas eran: a) Trabajar desde el centro hacia los extremos (...).b) No interferir ningún trazo, lo que equivalía a respetar el esfuerzo realizado por uno y por el otro. C) Cuando alguno de los participantes se cansaba podía pedir la rotación del grupo. (Renart; 1987:13-14)

El trabajo continuaba hasta saturar la hoja. Este ejercicio se convertía entonces, para Renart, en una forma de comunicación y de terapia (1987). MD utilizó esta metodología como una de las técnicas grupales efectuadas en el tAC. La consigna incluía la prohibición de pasar por encima de otras líneas y de hacer formas cerradas, así como también –a diferencia de la propuesta original- de hablar.

La utilización de dicha metodología daba cuenta de una preocupación compartida. MD y Renart se interesaron por el desarrollo de la creatividad de todos los adultos, no solo de los artistas plásticos.

2.2. El taller de Acciones Creativas

En 1973²⁶, en medio de un contexto de enorme movilización²⁷ y perspectivas de que una sociedad diferente era posible, MD inauguró el taller de Acciones Creativas. Como hemos visto, este fue un espacio de experimentación plástica de carácter privado y lucrativo para jóvenes (mayores de 18 años) y adultos sin formación profesional en el área, que

26 Existen discrepancias sobre el año de comienzo del tAC. Algunas fuentes lo sitúan en 1973 y otras en 1971. Los testimonios de algunos de los primeros alumnos nos llevan a pensar de que fue en 1973 que MD abrió el tAC. Asimismo, en documentos redactados por la artista aparece esa misma fecha (Dermisache; 1999).

27 El 25 de mayo de 1973, en un clima de enorme movilización social, Héctor J. Cámpora (candidato del Frente Justicialista de Liberación -FREJULI- y delegado personal de Juan Domingo Perón) asumió la presidencia de la nación inaugurando un nuevo período democrático, tras siete años de dictadura. Argentina atravesaba entonces una crisis de dominación producto de la enorme deslegitimación que había sufrido el poder del Estado (Nicanoff y Pita; 2006) y los partidos políticos “eran incapaces de diseñar una propuesta hegemónica” (Calveiro; 2004:9). El orden social, político y económico eran cuestionados desde distintos frentes. Desde mediados de la década del sesenta se venía desarrollando en Argentina un proceso de radicalización política, protagonizado por sectores juveniles, obreros y clases medias. Nuevas corrientes combativas se enfrentaban a los antiguos sindicatos burocratizados. Distintas organizaciones armadas (marxistas y peronistas) bregaban por un cambio estructural de la sociedad. La sociedad civil se encontraba -en el momento en que asumió Cámpora- enormemente movilizada y albergaba profundas expectativas de cambio.

comenzó desarrollándose en su casa y luego se trasladó a un espacio propio. El taller funcionó, aunque con interrupciones (entre 1985 y 1988 por ejemplo), desde esa fecha hasta que la artista falleció en el año 2012.

Al comienzo MD era la única docente y coordinadora del tAC. Pero con el correr de los años, la cantidad de alumnos y de grupos fue aumentando. Ello hizo que algunas de las clases estuvieran a cargo de otros coordinadores, acompañados por un asistente. Incluso alrededor de 1976 el tAC se transformó en una asociación, la cual incluía a MD y a algunos de sus primeros alumnos²⁸. En esa misma fecha el taller se mudó a una propiedad adquirida por la asociación en la calle Posadas²⁹. En un informe redactado para la comisión directiva, MD (1977) explica que tomó esa decisión porque consideraba que el trabajo en equipo era la mejor manera de enriquecer su tarea.

En el tAC se brindaba a los alumnos las condiciones objetivas (Dewey; 1964) para experimentar: materiales, herramientas y equipos necesarios para trabajar, que iban desde esponjas, arcilla y tela hasta bencina, maicena, lápices de cera y herramientas para tallar. MD se ocupaba además de que se produjese una situación (Dewey; 1964) que posibilitase la interacción entre esas condiciones externas y la internas que portaba cada alumno de su taller. Ambas eran especialmente importantes para ella, por ello se ocupaba de que todos los materiales para realizar cada técnica estuvieran disponibles y ubicados correctamente, así como también de que se generase el ambiente que ella consideraba propicio para el trabajo. En este sentido Enriqueta Muñiz, en un artículo del diario *La Prensa*, narra:

Cuando llega al taller, el alumno no sabe si se va a encontrar con media tonelada de arcilla, varias docenas de cajas de cartón, o un inmenso 'mural en blanco'. Tampoco tiene idea de lo que va a hacer con esos materiales, ya que lo que importa en el taller de Acciones Creativas no es la obra terminada, sino lo que sucede dentro de quien la hace. ("Un camino", 1980, p. 6)

28 Según explica Lucía Capozzo (alumna e integrante del tAC): "El taller lo forma una asociación de personas que desarrolla sus actividades sin fines de lucro con los alumnos que asisten a él durante todo el año" ("Sextas", 1982, p. 78).

29 MD y la comisión directiva del tAC (no hay datos de cuándo se creó la comisión directiva, es posible que sucediera a comienzos de 1976 a fin de organizar la primera edición de las JCyF) decidieron el traslado del taller y compraron -entre varios alumnos- el departamento de la calle Posadas al cual se trasladaron en el verano de 1976/77.

Era la propia MD quien se dedicaba a planificar minuciosamente las clases y las técnicas que se iban a desarrollar, tomando como punto de partida su experiencia como docente de niños. En cada clase proponía una técnica diferente para lo cual preveía no solo qué materiales y herramientas eran necesarios, sino también cuántos y cómo disponerlos en el espacio, qué música escuchar, qué frases utilizar y cuál era la motivación. A través de una serie de *fichas técnicas* –diseñadas para quienes daban clases con ellas– sabemos cómo describía el desarrollo de la clase y qué indicaciones daba. Entre estas aparecen observaciones que dan cuenta de la rigurosidad con que se pretendía llevar adelante el método, tales como:

Algunas indicaciones que puede hacer el coordinador al comienzo: “Jueguen con el color”, “Gocen con el color”, “Sean ustedes el color”, “No se preocupen por el resultado, tienen toda la vida para hacer esto, ahora, experimenten”, o frases equivalentes.

No hablar demasiado. Luego de algunas frases de estímulo es preferible hacer silencio.

Nota: Poner siempre el hisopo en su respectivo color.

Controlar el estado de los hisopos, stock de hojas y cantidad de agua dentro de la cubeta.

En la mitad de la reunión, aproximadamente, se les dará tinta china y se les pedirá un trabajo solamente en negro. De ahí en más, pueden trabajar con todos los colores. (Dermisache, s/fC)

Asimismo, en una conferencia efectuada en Brasil en 1974, a poco de haber comenzado a desarrollar su método, MD expone:

En la experiencia realizada no se ha incluido ningún tipo de valoración estética, ni como estrategia, ni como meta. Se ha alcanzado el conocerse, sentirse, comprenderse a ellos mismos y a los otros, sus compañeros de tarea. Se han aflojado los nudos internos. Lo que ha quedado en la masa es lo más ponderable para cada uno.

Este recorrido práctico los llevó a una acción de despojo de pre-conceptos, condicionamientos y posiciones individuales, desterrando a la inmovilización gráfica. Se vence el temor a prolongar un gesto interno a una herramienta de trabajo. Ya no es privativo de aquel que en nuestra sociedad se lo llama artista, el sumergirse en el mundo del color, la forma o el movimiento para comunicarse con los otros. Ellos también generan sus propias formas, que aprenden a querer, a recorrer en ellos y los demás. Luego éstas crecerán en todos los sentidos vitales del ser. (Dermisache; 1974)

En el tAC las clases eran semanales y sin límite de horario, por lo tanto en ocasiones las actividades se prolongaban hasta la madrugada. Además, una vez por semana funcionaba un encuentro libre o abierto, desde

las 19 horas hasta las 2 a.m., al que podía asistir cualquier persona que alguna vez hubiese participado del taller (Arze, 1980). Los encuentros eran grupales, de no más de quince personas. Quienes participaban eran jóvenes y adultos en su mayoría de entre 25 y 35 años. Entre ellos había profesionales -como abogados y arquitectos-, amas de casa, estudiantes, entre otros.

Quienes se acercaban al taller por primera vez participaban de un *Primer Tiempo*, que duraba 21 semanas, durante el cual se les explicaban todas las técnicas, un total de 16. MD narra que durante esas primeras semanas la idea era que hagan e investiguen sin preconcepciones, explorando las posibilidades expresivas de cada uno.

Las técnicas que allí se ponían en práctica eran fáciles de realizar, por lo cual no se requerían habilidades específicas para participar. Entre ellas se encontraban (en orden de realización): hoja mojada, dactilopintura, esponja, collage con diarios, anilinas, collage con hojas de colores, modelado en arcilla, bencina, tallado sobre ladrillo aislante, tempera, monocopia (color o negro), esgrafiado, realización de estructuras en el espacio, linograbado, punta seca, gofrado y aerografía (véase capítulo 3). Como en las JCyF, las producciones podían ser individuales, colectivas o por sumatoria. Sobre estas técnicas, Enriqueta Muñiz sostiene que: “son como llaves que el creador oculto utiliza para salir de sí mismo” (“Un camino hacia”, 1980, agosto 23, p. 6).

Pasados los primeros meses, en el *Segundo tiempo*, los coordinadores continuaban explicando técnicas pero los grupos se manejaban con mayor libertad. Se llevaban adelante técnicas como: *tallado en ladrillo*, collage con diversos materiales, trabajos de *convivencia*, *representación gráfica de textos*, *vitral*, *escenografía*, entre otros. En el *Tercer tiempo* los participantes del taller desarrollaban un proyecto personal, que era coordinado por MD.

Un reglamento interno informaba qué se podía hacer y qué no. Por ejemplo indicaba que: “Los fines son exclusivamente artísticos y pedagógico, excluyendo todo tipo de cuestiones políticas y religiosas, las que quedan prohibidas dentro del ámbito del TAC” (lo último agregado en lapicera) (tAC;

s/fA.). Según narra Jorge Luis Giacosa (correspondencia personal, abril de 2016), a través de un *tarjetón* circulaban las *consignas* o premisas (que analizaremos en el capítulo 4) que señalaban qué se podía esperar de ese espacio y qué no.

Este taller -acorde a la metodología planteada por MD- no tenía por objetivo el progreso en términos técnicos, sino la valoración de un proceso que permitiría la expresión y el desarrollo de la creatividad. Según el reglamento interno: “El objetivo del tAC es desarrollar la capacidad creadora del adulto a través de la Educación por el Arte” (tAC; s/f.A). Existían también objetivos más específicos, de acuerdo a la técnica, como por ejemplo: “Perderle el temor a la hoja en blanco”, “Liberación del cuerpo en contacto con la materia”, “Que el alumno se sienta capaz de hacer una figura humana” o “Conquista de la tercera dimensión” (Dermisache, s/fC).

Silvia Vollaro recuerda su vivencia como alumna del tAC:

Libre expresión, estimulación creativa, experimentación, reflexión, todo se daba en un clima lúdico, partiendo de técnicas básicas, muchas de esas usadas en los jardines de infantes. Para nosotros que no habíamos tenido acceso a los jardines, producto de una época posterior, fue una experiencia única y enriquecedora, fue ampliar nuestro universo, despojarnos de formas impuestas (casitas, platitos) e ir descubriendo y creando nuestras formas propias, nuestro propio lenguaje (Citado en Villa; 2016:83).

Por su parte, Mónica Neuburger rememora:

Durante más de veinte años, cada miércoles a la tarde, fue llegar ante aquella angosta puerta de madera, tocar el portero eléctrico y escuchar su ‘Aló’. Subir un piso por escalera y encontrarme con su sonrisa, el aroma al café y mis compañeras del taller. Casi tres horas compartiendo esa atmósfera que sólo Mirtha podía crear. La mesa de trabajo prolijamente preparada con todos los materiales necesarios, amorosamente ofrecidos en un orden singular. Nunca nada estaba fuera de su lugar. La música de fondo acompañando, junto con el infaltable cafecito compartido (Citado en Villa; 2016:89)

Como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje MD y su equipo realizaban evaluaciones constantes sobre el funcionamiento del tAC. Por un lado, llevaban registro de cada clase dejando nota de cómo había resultado la técnica, de qué modo se habían sentido los alumnos y cualquier otra

observación que consideraran pertinente. Tanto los coordinadores como sus ayudantes anotaban, después de cada clase, sus impresiones. Por otro lado, realizaban estadísticas sobre los alumnos por ejemplo su *sexo, profesión, edad, estado civil* y quiénes se psicoanalizaban, entre otros. Dewey proclama que no toda experiencia es, por definición, educativa; para ello es fundamental el rol del docente en tanto que es quien brinda las condiciones objetivas para que aquella acontezca. De eso se ocupaban – organizadamente- MD y sus colaboradores en el tAC y lo harían también en las JCyF.

2.3. Planificación y libre expresión

MD observó críticamente la educación de su época que tan centrada estaba en la información y propuso un método alternativo centrado en la experimentación como herramienta para la expresión. Para ello desarrolló una propuesta de enseñanza-aprendizaje donde todo –salvo lo que pasaba en la *hoja de papel-* estaba pensado y anticipado por ella. Dicha propuesta y estructura de trabajo desarrollada en el tAC fue trasladada a las JCyF.

Para el momento en que se realizó la primera edición de las JCyF MD llevaba unos años de experimentación con su “Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas” en el tAC y lo había presentado en el “Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística” (enero de 1974)³⁰. También había estudiado el trabajo de artistas y pedagogos como Herbert Read, Emilio Renart, Arno Stern, Pierre Duquet, Víctor Lowenfeld, Julia Saló y Santiago Barbuy, a quienes recomendaba a sus alumnos del tAC (Dermisache, 1999).

El tAC no se planteó como un taller para artistas, ni expertos, tampoco las JCyF. Su objetivo era la experimentación como modo de lograr la expresión. Incluso en algunas reuniones MD aclaraba: “conmigo no van a aprender nada” (Dermisache; s/f.A, p. 5) y se autocalifica como la *anti*

³⁰ MD participó como invitada extranjera del “Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística” realizado en San Pablo entre el 7 y el 12 de enero de 1974, con una conferencia titulada “Desarrollo de libre expresión gráfica en adultos”. Entre el 5 y el 10 de enero de 1976 participó de “Segundo Congreso Brasileiro de Educación Artística” en Río de Janeiro El 8 de enero presentó allí su trabajo titulado “Método para el desarrollo de la Libre Expresión Plástica de los Adultos”.

profesora. Sin embargo, tanto para su taller como para las JCyF se ocupaba de decidir qué técnicas realizar (en el caso del tAC incluso en qué orden) y con qué materiales cada una. Tampoco dejaba a las personas explorar intuitivamente sino que enseñaba primero cómo realizar cada técnica y establecía consignas bien claras. La experimentación no era por lo tanto absolutamente libre sino que se realizaba siguiendo las pautas planificadas por ella. Ello permitía generar una situación que fuera lo suficientemente flexible como para que los que asistían se sientan cómodos para explorar y - al mismo tiempo- poseía una estructura capaz de sostener y guiar esa acción (Dewey; 1964). En ese sentido, según MD en su propuesta “no habría instrucción ni metodología conocida pero sí comenzar la búsqueda del rescate de sí mismo (...)” (Dermisache; 1974). Para ello ponía a disposición de sus alumnos una serie de herramientas plásticas, al tiempo que generaba un orden y un espacio capaz de alojar una experiencia que fuera educativa.

Proponiendo técnicas sencillas de trabajo con la materia en sí y subrayando que no habría juicios de valor, tanto en el tAC como en las JCyF los organizadores esperaban habilitar la producción libre y “arrojar semillas” (“Sextas”, 1982, p. 80) en quienes estaban produciendo, provocando así una continuidad con las experiencias por venir (Dewey; 1964). MD afirma sobre las JCyF:

No le enseñamos nada a nadie; solamente les ayudamos a utilizar estas técnicas -explica Mirtha Dermisache-. Algunos creen que hay alguna trampa en esto: simplemente les damos la oportunidad de que trabajen como trabajan los chicos, con los mismos beneficios y el mismo resultado: liberar lo que tienen dentro, su propia y generalmente desconocida creatividad. (Están abiertos en, 1977, agosto 4, p. 18)

En 1974 la dinámica de trabajo del tAC, aquella que invitaba a hacer, accionar, crear, probar, experimentar, fue trasladada a la Galería Carmen Waugh y, en 1975, al Museo de Arte Moderno donde se realizó la primera edición de las JCyF. Dicho movimiento fue presentado por los organizadores como la extensión del tAC al espacio público, a través de la realización de un “Taller público” (Archivo Mirtha Dermisache; 2015) abierto en el cual se reproducía lo que se hacía a lo largo de todo el año en el tAC. Según

afirmaban los organizadores se buscaba “salir al encuentro del adulto por medio de un taller público gratuito y a través de un método de trabajo no convencional. Posibilitando mediante dicha propuesta, la realización de acciones creativas a la mayor cantidad de gente, en la mayor cantidad de lugares” (tAC; 1981B, p.3). La intención era que los asistentes investigaran, probaran, exploraran con los materiales y técnicas que tenían a su disposición. De ese modo, en ambos casos se esperaba que los sujetos *exteriorizaran su mundo interno y se expresaran libremente*.

Sin embargo, la noción de “Taller público” –en tanto reproducción del tAC a gran escala- no nos alcanza para entender explicar las JCyF. Como veremos en los próximos capítulos, lo que aconteció allí no fue únicamente el traslado de una experiencia de un espacio (privado) a otro (público). Ya en el museo la propuesta –ahora abierta, gratuita y multitudinaria- adquirió nuevos sentidos. En ese corrimiento se produjo una transformación de su función simbólica (Goodman; 1978) dando lugar a una experiencia que es centralmente artística y que reviste a su vez una dimensión pedagógica, producto de su origen (el tAC) y de la preocupación de MD por la educación.

Por último, es preciso recordar nuevamente que la experiencia de las JCyF se dio en un contexto autoritario que afectó especialmente al ámbito de la educación y durante el cual la Educación por el Arte (lineamiento propuesto por Herbert Read y tomado, entre otros, por MD) fue objeto de control y censura. Durante ese período el Ministerio de Cultura y Educación a nivel nacional prohibió enseñar la teoría de conjuntos, censuró mapas, controló qué libros podía haber en los jardines de infantes, cesantéó, persiguió y desapareció maestros. Como contrapunto, en un espacio público gestionado por el Ministerio de Cultura y Educación pero de la Ciudad de Buenos Aires, MD llevó adelante un método de trabajo que promovía la libre experimentación, el trabajo colectivo o junto a otros y, sobre todo, la expresión de aquellos deseos, imágenes, sensaciones que todos poseemos. Dicho contexto explica, en parte, la diferencia entre el tAC y las JCyF y la necesidad de buscar nuevas claves explicativas para las JCyF.

Capítulo 3. Las Jornadas del Color y de la Forma.

“Entonces no podía hablar, tenía que hacer”.
MD³¹

En este capítulo efectuaremos una reconstrucción pormenorizada de las JCyF, que resulta imprescindible dada la inexistencia de trabajos que se hayan ocupado de esta práctica hasta el momento. Situar a cada edición en el momento y lugar en que se desarrolló, recomponer quiénes fueron los actores y las instituciones involucradas, describir la dinámica de trabajo y las técnicas efectuadas y examinar la forma de difusión, propaganda y financiación permiten armar un entramado complejo que dé cuenta de las múltiples variables, necesarias para comprender la experiencia estudiada.

Esta reconstrucción posibilita a su vez problematizar sobre quiénes gestaron, sostuvieron y promovieron las JCyF. A primera vista MD y los integrantes del tAC aparecen como los únicos impulsores del proyecto. Sin embargo, una serie de entrevistas y documentos hallados en el archivo personal de la artista nos invitan a pensar el rol de los directores de las instituciones de forma activa, como propulsores de la iniciativa y no solamente cediendo el espacio para su realización. De este modo, las JCyF se nos presentan como una práctica en la que se conjugaron, complementaron y tensionaron los intereses particulares con los institucionales.

Asimismo, dicha reconstrucción permite preguntarnos sobre las condiciones que posibilitaron una experiencia que pareciera desmarcarse de las políticas culturales sostenidas desde el oficialismo, a pesar de haberse realizado de forma abierta en espacios municipales. Resulta válido entonces reflexionar sobre los diferentes e incluso contradictorios usos, sentidos y significaciones que pudieron hacer distintos actores de la misma propuesta en un contexto signado por el terrorismo de Estado, la represión y la censura.

3.1. Ediciones, propuestas y actores

En 1974, a casi dos años de iniciado el tAC, MD y sus alumnos organizaron un evento público que reproducía la dinámica del taller. A

³¹ Declaración de MD sobre el período en que realizó las JCyF (Pomiés, 1992, p. 52).

diferencia del momento en que este había comenzado, Argentina atravesaba un período de enorme conflictividad social y política. Tras la muerte de Perón (1 de julio de 1974) la represión y el disciplinamiento se habían profundizado³². El 6 de noviembre de 1974 se había declarado el Estado de sitio, espacios como el sindical, la universidad, la administración pública y los medios de comunicación eran controlados e intervenidos. Diarios, periódicos y revistas opositores -fundamentalmente los partidarios- fueron clausurados y sus trabajadores y redacciones hostigados y perseguidos. Las perspectivas de cambio que ciertos sectores de la sociedad albergaban al comenzar el año 1973 comenzaban a desmoronarse.

En ese contexto, según narra Jorge Luis Giacosa (comunicación personal, 17 octubre de 2015) desde la Galería Carmen Waugh³³ les propusieron a los alumnos del tAC hacer una muestra de fin de año. Sin embargo, después de debatirlo, quienes participaban del espacio³⁴ consideraron que el formato *muestra* no representaba el espíritu del tAC, donde los trabajos finalizados no eran exhibidos. Propusieron, en cambio, reproducir la dinámica del taller en la galería. Ello se concretó los días 26 y 27 de diciembre de 1974.

³² En octubre de 1973 Perón había asumido la presidencia y desde allí se había propuesto “depurar” el movimiento por él liderado, eliminando al “enemigo interno” y a los “infiltrados” utilizando para ello tanto el aparato partidario como el estatal (Franco; 2012). Ello había generado una agudización de la violencia política (tanto de derecha como de izquierda) y -sobre todo- de la represión estatal. Según sostiene Franco durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón –sucesora de Juan Domingo Perón- se dió un “salto cualitativo en la tendencia autoritaria” (2012:112) y se resquebrajó el equilibrio que establecía la figura de Perón. A partir de entonces el poder se inclinó hacia los sectores más de derecha. En ese contexto se intervinieron los gremios más combativos (como las seccionales cordobesas de Luz y Fuerza y SMATA), se dictó orden de captura sobre Agustín Tosco y René Salamanca (líderes sindicales del clasismo combativo) y se encarceló a Raimundo Ongaro. Meses después se aprobó la Ley de Seguridad -impulsada por el Poder Ejecutivo- que promovía “la represión de la actividad terrorista y subversiva” (citado en Franco; 2012). Dicha ley fue utilizada para la detención de personas, la clausura de medios de prensa, la persecución de la militancia de izquierda y la intervención en conflictos laborales. Las detenciones, secuestros y asesinatos comenzaron a acumularse. Gran parte de las universidades nacionales fueron intervenidas y sus centros de estudiantes clausurados. En unos meses más de 4000 docentes e investigadores fueron desplazados de sus cargos y más de 1600 estudiantes encarcelados (Nicanoff & Pita; 2006).

³³ La Galería Carmen Waugh estaba ubicada en Florida 948 1° piso al fondo, en el circuito entonces conocido como “la manzana loca” y a pocos metros del Instituto Torcuato Di Tella. Había sido inaugurada en 1969 y tras la clausura del Instituto Di Tella (1970) se había convertido en uno de los espacios de exposición para parte de los artistas de la vanguardia argentina. La galería fue -hasta su cierre- también uno de los espacios donde los artistas visuales continuaron exponiendo durante la dictadura. Para 1974 estaba dirigida por Jacques Martínez.

³⁴ Mara Buratovich, Ana María Chrem, Marta Dávila, Mirtha Dermisache, Isabel Duggan, Pino Farina, Elsa Ferrario, Jorge Luis Giacosa, Adriana Gutiérrez Vélez, Pepita López, Susana Muzio, Carlos Nessi, Marta Os, Lilian Schwartz, Beatriz Torra y Silvia Vollaró.

Esta experiencia, que los organizadores denominaron *piloto*, funcionó como un ensayo de lo que luego fueron las JCyF. En los afiches que la anunciaban podía leerse: “Puede la gente grande expresarse con las técnicas de los chicos? Nosotros creemos que sí. Lo haremos todos juntos” (tAC; 1974) (véase figura 9). El objetivo era que los adultos que se acercaban pudiesen atravesar la misma experiencia que los alumnos del tAC tenían cada semana: experimentar plásticamente sin recurrir a una formación profesional, ni técnica, sino a procedimientos simples y lúdicos. Según recuerdan sus organizadores, la experiencia en Carmen Waugh resultó muy estimulante para ellos y para quienes asistieron (S. Vollaro, comunicación personal; 29 junio de 2017).

A fines de enero de 1975 -dado el éxito de la experiencia piloto (“Están abiertos”; 1977, agosto 4, p. 18)- MD se reunió con Marta Grinberg, directora interina del Museo de Arte Moderno. Fue entonces que le propuso realizar allí las JCyF, basadas en lo sucedido poco antes en la Galería Carmen Waugh. Días después, Grinberg aceptó la propuesta; vía carta informaba: “De acuerdo a lo conversado personalmente el 29/1, le confirmo que la experiencia que usted dirigirá: ‘Jornada del Color y de la Forma’ ha sido programada para los días 3, 4 y 5 de octubre del corriente año (...)” (Grinberg, 1975, febrero 4, p.1).

La primera edición de las JCyF se concretó finalmente un poco antes de lo planificado, del 4 al 6 de julio de 1975 en el Museo de Arte Moderno que funcionaba en el TGSM. Se tituló “Jornada del Color y de la Forma, con la participación del público” (véase figura 10). Se fijaron para su desarrollo dieciséis coordinadores³⁵. MD ofició de coordinadora general. Según se afirma en el diario La Nación esta edición obtuvo “creciente éxito” con respecto a la experiencia piloto (“Están abiertos”; 1977, agosto 4, p. 18).

El paso de la Galería Carmen Waugh al Museo de Arte Moderno significó una ampliación del espacio disponible, pero fundamentalmente el cambio de una galería privada a un museo de gestión estatal municipal. Ello

³⁵ Carlos Nessi, Liliana Schvartz, Silvia Vollaro, Pepita López, Susana Muzio, Elsa Ferrario, Pino Farina, Martha Buratovich, Isabel Duggan, Marta Dávila, Omar Alvarez, Maggie Tessone, Marité Vives, Cecilia Boldarin, Julia Obes y Alicia García, encargados de explicar las técnicas a realizar; dos asistentes: Gabriel Genise y Marcel Garbarino (estudiantes secundarios)

se daba en un contexto en el que el Estado controlaba y censuraba a la cultura, prohibía libros y películas, allanaba librerías e imprentas, suspendía programas de televisión y radio. Así como también clausuraba muestras de artes visuales y controlaba los premios. Para entonces los artistas visuales que entre 1970 y 1973 habían llevado sus obras al espacio público abierto se volcaban a espacios más resguardados como instituciones, museos y galerías (Longoni; 2014)³⁶.

Durante el año 1975 las violaciones a los Derechos Humanos se habían multiplicado. La represión, el terror, la violencia y oclusión de las ideas ya estaban instalados en el país (Franco, 2012; Pontoriero, 2016) y ello era un hecho para MD. Testimonio de ello es que el 14 de julio de 1975 - días después de finalizada la primera edición de las JCyF- MD le escribía a Guy Schraenen diciendo: “La desesperanza entró en nuestro país (...) ¿Qué puedo decirles? Que no he tenido siquiera la voluntad de trazar una línea en un papel, ni la tengo ahora (...)” (Schraenen; 2017:44). Y unos días después, el 25 de julio, volvía a escribirle: “¿Todavía reciben las terribles noticias de Argentina? Pienso que la situación es peor de lo que creía. A veces tengo la impresión de que no tiene sentido seguir haciendo cosas. Es absurdo y obcecado y, por esas razones, estéril” (Schraenen; 2017:44).

En ese contexto de miedo y desesperanza, Grinberg se puso en contacto nuevamente con MD para convocarla a repetir la experiencia al año siguiente. Vía carta aseguraba: “Tengo el agrado de dirigirme a usted con el objeto de invitarla a realizar en este Museo de Arte Moderno en la primera quincena de junio de 1976 las ‘Jornadas del color y de la forma’, experiencia plástica con la participación del público” (Grinberg, 1975, diciembre 12, p.1). A pesar del desasosiego que transmitía unos meses antes, MD aceptó realizar nuevamente las JCyF.

36 Ana Longoni afirma que “Si la calle se defiende como territorio a conquistar, lo cierto es que el espacio externo a las instituciones artísticas planteaba peligros cada vez más serios. (...) el museo funcionó de alguna manera como ámbito preservado, dando resguardo (a la obra y a los artistas) ante la violencia instalada en la calle. (...) Este reingreso al espacio institucional, más que como vuelta al orden, puede entenderse como táctica de los artistas de aprovechar cualquier espacio institucional, se trate de un premio oficial o privado, de una exposición en un museo o en una galería, o de una convocatoria callejera. Buscan apropiarse de todos los espacios en los que se pueda postular y hacer visible una intervención política” (2014:178).

Casi un año después de la primera edición, entre el 15 y el 19 de junio de 1976, se produjeron las “Segundas Jornadas del Color y de la Forma, con la participación del público” (véase figura 11). Funcionaron entre las 18 y las 20:30 horas, en el Museo de Arte Moderno con entrada libre. El proyecto y la dirección estuvieron a cargo de MD y la supervisión general de Susana Fortunato. Los coordinadores pasaron a ser veintiocho³⁷, doce más que en la edición anterior.

Argentina se encontraba para entonces bajo una feroz dictadura militar³⁸. Las garantías constitucionales continuaban suspendidas en todo el país y la represión alcanzaba para entonces a miles de personas. Las Fuerzas Armadas se habían propuesto disciplinar a la sociedad, con la pretensión de “reorganizar” el país de acuerdo a los valores de dios, patria y hogar. Políticos, sindicalistas, cristianos de izquierda, intelectuales, jóvenes, estudiantes, periodistas, artistas, docentes, obreros, militantes de organismos de Derechos Humanos, entre otros eran silenciados, perseguidos, secuestrados, torturados y desaparecidos³⁹ (Sirlin, 2006).

Los militares procuraban además diseminar el terror en la sociedad con el propósito de disciplinarla, atemorizarla, reeducarla, a la vez que eliminar todo espacio en el que se pudiera producir algún tipo de disenso. La sociedad debía permanecer “fraccionada, inmóvil, silenciosa y obediente”⁴⁰

³⁷ Jorge Luis Giacosa, Liliana Schvartz, Silvia Vollaro, Pepita López, Susana Muzio, Martha Buratovich, Marta Dávila, Ada Mathov, Adriana Gutiérrez, Omar Álvarez, Alicia Machta, Beatrì Giacosa, Isabel Corvi, Ana María R. de Gauna, Fernando R. Ponce de León, Raúl Tomás, Josefina Morel, Luz Rolón, Cristina Malena, Angélica Bonnahon, María Inés de Luca, Kuki Echeverría, Elsa Ferrario, Paloma Mira, Eliseo Peñate, María Rosa Blasco, Marcelo Garbarino y Gabriel Genise.

³⁸ El 24 de marzo de 1976 una Junta Militar integrada por el teniente general del ejército Jorge Rafael Videla, el almirante Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti, se hizo cargo del poder a través de un golpe de Estado. Se instaló entonces un gobierno dictatorial que llevaría adelante una política sistemática de intimidación, persecución, tortura y muerte. El Brigadier Osvaldo Cacciatore ocupó a partir de entonces, y hasta 1982, la intendencia de la Ciudad de Buenos Aires.

³⁹ Para ello crearon un planificado y sistemático procedimiento criminal que contó con una gran infraestructura de centros clandestinos de detención o campos de concentración-extermínio (Calveiro; 2004). Los mecanismos de represión se centraron en la desaparición de personas. Ello significó que las personas literalmente desaparecían, nadie sabía de su paradero, no había datos sobre su vida, ni sobre su muerte, no había cuerpo (Calveiro; 2004). Esta metodología no era nueva en Argentina, pero en 1976 pasó a ser la manera hegemónica en que se ejerció la represión estatal. Las personas que desaparecían (secuestradas de sus casas, trabajos, lugares de estudio e incluso en la vía pública) eran trasladadas a centros clandestinos de detención. Allí eran torturadas, maltratadas y mantenidas en prisión hasta el momento de su muerte. Los militares -a cargo de esa maquinaria- se arrogaron entonces el poder de suspender la vida pero también la muerte de las personas, eran ellos quienes decidían cuando un prisionero debía morir, durante qué tiempo mantenerlo con vida y cómo (Calveiro; 2004).

⁴⁰ Con esa intención la vida social y cultural fue también vigilada. Calveiro afirma: “La exhibición de un poder arbitrario y total en la administración de la vida y la muerte pero, al mismo tiempo, negado y

(Calveiro; 2004:155). A pesar de esa pretensión de disciplinar los cuerpos y las ideas, un evento abierto, masivo y de amplia difusión como las JCyF fue posible e incluso se repitió.

El 30 de julio de 1976, a poco de finalizada la segunda edición, Grinberg (directora para entonces del recientemente creado Museo de Artes Visuales -véase apartado siguiente-) le escribió a MD ofreciéndole organizar las JCyF allí una vez más. En una carta expresaba:

El Museo de Artes Visuales, ante el éxito obtenido en las dos jornadas realizadas por el grupo que usted dirige tituladas 'Jornadas del Color y de la Forma' ha considerado la posibilidad de realizar durante los días 7-8-9-10-11-14-15-16-17 y 18 de setiembre próximo las terceras jornadas. (...) Esperando que la inquietud de esta dirección sea de su agrado y contando desde ya con su aceptación, la saludo con atenta consideración. (Grinberg; 1976, julio 30, p.1)

La propuesta fue aceptada por MD y los integrantes del tAC. Las "Terceras Jornadas del Color y de la Forma, con la participación del público" se desarrollaron entonces en los días propuestos por Grinberg, en septiembre de 1976. Habían pasado solo tres meses de la edición anterior. La entrada fue libre y gratuita para mayores de 17 años. El proyecto y la dirección continuaron a cargo de MD (así sería hasta la última edición) y la supervisión general de Susana Fortunato. Osvaldo Otero fue el asistente de supervisión. Claudio Caldini se ocupó de la documentación filmica (en súper 8). La cantidad de coordinadores aumentó a treinta y cinco⁴¹.

El país continuaba bajo Estado de sitio, las reuniones y los partidos políticos estaban prohibidos y sin embargo "más de cinco mil adultos colmaron" ("La libertad", 1976, septiembre 23, p.8) las salas del museo para

subterráneo, emitía un mensaje: toda la población estaba expuesta a un derecho de muerte por parte del Estado. (...) Utilizó su derecho arbitrario de muerte como forma de diseminación social del terror para disciplinar, controlar y regular una sociedad cuya diversidad y alto nivel de conflicto impedían su establecimiento hegemónico" (Calveiro; 2004:9).

⁴¹ Martha Buratovich, Jorge Luis Giacosa, Liliana Schvartz, Silvia Vollaro, Pepita López, Susana Muzio, Isable Duggan, Omar Álvarez, Alicia Machta, Bambi Giacosa, Isabel Corvi, Ana María R. de Gauna, Fernando R. Ponce de León, Luz Rolón, Cristina Malena, Angélica Bonnahon y Kuki Echeverría, Paloma Mira, Eliseo Peñate, Leonor Cantarelli, Olga Marcondes, Carlos Lazzatti, Ernesto De Castro, Claudia Vivers, Rosa Jelin, Marta Dávila, Maggie Tessone, Elsa Ferrario, Cecilia Boldarin, Josefina Morel, María Inés de Luca, Julia Obes, María Rosa Blasco, Marcelo Garbarino y Gabriel Genise. De todos los coordinadores, tan solo siete no habían participado en alguna de las anteriores *Jornadas*. Como asistentes participaron: Marcelo Plaza, Ricardo Gómez, Mirta Farina, Marilú Estévez, Héctor Villarino y Fabián Fiotti.

realizar “acciones creativas” (tAC; 1976-1981) en las JCyF. Martín Müller describe que en esa ocasión: “La fila se iniciaba en el ascensor, se prolongaba hasta la puerta y doblaba saliendo a la calle” (Müller, 1976, octubre, p.58). Silvia Vollaro narra: “Era tanto el hambre de color, de vida, de expresión... se formaban colas que daban vuelta a la manzana” (comunicación personal, 29 junio de 2017).

En marzo de 1977 Roberto Villano -jefe de la División Técnica del Museo de Artes Visuales y futuro director del Museo de Arte Moderno- convocó a MD a desarrollar nuevamente las JCyF allí. En una carta fechada el 14 de marzo declaraba:

Tengo el agrado de dirigirme a usted con el objeto de comunicarle que la Dirección de este Museo de Artes Visuales, visto el éxito obtenido en 1975 y 1976 con motivo de la realización de las ‘Jornadas del Color y de la Forma’, ha resuelto invitarla a concretar nuevamente las mismas durante la primera quincena del mes de agosto del corriente año. (Villano; 1977, marzo 14, p. 1)

La invitación fue aceptada nuevamente por los organizadores. Entonces, casi un año después de la tercera edición -del 3 al 7 y del 9 al 13 de agosto de 1977- se llevaron a cabo las “Cuartas Jornadas del Color y la Forma”, en el Museo de Arte Moderno⁴² dada la disolución del de Artes Visuales (véase apartado siguiente). La entrada continuó siendo gratuita y para mayores, esta vez, de 15 años. El horario se mantuvo de 18:15 a 20:30 horas. El proyecto y dirección siguió a cargo de MD. Liliana Schwartz, que hasta la edición anterior había participado como coordinadora, pasó a ocupar el nuevo rol de asistente de dirección. Susana Fortunato se mantuvo en la supervisión general y Osvaldo Otero como asistente de supervisión. Entre los cuarenta y dos coordinadores que participaron de dicha edición

⁴² El MAM continuó instalado en el 8° piso del TGSM, bajo la dirección de Héctor Dante Cincotta.

uchos habían participado previamente⁴³, a ellos se sumaron los coordinadores auxiliares⁴⁴ (rol que no existía en las ediciones anteriores).

Tras la finalización de la cuarta JCyF, el 3 de diciembre de 1977 MD - en una reunión de la Comisión de Talleres Públicos- informó la posibilidad de efectuar al año siguiente una nueva edición de las JCyF en el Museo de Arte Moderno (tAC; 1977, diciembre 3, s/p.). A pesar de la intención de los organizadores de realizar una jornada al año, esa propuesta fue rechazada. No hemos hallado documentos que den cuenta de cuáles fueron las razones.

Finalmente, durante el año 1978 no se efectuó ninguna JCyF. En septiembre de ese año en una entrevista otorgada a la revista *Propuesta* MD declaró que las JCyF no disponían -después del Museo de Arte Moderno- de un lugar donde realizarse (Hirschfeld y Báez, 1978, p. 30). Asimismo, en una carta fechada el 25 de agosto de 1977 que MD le escribió a Guy Scharaenen había manifestado: “Acabo de finalizar las Jornadas d. CF. [hace referencia a las JCyF] Todo fue bien, pero quizás por ahora sean las últimas. No es el lugar ni el momento adecuado para hacerlas” (Dermisache; 1977, agosto 23).

No sabemos a qué se refiere específicamente MD cuando habla de que ese no es el lugar adecuado. Desconocemos si hace referencia específicamente al Museo de Arte Moderno o a Argentina en general; pero dado el rechazo a la oferta de dicha institución, es probable que se deba a ambos. Lo que sí queda claro es que MD tenía clara conciencia de la situación política que atravesaba Argentina y del hecho de que la cultura también era objeto de control y disciplinamiento. Así como la persecución y la represión política no eran nuevas para 1976, tampoco lo era la censura sobre la cultura⁴⁵ (Avellaneda; 1986).

⁴³ Martha Buratovich, Silvia Vollaro, Pepita López, Susana Muzio, Omar Álvarez, Alicia Machta, Bambi Giacosa, Isabel Corvi, Ana María R. de Gauna, Fernando R. Ponce de León, Luz Rolón, Cristina Malena, Angélica Bonnahon y Kuki Echeverría, Leonor Cantarelli, Rosa Jelin, Marta Dávila, Maggie Tessone, María Rosa Blasco, Alicia García y Gabriel Genise. A ellos se sumaron: Daniel Ubeda, Marisa Urruti, Eugenia Bekeris, Mónica Giganti, Graciela Quattordio, Hélen Eastman, Stolo Stolovitzky, Silvia S. de Berra, Delisia Rossi, Stella Maris Zalcwas, Julieta Cammarota, Susana Volosín, Ana T. de Idoyaga, María Ana de Chrem, Carlos Kusnir, Adriana Gutiérrez Vélez, Raúl Tomás, Adriana Cabilla, Carlos Espinedi y Adriana Piaggio.

⁴⁴ Raúl A. Rodríguez, Marcelo Bruschtein, Alba Farina, Delfín Rodríguez, Emma Rivero, Meneca Hiquis, Lucila Béccar Varela, Fernando Bedoya, Carlos Bissolino, Julio Viñesky, Héctor Biondo y Eduardo Stupía. Entre los asistentes estaban: Ricardo Gómez, Pablo Silva y Fabián Fiotti.

⁴⁵ Durante la última dictadura la cultura ocupó un lugar central en el proyecto político del gobierno dictatorial, adquiriendo no solo una dimensión censora sino también una propositiva. Como veremos a

Las “Quintas Jornadas del Color y de la Forma” se desarrollaron recién más de dos años después, del 3 al 14 de octubre de 1979, en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (instalado en el 8° piso del TGSM) que desde 1977 dirigía Nelly Perazzo. Para esta edición no fue el museo el que invitó a MD, sino que a pedido de ella (realizado vía correspondencia en octubre de 1978) se le cedió un espacio. En una carta dirigida a MD, Perazzo informaba:

De acuerdo a lo conversado oportunamente, tengo el agrado de dirigirme a Ud. a fin de confirmarle por la presente, que la dirección de este museo, visto el reiterado suceso y apoyo público y crítico obtenidos con la realización de las ‘Jornadas del Color y de la Forma’, creadas y dirigidas por Ud. durante los años 1974, 1975, 1976 y 1977, ha resuelto ceder el salón del Museo Sívori para que ud. e integrantes de su taller de Acciones Creativas realicen las ‘Quintas Jornadas del Color y de la Forma’, a efectuarse durante los días 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13 y 14 de octubre de 1979. (Perazzo; 1979, junio 12, p.1)

Durante la quinta edición hubo 95 coordinadores y 7 asistentes trabajando gratuitamente y -según los propios organizadores- asistieron alrededor de 8000 personas (tAC; 1979, noviembre, p.2). Además, se cobró una entrada de \$500 de entonces para financiar los gastos.

En noviembre de 1979, la comisión de planificación de las JCyF se reunió para evaluar lo acontecido y proyectar hacia el siguiente año. En los registros de esos encuentros se destacan como objetivos prioritarios: hacer una JCyF por año en Capital Federal (extendiendo la cantidad de días) o varias en diferentes zonas del Gran Buenos Aires y llevar la experiencia a ciudades del interior del país (tAC; 1979, noviembre, p.2). En 1980 sólo el último de los objetivos fue logrado en parte. Entre el 9 y el 13 de enero de 1980 se realizó una JCyF en la ciudad de San Carlos de Bariloche (la única fuera de la Ciudad de Buenos Aires), auspiciada por Aerolíneas Argentinas y por la Dirección de Cultura y Turismo locales (Fabri, 1980, enero 11).

Nuevamente pasaron dos años hasta que se efectuaron las “Sextas Jornadas del Color y de la Forma”. Para 1981 la dictadura se encontraba

lo largo de este capítulo, las JCyF estuvieron atravesadas por la tensión entre lo que se censuraba, lo que se permitía y lo que se promovía.

atravesando una crisis debido al fracaso de su proyecto económico, al resurgimiento del conflicto obrero y al acrecentamiento de los conflictos al interior del poder (Sirlin; 2006). El estricto control había cedido y las posibilidades de denunciar y manifestarse en contra del régimen se habían acrecentado. La sexta edición se realizó del 12 al 15, del 19 al 22 y del 26 al 29 de noviembre de 1981, un total de doce días⁴⁶. Esta edición se volvió a efectuar en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori -que continuaba bajo la dirección de Nelly Perazzo- pero que desde 1980 funcionaba en el recientemente inaugurado Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Junin 1930), hoy Centro Cultural Recoleta.

El proyecto y la dirección estuvieron a cargo de MD como en las ediciones anteriores, la realización del tAC y la coordinación general de Jorge Luis Giacosa, quien ya había participado como coordinador en ediciones anteriores. Como coordinadores de áreas se encontraban: Delfín Rodríguez, Ana María Rothman, Lidia Adler, Armando D'Angelo, Cristina Arnal, Julio Viola, Mirta E. Laciari, Lucía Capozzo, Adriana Alesanco y Graciela Pérez Aguilar. Estas JCyF fueron oficialmente fotografiadas por Antonio Zaera (quien luego hizo una muestra en la Fundación San Telmo). En el afiche aparecen un total de 137 coordinadores (de los cuales muchos ya habían participado en ediciones anteriores) y 37 coordinadores auxiliares. Sin embargo, Giacosa asegura que había muchas personas más que colaboraban pero no aparecían en el afiche por cuestiones políticas, dado que las listas de coordinadores eran controladas por las autoridades estatales (J. L. Giacosa, comunicación personal, 17 octubre de 2015). Según la revista *Summa* 18.000 personas pasaron por las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en esos días ("Sextas", 1982, p. 77).

⁴⁶ Los días jueves y viernes en el horario de 19 a 21.30 horas y los sábados y domingos de 15 a 18.30 horas.

Una breve síntesis de los datos más relevantes de cada edición esbozados hasta aquí puede observarse en el cuadro a continuación:

Edición	Días	Lugar	Cantidad de coordinadores	Cantidad de mesas
Piloto	26 y 27 de diciembre de 1974 de 18 a 21 hs. (2 días)	Galería Carmen Waugh (Florida 948 1 piso)	15	8
1ª	4, 5 y 6 de julio de 1975 de 17 a 20:30 hs (3 días)	MAM (9º piso del TGSM). Directora Marta Grinberg	16	8
2ª	15 a 19 de junio de 1976 de 18 a 20.30 hs. (5 días)	MAM (9º piso del TGSM). Directora Marta Grinberg	28	Sin datos
3ª	7 a 11 y 14 a 18 de septiembre de 1976 de 18.15 a 20.30 hs. (10 días)	Museo de Artes Visuales (8º piso del TGSM). Directora Marta Grinberg	35+ 6 asistentes	9
4ª	3 al 7 y del 9 al 13 de agosto de 1977 de 18.15 a 20.30 hs (10 días)	MAM (8º piso del TGSM). Director Héctor D. Cincotta	42 + 12 auxiliares	10 aprox.
5ª	3 al 14 de octubre de 1979 (11 días)	Museo Sívori (8º piso del TGSM). Directora Nelly Perazzo	95 + 7 asistentes	10 + 2 murales
6ª	12 a 15, 19 a 22 y 26 a 29 de noviembre de 1981. Jueves y viernes de 19 a 21.30 hs., sábados y domingos de 15 a 18.30 hs. (12 días)	Museo Sívori (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires). Directora Nelly Perazzo	137 + 37 auxiliares	+ de 30

Tabla diseñada por la autora a partir de los datos recolectados en las fuentes citadas

Este análisis nos permite arribar a algunas primeras conclusiones. En primer lugar que -como puede observarse en el cuadro anterior- cada edición fue *in crescendo* en cantidad de días (pasando de tres a doce), coordinadores (que comienzan siendo doce y llegan a ser alrededor de doscientos) y mesas (de ocho a más de treinta). También fue aumentando la distancia temporal entre las ediciones. Es posible que esto último se deba a que el propio crecimiento de éstas hiciera necesario más tiempo de preparación. Ello sumado a los cambios institucionales, que analizaremos a

continuación. Por ejemplo la inestabilidad en el Museo de Arte Moderno que atravesó tres direcciones (Grinberg, Cincotta y Whitelow) en dos años, una breve -y formal- fusión con el Museo Sívori y el traslado de pisos al interior del TGSM. Lo mismo sucedió con el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori que en 1980 se mudó a un espacio que aún estaba en construcción, tras haber pasado por un período de fusión con el de Arte Moderno. Y fundamentalmente a la falta de espacio para la realización que denuncian los organizadores en 1978.

En segundo lugar, detectamos cierta constancia entre las personas que coordinaron las JCyF junto a MD, muchos de los cuales comienzan siendo coordinadores y luego pasan a encargarse de actividades con mayor responsabilidad. Son en su mayoría alumnos y ex alumnos del tAC que conocen el método de trabajo empleado y han sido formados por MD. No aparecen entre ellos nombres de otros artistas visuales de su generación, ni de otros grupos o colectivos de artistas. La organización de las JCyF se mantuvo exclusivamente a cargo de MD y los integrantes del tAC. Si bien esto se encuentra a tono con el resto de su producción artística que -como hemos visto en el primer capítulo- realizaba de forma independiente y solitaria, no deja de llamarnos la atención debido al esfuerzo que -según los propios organizadores- requería la planificación y puesta en marcha de cada edición (véase apartado 3.6).

Entre los documentos no aparece siquiera la intención de convocar a otros artistas amigos, talleres o colectivos para trabajar en conjunto. Según los testimonios de MD a los que hemos podido acceder los otros artistas no consideraban que aquello fuera arte, por lo cual no participaban. Solo menciona como excepción a Marta Minujin, quien se acercó en una ocasión (Pomiés, 1992, p. 49). Por su parte, Juan Carlos Romero recuerda que pasó por las JCyF pero que no intervino activamente, simplemente entró a ver qué sucedía allí (comunicación personal, enero de 2017). Coco Bedoya -siendo muy joven- participó como coordinador de la técnica de murales, durante la tercera edición. En esa misma edición Antonio Berni se acercó y declaró: "Creo que el propósito ha sido ampliamente logrado. La idea de poner en funcionamiento la personalidad, a veces replegada y que no tiene el coraje

de manifestarse es positiva. Hay gente que piensa: Hay que ser artista para eso pero el artista existe en cada uno! (...) No hay reglas para determinar cuándo comienza el arte” (“La libertad”, 1976, septiembre 23, p.8).

Es probable que otros artistas hayan pasado por las salas de las JCyF, sin embargo todos ellos -salvo quizás Coco Bedoya- iban simplemente como visitantes. MD, acompañada por sus alumnos y ex alumnos del tAC, decidió centralizar el proyecto y la dirección de las JCyF.

Por último, como ya hemos mencionado, las JCyF se produjeron en un contexto signado por el control, el terrorismo de Estado y la censura. Las autoridades *de facto* no solo se ocuparon de controlar lo que se decía y se pensaba, sino también aquello que era leído, escuchado, mirado, enseñado. El control alcanzó también a la cultura.

3.2. Cultura, instituciones y gestiones

La última dictadura hizo un foco especial en la cultura, no solo a través del control y de la censura sino también de un modo propositivo. Por un lado, según aseveran Hernán Invernizzi y Judith Gociol, además de la estructura organizada para desaparecer cuerpos, organizó: “una compleja infraestructura de control cultural y educativo, la cual implicaba equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales y académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficinas... Dos infraestructuras complementarias e inseparables desde su misma concepción” (2003:23)⁴⁷. Cientos de libros y canciones fueron prohibidos y muchos artistas se vieron obligados a partir hacia el exilio. Entre el material controlado -y en caso de que así lo considerasen censurado y prohibido- por los Servicios de Inteligencia, Invernizzi y Gociol mencionan: almanaques, afiches, obras de teatro, artículos periodísticos, folletos, diarios, programas de radio, actores, directores, películas, concursos literarios, mapas, programas de televisión, entre otros⁴⁸.

47 Esta estructura de control sobre las publicaciones, las obras de teatro, las radios, los medios de comunicación, entre otros funcionó también de forma clandestina.

48 En lo que respecta a la cultura, más allá del marxismo, el enemigo para la dictadura lo constituía “lo subversivo” que podía coincidir o no con el primero. Según Invernizzi y Gociol: “Para definir “algo marxista” se tomaban el trabajo de buscar ciertas referencias clave como “lucha de clases”, o “materialismo dialéctico”. O bien la presencia de ciertos autores como Marx, Engels, Ernesto Che

Pero, por otro lado, otros libros, materiales, actos, concursos fueron sugeridos y recomendados por las autoridades *de facto* (Invernizzi y Gociol; 2003). Estas no solo se ocuparon de eliminar a aquello(s) que consideraban enemigo(s), sino también de moldear a la sociedad civil. Julia Risler explica que en forma paralela a la *guerra contra la subversión* (llevada adelante a través del terror de Estado), los militares desarrollaron una estrategia de *acción psicológica* dirigida a la población civil. Según la autora, esta estaba orientada a:

(...) influir en las mentes sociales, eliminar la subversión en todas sus formas, desalentar apoyos, orientar la opinión pública nacional e internacional, consolidar el estilo de vida nacional y sus valores (moral cristiana, tradición nacional y dignidad de ser argentino), incrementar la moral de las fuerzas propias, lograr la adhesión del público, demostrar superioridad sobre las ideologías foráneas, crear conciencia sobre la necesidad de trabajo y sacrificio, mostrar a la población la eficiencia de las fuerzas del orden, formar hombres 'patriotas, conscientes y abnegados', quebrar la voluntad del oponente, entre otros. (Risler; 2010:14)

La propaganda –que circulaba por variados medios de comunicación– fue uno de los principales mecanismos de lo que los militares llamaban la *acción psicológica* (Risler; 2010). Además, buscaron establecer el diálogo con parte de la dirigencia política, empresarial, religiosa y gremial (Sirlin; 2006), para así conocer sus opiniones. Esos contactos se extendían a la sociedad a través de los medios masivos de comunicación, los cuales contribuían con el régimen por ejemplo creando una imagen de que el país se encontraba en total normalidad (Gamarnik; 2011). Ezequiel Sirlin explica: “La prensa media contribuyó al enlace del régimen con la sociedad en la medida en que se ocultó el horror, neutralizó sus editoriales, impersonalizó los verbos de las acciones represivas y, sobre todo, contribuyó a instalar la

Guevara, Lenin, Trotski o Mao, así como otros menos populares en el ambiente de la teoría marxista como Herbert Marcuse, Antonio Gramsci, Paul Baran o Samir Amin. Para definir “algo subversivo”, en cambio, buscaban la presencia de categorías más amplias y heterogéneas como “cuestionamiento del orden familiar”, “sindicalización”, “aborto”, “libertad sexual”, “teología de la liberación”. (...) la identificación de lo subversivo se orientaba al universo de las ideas que presuntamente cuestionaban el “modo de ser occidental y cristiano” (2003:50).

agenda de temas de administración que normalizaban la imagen del régimen” (2006:400).

En lo que se refiere al control, este pasó fundamentalmente por el Ministerio del Interior (a través de la Dirección General de Publicaciones) y en un segundo plano por el Ministerio de Cultura y Educación. En el caso específico de la Ciudad de Buenos Aires los criterios de censura se mantuvieron casi sin modificaciones con respecto al período anterior. La Secretaría de Cultura y Educación controlaba las representaciones teatrales, dirigía las salas municipales y supervisaba sus publicaciones a través de comisiones calificadoras, como la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas (Invernizzi y Gociol; 2003). Invernizzi y Gociol aseveran: “Las comisiones de calificación no sufrieron cambios y las decisiones que adoptaron durante las últimas semanas del gobierno constitucional, se promulgaron sin modificaciones durante los inicios del régimen dictatorial” (2003:86). También existió continuidad entre los integrantes de las dos comisiones calificadoras (una ocupada de los espectáculos públicos y otra de las publicaciones); quienes habían sido designados el 23 de marzo de 1975 continuaron en sus cargos (Invernizzi y Gociol; 2003).

Asimismo, recientemente algunos investigadores comenzaron a plantear la existencia de espacios tradicionales de la cultura de Buenos Aires que parecerían no haber sido intervenidos fuertemente por la ideología dominante o que habrían conservado una autonomía relativa, sin que se registren en ellos episodios de censura. Parecen haber sido los casos del Teatro Cervantes, el Teatro Colón, el TGSM y el Museo Nacional de Bellas Artes. Esteban Buch y otros investigadores han propuesto⁴⁹ la posibilidad de pensar esos espacios en términos de “archipiélago”, en tanto espacios no censurados, ni sistemáticamente controlados en un contexto de vigilancia constante y enorme persecución sobre otros espacios de la cultura.

⁴⁹ En un encuentro realizado el día 30 de abril de 2013 en el Instituto Gino Germani (UBA), en el marco del proyecto UBACYT “*Entre el terror y la fiesta. Producciones culturales en dictadura*” dirigido por Ana Longoni, del que participaron Esteban Buch (como invitado), investigadores del Instituto y de otros espacios.

Buch señala además que ciertas instituciones oficiales estuvieron a cargo de profesionales civiles teóricamente apolíticos, como el TGSM por Kive Staiff, lo cual -según él- da cuenta de la presencia de un ala liberal en ese sector. Afirma: “este sistema produce a veces obras cuya calidad y estilo ilustran un espacio de relativa libertad que, con el riesgo de funcionar como coartada, atenúa la cara totalitaria del régimen” (Buch; 2016:48). Finalmente se pregunta: “Acaso esas islas fueron menos territorios conquistados tras una lucha que zonas secas emergiendo por cálculo o por desidia de los poderosos en un océano de sangre y barro” (Buch; 2016:249).

Las JCyF se realizaron entre 1975 y 1981 en tres espacios culturales de gestión estatal: el Museo de Arte Moderno, el de Artes Visuales y el de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Todos eran de jurisdicción municipal y tenían sede (hasta el traslado del último al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires) en el TGSM.

El Museo de Arte Moderno había sido creado en 1956 como parte del proceso de modernización cultural y, hasta su arribo al TGSM (Corrientes 1530), no había contado con edificio. Desde 1959 Rafael Squirru, su primer director, se había encargado de conformar una colección que contaba con obras de artistas consagrados y de otros que llegarían a serlo. Desde sus inicios se realizaron allí muestras con un formato *de avanzada*, tanto de artistas argentinos como internacionales (Longoni y Mestman; 2008). Para el momento de desarrollo de la primera edición de las JCyF el museo funcionaba en el 9° piso del mencionado teatro bajo la dirección de Marta Grinberg, quien había sido designada en mayo de 1974.

En mayo de 1976 el Museo de Arte Moderno se fusionó (por el decreto N° 1866/76) con el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, dando lugar al Museo de Artes Visuales. Durante ese año Grinberg se mantuvo como directora de la nueva institución. Los términos en que dicha fusión se llevó adelante durante los catorce meses que duró no son claros, dado que ambas instituciones mantuvieron actividades por su cuenta tanto en el octavo como en el noveno piso (Museo de Arte Moderno; 1976-1977; Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; 1979-1981). Este es el caso de la tercera

edición de las JCyF que figura en el Museo de Arte Moderno, a pesar de que este ya no existía formalmente. No hemos hallado registro del modo en que funcionaron de forma conjunta. Sabemos que en algún momento de 1977 Héctor Dante Cincotta reemplazó a Marta Grinberg como director y que a partir del 1 de agosto de ese año volvieron a funcionar por separado. Entonces Guillermo Whitelow fue nombrado director del Museo de Arte Moderno, al tiempo que Nelly Perazzo era designada al frente del Museo Sívori.

Por su parte, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (inaugurado en 1938 y dedicado solo al arte argentino) funcionó en el TGSM desde 1961 hasta 1980. Ese año fue trasladado al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, para entonces bajo la dirección de José Maranzano, un espacio que recién se había inaugurado producto de un proyecto impulsado por Osvaldo Cacciatore. Según se afirma en la revista *Summa* este funcionaba: “como una empresa de servicios públicos culturales, con vocación comunal metropolitana, de carácter interdisciplinarios, al servicio de las necesidades de la población y de las instituciones, asociaciones y empresas de la ciudad de Buenos Aires y de su área de influencia, procurando una efectiva articulación con las instancias culturales que exceden su marco geográfico” (“Sextas”, 1982, p. 70).

Según narra la propia Nelly Perazzo, las JCyF no fueron:

(...) un evento atípico de esas actividades [las del Sívori] ya que el museo realiza durante todo el año concursos de manchas en plazas de Buenos Aires, cursos de libre expresión para niños y cursos de prácticas artesanales y artísticas. (...) Valgan estos datos para señalar que las Jornadas del Color y de la Forma se incluyen dentro de una de las las orientaciones operativas de base del museo. Claro que, dentro de esas actividades, asumen una excepcionalidad indiscutible por la magnitud del evento, la variedad e interés del proyecto y el acierto de su implementación a cargo de Mirtha Dermisache y su equipo. (“Sextas”, 1982, p. 71)

El TGSM -que alojaba los mencionados museos- estuvo desde abril de 1976 bajo la órbita de Kive Staiff. Este había sido director general y artístico entre 1971 y 1973 y tras el golpe fue repuesto en su antiguo cargo, el cual ejerció hasta 1989. Al asumir la dirección no suspendió la programación pensada por la gestión anterior y, según Carlos Fos, no hubo

una ruptura abrupta con ésta (Fos; s.f.). Durante su gestión Staiff procuró recuperar el prestigio de dicha institución y la cantidad de público que asistía. Para ello se crearon el Grupo de Danza Contemporánea y el Grupo de Titiriteros; se editaron la revista Teatro, libros y afiches y el Hall Central se convirtió en espacio para espectáculos gratuitos. Además se organizó una programación estable para la sala Martín Coronado que le dio continuidad. Olga Cosentino sostiene sobre la gestión de Staiff:

Tras el golpe del 76 Kive Staiff es repuesto en el cargo y encara la más larga, la más rica y la más contradictoria de las gestiones al frente de este complejo. Se estrenaron espectáculos de belleza y valentía memorables (...).

La dictadura militar asesinaba y mientras algunos veían en el San Martín una isla democrática de resistencia cultural, otros entendían que mejoraba con recursos cosméticos la imagen de un país que se desangraba. “Hay quienes me objetan por haber sido funcionario de la dictadura. Yo no tengo una certeza absoluta de haber hecho lo correcto, como no la tienen muchos respecto de lo que ocurrió en la Universidad. El cuerpo docente se fue después de La noche de los bastones largos y todavía se están pagando las secuelas. Hoy, en la Austria de Haider, se plantea el dilema: ¿Hay que dejar el Festival de Salzburgo, hay que irse del Burgtheater de Viena?. (Cosentino, 2000, mayo 24, s/p.)

Carlos Fos sostiene que: “A contrapelo del afuera, donde los cuerpos eran vejados y desaparecidos, en el adentro el teatro convocaba a la celebración del arte” (s.f.). En esa línea, según afirma Leonor Cantarelli (comunicación personal, 17 de octubre de 2015), era Staiff quien apoyaba la realización de las JCyF en el TGSM, aunque formalmente fuera una directora de museo la que llevara la gestión con MD. Ello es coherente con las ideas que guiaban al director quien, en 1983 antes de la vuelta de la democracia, afirmaba:

Hemos partido de la convicción de que la cultura, el teatro en particular, debe implicar siempre –al margen del esencial placer que proporciona todo fenómeno artístico verdadero- una reflexión sobre el hombre y la sociedad en que vive, propiciando un permanente cambio para mejorar ésta y hacer factible la felicidad de aquel. Por eso, el repertorio del San Martín –y no solo el teatral sino el de la danza, la música, los títeres- y todo el trabajo de la institución, estuvieron gobernados, orientados, por ciertos temas básicos, por el sentimiento y la idea de libertad, de la justicia, de la verdad, de la dignidad del hombre y de su existencia. (Fos; s.f.)

El estudio sobre el TGSM en general y sobre los museos que funcionaron allí, en particular bajo dictadura, es un área de vacancia aún. Investigadores como Agustina Bazterrica afirman que el Museo de Arte Moderno sufrió durante ese período “falta de libertad, una coerción penosa y una terrorífica limitación de acción y expresión” (2012:29) y que las muestras se realizaron *bajo un manto de cautela*. Sin embargo, no existen investigaciones que profundicen sobre lo sucedido en ese museo.

Para esta investigación, hemos revisado el material que se conserva en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el archivo del TGSM, en el archivo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y en el Archivo Nacional de la Memoria (colección BANADE) y no hemos hallado allí documentación oficial sobre las JCyF. Según afirman Invernizzi y Gociol (2003) es difícil hallar registros vinculados al accionar del gobierno de facto sobre la cultura, dado que -al igual que el accionar represivo- adquirió características clandestinas. Por lo cual éstos fueron total o parcialmente destruidos. No hemos hallado registros -salvo los orales- del control ejercido desde el gobierno de facto sobre las JCyF, como tampoco sobre otras muestras o propuestas realizadas en el Museo de Arte Moderno. A diferencia de otros casos -como la censura y control sobre la publicación de libros (Invernizzi y Gociol; 2003)- no nos hemos topado con informes escritos que nos permitan avanzar en la reflexión sobre los límites, censuras o controles efectuados sobre estas instituciones.

Sin embargo, una serie de testimonios nos ofrecen indicios sobre episodios de censura y -sobre todo- de autocensura, que nos permiten matizar sin descartar la imagen de archipiélago en el cual no operaba sistemáticamente el control. En una entrevista realizada por Rimmaudo y Lamoni, MD sostiene que: “No fue fácil hacer esos talleres públicos en contextos políticos de censura, de oclusión de las expresiones sociales, de represión” (2011:16). Asimismo, distintos testimonios informan que la lista con los nombres de los asistentes y coordinadores de las JCyF era controlada por las autoridades de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y que MD misma fue interrogada antes de la última edición. Es por ello que había personas que colaboraban pero no aparecían en las listas, ni

en los volantes (J. L. Giacosa, comunicación personal, 17 de octubre de 2015).

Coco Bedoya declara que en las JCyF no estaba permitido realizar pintadas políticas, por ejemplo en la sección de murales, y que de haberlas los coordinadores debían tapanlas (Comunicación personal, febrero de 2015). Silvia Vollaro cuenta que sabían que estaban vigilados y que cuando “algunos adolescentes agregaban palabras y textos a los trabajos nosotros temblábamos (...)” (Citado en Villa; 2016:84). Ella misma recuerda que: “Durante las jornadas nos mandaban policía secreta, de civil. (...) MD tenía mucho miedo de lo que podía pasar (...) Tenía mucha conciencia. Evité hablar de política, no hablaba de política, tenía mucha conciencia de lo que pasaba” (S. Vollaro, comunicación personal, 29 junio de 2017). Y Leonor Cantarelli afirma que “en esos murales si se mandaban algo contra la dictadura, cualquier cosa que tuviera que ver con eso, con una cosa política, a la velocidad del rayo bajábamos (...) y si ocurría lo sacábamos, pintábamos encima” (comunicación personal, 17 octubre de 2015). Efectivamente, los organizadores pusieron en prácticas diversas tácticas (De Certeau; 1996) para evitar la censura abierta y como modo de autopreservarse.

Asimismo, las referencias a la dictadura aparecen como una constante en los testimonios de quienes participaron tanto del tAC como de las JCyF. Lucía Capozzo reflexiona que “eran épocas de dictadura y allí se respiraba un cachito, una ilusión de libertad, mientras Milton [Nascimento] cantaba ‘María, María’ desde el tocadiscos y nos llenaba de buena energía” (En Villa: 2016:87). Delfín Rodríguez recuerda que fue invitado a un curso breve para ser coordinador en las JCyF: “Eran años de plomo, todo oscuridad, y llegar al taller para las prácticas de las distintas técnicas era la situación ideal, llena de luz, que provocaba la libertad de la creación sin límites” (En Villa: 2016:90). Gloria de Villafañe cuenta sobre MD: “Desde el 74 al 82 con su taller, las Jornadas y sus grafismos ofreció a los exiliados internos -a los que se refugiaron en lo interior, en sus casas y en sus almas para poder sobrevivir- un inmenso espacio de libertad en esos tiempos de la dictadura (Villafañe; 2016:94). Libertad frente a la opresión, luz frente a la

oscuridad son algunas de las imágenes que reconstruyen hoy en día quienes participaron de las JCyF.

Distintas formas de censura y/o autocensura funcionaron como posibilitadoras de la experiencia en un espacio que no fue sistemáticamente intervenido aunque sí controlado y vigilado. Ejemplo de ello es que en la última edición (1981) había curas vestidos de civil que luego se quejaron por las representaciones -obscenas según ellos- realizadas en la técnica de arcilla por sumatoria (C. Bedoya, comunicación personal, Febrero de 2015).

La autocensura fue una herramienta fundamental de disciplinamiento. Invernizzi y Gociol afirman:

Lo que se aplicó en el sistema educativo, al igual que en el resto de los ámbitos, era una política de varias caras: se decía mucho, tanto como lo que se ocultaba. O peor aún, lo que se insinuaba pero no se explicitaba. También ese silencio era parte de una política intencional, porque en ese terreno incierto, crece la mejor garantía de sumisión: la autocensura. (Invernizzi y Gociol; 2003:108)

Esa fue de hecho la actitud adoptada por una gran parte de los artistas visuales. Según narra Ana Longoni a partir de 1976: “El arte devino en un refugio silencioso, en el que [los artistas] poco a poco pudieron articular un discurso que diera cuenta del terror. (...) En muchas de las imágenes que se produjeron en esos años se pueden rastrear los modos de decir que encontraron los artistas para tomar posición en medio de ese contexto atroz” (2014:275-276). El cuerpo humano se convirtió entonces en protagonista de las obras, sea por su presencia o por su marcada ausencia. Asimismo, según afirma Constantin: “El soporte, las reflexiones sobre el oficio, la técnica, las investigaciones sobre materiales o la expresividad de los elementos se constituyen como espacio físico real donde procesar la vida” (2006:13). Además, se abandonaron los proyectos colectivos y se produjo un repliegue hacia el ámbito privado y solitario (Longoni; 2014).

Ello sucedió a pesar de que en las artes visuales no hubo decretos oficiales de censura o prohibiciones. Sí existieron cambios en cargos directivos de área, por ejemplo en directores de museos, por profesionales del campo cultural. Según María Teresa Constantin:

Por el momento, todo indica que los efectos represivos actuaron sobre los individuos como ciudadanos, provocando autocensura y

terror generales, pero que se preservaron espacios de circulación y que artistas, críticos y galeristas, e incluso coleccionistas, pudieron crear redes y desarrollar una intensa actividad que aprovechaba el mínimo resquicio para decir, para pensar, para juntarse, para producir. (Constantin; 2006:28)

A su vez, es importante resaltar que -como vimos- en el caso de las ediciones ocurridas bajo la gestión de Marta Grinberg fue ésta quien instó a MD a repetir la experiencia de 1975. Lucía Capozzo señala “somos afortunados de contar con una estrecha relación con las autoridades del Museos de Arte Moderno y el Museo Sívori” (“Sextas”, 1982, p.78). Las JCyF se nos presentan entonces como una propuesta que -surgida del ámbito particular- no solo es aceptada, sino también promovida luego desde un espacio oficial. Incluso el 31 de agosto de 1976 MD le escribe personalmente al Secretario de Cultura Ricardo Ernesto Freixa (un funcionario civil pero vinculado a la aeronáutica) -por cuya secretaría pasaba el control de todas las prácticas culturales⁵⁰- para agradecer el apoyo que les brindó en la segunda edición. En la carta declara:

Finalizada la experiencia, constatamos la necesidad real que tiene la comunidad de participar en este tipo de evento, el cual se encuentra documentado (filmado y escrito). Es por esto que, no solo deseamos agradecer sinceramente su apoyo, sino que queremos hacerle partícipe de nuestra alegría y satisfacción al haberse cumplido los objetivos que nos llevaron a esta realización.

Dado lo expresado anteriormente, me permito hacerle notar que la creación de los primeros talleres públicos de expresión plástica montados en Buenos Aires, no sólo es obra nuestra sino que la misma es compartida especialmente con V.S.. (Dermisache, 1976, agosto 31, p.1)

Estos intercambios con funcionarios del gobierno *de facto* no impidieron que revistas como *Propuesta*, *Humor* y *Expreso Imaginario*, críticas del régimen, siguieran -y halagaran- en sus publicaciones las distintas ediciones de las JCyF. La revista *Propuesta*, por ejemplo, realizó una primera nota titulada “Posibilitar que la gente haga cosas” en septiembre de 1978 (Hirschfeld y Báez, 1978, p. 29-31). Allí Ricardo Hirschfeld entrevistó a MD en su taller, quien narró en qué consistían las JCyF y cómo

⁵⁰ Entre ellas fue quien firmó todas las resoluciones de la Secretaría de Cultura que prohibían la publicación y/o circulación de libros en la Municipalidad de Buenos Aires entre mayo de 1976 y enero de 1982.

trabajaban en el tAC. En noviembre de 1979, la misma revista dedicó una pequeña nota en la cual entrevistaron a Leonor Cantarelli, titulada “Quintas jornadas del color y de la forma. Lo importante es lo que pasa adentro”. Allí nuevamente le daban voz a los organizadores para describir la propuesta y aseveraban que el espacio estaba lleno de gente “muy entusiasmada” (“Quintas”, 1979, noviembre, p. 40).

En la edición de noviembre de 1979, *Expreso Imaginario* titulaba: “Gran festival de la libertad creativa” y en la descripción del evento el periodista Jorge Gumier Maier afirmaba:

La gente se repetía día a día, llevaba a sus amigos y no se iban hasta casi agotar lo inagotable: la posibilidad de gozar haciendo. (...) El objetivo es que esta ‘movilización’ continúe todo el año hasta hacerse cotidiana, que se diversifique, que camine y se instale en los barrios (...) Basta querer, conectarse y empezar con lo que tengamos. (Gumier Maier, 1979, noviembre, p.18-19)

En la revista *Humor* un artículo titulado “Venga y enchastre. Color y forma” invitaba a participar de la experiencia y relataba: “(...) miles de porteños dibujan, pintan y modelan a lo largo de las jornadas sólo guiados por su inspiración y el deseo o la voluntad de manifestarse” (“Venga”, 1981, noviembre, p.8). En el diario *La Opinión*, dirigido en ese momento por Jacobo Timerman, el periodista Martín Muller escribía un artículo bajo el nombre “El público pinta libremente siguiendo sus intuiciones” en el que aseveraba: “Realmente daban ganas de sacarse el saco, sentarse y ponerse a crear” (Müller, diciembre de 1976, p.18).

En paralelo, en el diario *Convicción* (vinculado a la Marina y especialmente a Massera), una nota de Edgardo Goyechea describe a las JCyF como “Una simple y llana invitación a ser libres y decir lo que se siente sin más límites que la propia imaginación” (Goyechea; 1979, octubre 12, p. 13). Como veremos en el apartado sobre difusión, desde la organización de las JCyF se propició la aparición del evento en medios muy disímiles como *Propuesta*, *Pájaro de Fuego*, *Convicción* e incluso revistas subte como *Lilith* o *Antimitomanía*.

Asimismo, en un informe sobre la sextas JCyF, en el cual se procesan los datos obtenidos a partir de encuestas realizadas al público, se informa

que el 18% de las opiniones (que representa al porcentaje más alto) “resaltaron el clima que se vivió en las jornadas de: alegría, libertad, comunicación, cordialidad” (tAC; c.1982; p.2). Los testimonios (tanto aquellos publicados en revistas, como los volcados en encuestas personales) dan cuenta de una atmósfera evidentemente distinta a la que se vivía en el país:

(...) el ascensor siempre está lleno, desde adolescentes hasta gente de más de 70 años (...) Parecía el clima de fiesta de algunos viejos recitales (B.A. Rock p. ej.), pero acá no había ni espectadores ni actores. (Gumier Maier, 1979, noviembre, p.18).

Hay gente de distintas edades. Entre los adultos hay más mujeres que hombres. Entre los adolescentes están repartidos mitad y mitad. Pero lo más lindo es ver las expresiones concentradas. Y el feliz rostro de algunos, que hacen su trabajo después del trabajo. (Müller; octubre de 1976, p. 58)

Más allá de la alegría vital que experimentaron cada uno de los participantes -gente de todas las edades y de muy distinto nivel cultural- el ejercicio permitió observar las pautas que rigen en las formas espontáneas de creación y sirvió, también, para inaugurar una moderna y revolucionaria forma didáctica. (“La libertad”, 1976, septiembre 23, p. 8)

Asimismo, en las encuestas realizadas en 1979 y 1981 pueden leerse comentarios como:

Totalmente positiva. Acercar el arte a la gente de la calle que solamente lo intuye o lo conoce por referencia es darle medios para desarrollar una capacidad creativa (...);

Me parece una experiencia muy linda para ser vivida. Creo además que es esencial para el hombre, que en este momento está más limitado que nunca, lleno de trabas, inhibiciones. Necesitamos volcar todo lo que tenemos en nuestro interior pero casi nunca tenemos posibilidades. Realmente aquí uno se siente libre, lleno de alegría y de ganas de trabajar.

Una isla de expresión.

Útil como medio para recuperar aquello que perdemos al entrar a la edad adulta; la capacidad lúdica, no competitiva que permite expresarnos con libertad sin temor a la necesidad de la apariencia. Importante como medio para reunirnos y compartir”.

(...) estimula la vida y alegría, me transporta como la buena música a sentir algo bello bello.

Un momento de escape mediante la expresión plástica.

Baste solamente recorrer las distintas mesas y ver la concentración, el goce y la casi “avidez” que hay en quienes trabajan.

Para mí fue hermoso: algo así como un antídoto al no deberías [subrayado en el original] que paraliza. (tAC; 1979A; tAC; 1981A)

En síntesis, las JCyF aparecen atravesadas por una serie de tensiones que nos invitan a distanciarnos de la visión dicotómica entre cultura oficial y prácticas resistentes y nos obligan a pensar en la compleja trama de intereses privados y estatales en la que se insertaron. Son testimonio de ello las palabras elogiosas esgrimidas por sectores tanto disidentes como afines al gobierno, junto con las cartas de agradecimiento que los organizadores de las JCyF le envían a las autoridades militares; así como también que hubiera gestores de las instituciones que apoyaban y promovían esta práctica que invitaba a *expresarse libremente*.

3.3. Dinámica de trabajo

Las JCyF funcionaron como un taller de producción plástica a gran escala de forma libre y gratuita. La propuesta consistía en ofrecer una serie de técnicas gráficas -y sus materiales- a aquellos hombres y mujeres que se acercaban a intervenir, después del horario laboral o durante el fin de semana. Para ello las salas de los museos mencionados anteriormente eran reorganizadas y adaptadas. Se disponían mesas y sillas donde los participantes podían sentarse a producir. Siguiendo un croquis previamente establecido, en cada mesa se ubicaban rigurosamente ordenados todos los materiales y herramientas para llevar adelante una técnica determinada. Estos estaban a disposición del público gratuitamente y se reponían cada vez que se agotaban. Según narra Giacosa los materiales que se utilizaban en las JCyF eran todos de buena calidad dado que MD alegaba que aunque el taller fuese gratuito era importante utilizar buenos elementos (comunicación personal, abril de 2016).

En cada mesa de trabajo había coordinadores, todos eran alumnos o ex alumnos del tAC. Su función consistía en explicarle al público cómo realizar la técnica correspondiente de la mesa que le tocaba coordinar. Luego lo invitaban a explorar y a jugar con los materiales. Los coordinadores no tenían permitido hacer señalamientos sobre la composición, ni la belleza/fealdad de una producción. Todas las indicaciones se limitaban al uso de los materiales y a la realización de la técnica. A través de un *instructivo* recibían indicaciones tales como: “Insistir en que se debe usar la

menos [sic] cantidad de tinta posible para lograr una mayor fidelidad”, “No sugerir que saquen dos copias por trabajo pero si lo solicitan, no negarse”, “Las mesas de monocopia negro color deben mantenerse especialmente limpias y ordenadas” (Dermisache, s/fC., s/p.). Las indicaciones tenían que ver con el desarrollo de la técnica y no del contenido que con ella se producía.

Las personas que se acercaban como público elegían en qué mesa ubicarse y cuánto permanecer. Allí no existía un límite de tiempo, ni de cantidad de trabajos que se podían elaborar. Cada quien elegía qué hacer y cuándo terminar. En cada mesa se elaboraba únicamente una técnica y los materiales no podían cambiarse de una mesa a otra. Tampoco se podían combinar las técnicas entre sí. Según se narra en un artículo del diario *La Nación*: “El propósito es que el público elija entre esos materiales y elabore libremente con ellos su propia obra” (“Un taller de”, 1974, diciembre 27, p. 10). Había tres formas de trabajo: individual, grupal y por sumatoria. Según MD, a diferencia del trabajo colectivo que se producía conjuntamente, en la técnica por sumatoria: “La gente va sumando su trabajo a una obra total generada por la adición de pequeños -algunos no tanto- esfuerzos individuales” (“Sextas”, 1982, p. 80). Este es el caso de las técnicas de arcilla por sumatoria y tallado sobre muro de ladrillo; en ambas el público accedía a una misma superficie de trabajo y producía simultáneamente sumando a lo ya hecho algo nuevo (véase próximo apartado).

Las técnicas que se ponían en práctica eran muy sencillas de modo que cualquier persona podía llevarlas a cabo sin necesidad de tener conocimientos previos o habilidades específicas. Algunas de ellas provenían de aquellas que solían explorar los niños en el jardín de infantes. Según Giacosa, MD trabajaba con los adultos como si fueran niños o intentando que lo sean otra vez y “devolviéndoles la libertad de jugar con los materiales de la plástica” (comunicación personal, abril 2016). En un artículo del diario *Clarín* titulado “La Libertad de crear” se afirmaba que: “La consigna era no temerle a la hoja en blanco, crear en libertad, excederse, dejarse llevar por el olfato o la intuición, exaltarse ante el color generosamente desplegado” (“La libertad”, 1976, septiembre 23, p. 8).

Una vez finalizados, los trabajos generalmente se dejaban secando en una zona destinada a ello. En el caso de que fueran trabajos individuales el público podía luego elegir entre llevarse lo que había hecho o dejarlo allí. Aquellos que no eran retirados se tiraban al finalizar el día o al día siguiente. En el caso de los trabajos colectivos se desarmaban o deshacían (la arcilla por sumatoria por ejemplo) para reutilizar el espacio y/o los materiales en el próximo encuentro. Ello se debía a que lo que importaba allí no era el trabajo final sino el proceso. Analizaremos con mayor profundidad la dinámica de trabajo en el próximo capítulo.

3.4. Técnicas y materiales

El eje central de las JCyF era poner a disposición del público participante una serie de técnicas que, como mencionamos, eran sencillas y lúdicas. Todas provenían de una experimentación previa en el tAC y eran adaptadas para su realización a gran escala. Entre las técnicas ofrecidas encontramos:

- Hoja mojada⁵¹: para su desarrollo el coordinador de la mesa sacaba - cuando se sentaba una persona- una hoja mojada de un balde, la escurría un poco y la ubicaba sobre un papel de diario delante de quien iba a trabajar. El participante podía dibujar con tintas utilizando hisopos (cada color tenía el suyo propio para que no se mezclen entre sí). La intención era que las personas jueguen con el efecto de disgregación que se produce con la tinta al mezclarse con el agua (véase figura 12).
- Dáctilopintura: consistía pintar con los dedos y manos sobre el papel. En el tAC para ello se preparaba un material especial realizado con maicena una hora antes⁵². Sin embargo, para las JCyF la mezcla se preparaba con cola de pintor y con una cuchara de tempera la teñían de distintos colores. Ubicadas en potes, las preparaciones se utilizaban con la mano del modo en que cada uno lo deseara.

⁵¹ Los nombres de las técnicas corresponden a aquellos con los que aparecen en las fuentes. En una serie de "Fichas técnicas" (sin fecha) diseñadas por MD (Dermisache, s/fC) se explicita cada técnica con sus materiales. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.

⁵² En una olla se espolvoreaba la maicena en agua fría y se iba revolviendo, hasta que estuviese un poco espeso, pero sin que se convierta en flan.

- Arcilla individual: cada participante trabaja con un pequeño bloque de arcilla. Para el modelado con arcilla se contaba con trapos, estecas, agua, esponjas, pinceles y desbastadores. La intención era transformar la forma del bloque (véase figura 13 y 14).
- Arcilla por sumatoria: se trabajaba sobre una gran masa de arcilla, para ello se invitaba al público a “sumar” su trabajo, sin destruir lo que otros habían hecho previamente. Se utilizaban las mismas herramientas que en la técnica individual (véase figura 15 y 16).
- Bencina: para su desarrollo se usaban lápices de cera, bencina, algodón, tinta china e hisopos. Se comenzaba por trabajar con los lápices de cera de forma horizontal intentando cubrir toda la superficie del papel, luego se pasaba la bencina por la superficie de la hoja con un algodón para quitar la grasitud de la cera, eso funcionaba entonces como fondo. Sobre este se dibujaba con tinta china.
- Monocopia negro: se ejecutaba sobre una plancha entintada. El participante recibía la plancha acrílica previamente entintada y procedía retirando la tinta directamente con espátulas o lápices de madera. Luego se oprimía la hoja blanca sobre la plancha para hacer la copia, de modo que los planos quedaban en negro y la línea en blanco.
- Monocopia color: el procedimiento era similar al de monocopia negro. En este caso, en la mesa había potes con tinta gráfica de distintos colores, cada una con su espátula para evitar que se mezclen. A cada persona se le entregaba además una espátula limpia para que esparza la tinta sobre su plancha acrílica pudiendo hacer mezclas de colores. Luego -del mismo modo que la monocopia negro- se extraía tinta generando un *dibujo* en blanco sobre el fondo de colores. Finalmente se procedía a imprimir la hoja.
- Anilina: existían distintos modos de trabajar la técnica de la anilina, para su confección todas ellas requerían la preparación previa de distintos colorantes diluidos. Una posibilidad era comenzar por cubrir la hoja de colores usando lápices de cera y luego cubrir la hoja de colores con la anilina. Otra posibilidad era empezar cubriendo la hoja de colores con anilina y luego incluir la lavandina y/o la tinta china para generar distintos efectos (véase figura 17).

- Paneles para pintar con anilina: se trabajaba del mismo modo que la anilina individual pero de forma grupal.
- Esponja: se trabajaba con lápices de cera sobre una hoja blanca. Se comenzaba por dibujar apretando fuerte los lápices sobre el papel. Luego los organizadores tenían preparados unos bowls negros con pintura del mismo color diluida pero que conservaba su textura para poder cubrir. Con unas esponjas blandas, se mojaba y cubría toda la hoja con la pintura. Todo quedaba negro, hasta que la cera empezaba a verse nuevamente sobre el fondo que había virado al negro al retirar la pintura negra con espátulas o elementos punzantes (véase figura 18 y 19).
- Tempera mural: se pintaba grupalmente sobre papel pegado a la pared o a paneles móviles. Según el instructivo de técnicas: “Simplemente se invita a la gente a trabajar en forma grupal. No se permite el trabajo individual a no ser que no haya gente (Dermisache; s/f.C). Los grupos se iban formando espontáneamente e iban rotando en la medida en que los trabajos quedaban terminados (véase figura 20 y 21).
- Tallado en ladrillo individual: se trabajaba sobre ladrillos aislantes dado que por su dureza daban la posibilidad de ser tallados (Dermisache; s/f.C). La intención era que el participante reconociera el volumen. Para la transformación se le ofrecían sierras, leznas (una especie de punzón) y papel lija (véase figura 22).
- Tallado en ladrillo por sumatoria: según la descripción realizada por los organizadores: “se invita al público a transformar el muro de ladrillos aislante a través de la talla” (Dermisache; s/f.C, s/p.). Se utilizaban los mismos elementos que para tallado individual (véase figura 23 y 24).
- Linograbado: según explican los organizadores se desarrollaba en tres mesas: una para desbastado del taco, otra para el entintado y una última para la prensa de copiado (Dermisache; s/f.C). En la primera se le mostraban al público los tacos de linoleum, material que elegían por su facilidad para tallar. Allí se le presentaban las gubias, explicando la utilidad de cada una y su manejo. Entonces podían realizar el tallado directamente sobre el taco o hacer primero un dibujo con lápiz blanco. En la segunda mesa se hacía el entintado del taco utilizando un rodillo y poca tinta que

debía ser distribuida de forma homogénea. Finalmente, en la tercera mesa, se sacaba la copia con la prensa.

- Estructuras con cajas: se invitaba al público a “crear con cajas de cartón un cuerpo en el espacio, una estructura que además sea sólida o sea unida con alambres, etc. y no una simple pila de cajas” (Dermisache; s/f.C, s/p.).
- Collage con papel de diario: se efectuaba sin tijeras, trozando el papel. Se utiliza papel de diario, afiche o cartulina negra, plasticola y chinchas.

De acuerdo a la edición se desarrollaron todas o solo algunas de las técnicas mencionadas. Sabemos por ejemplo que en la experiencia piloto había ocho mesas forradas con papel en las cuales se desarrollaron *collage grande con papel de diario, esponja, hoja mojada, bencina y arcilla* (“Un camino”, 1974, diciembre 27, p. 10). En la primera edición de las JCyF se realizaron: *hoja mojada, esponja, anilinas, técnica de la bencina, arcilla individual, monocopia negro, monocopia color y collage con papel de diario* (Dermisache; 1975). No poseemos datos sobre la segunda edición.

En la tercera se dispusieron nueve mesas cuadradas formadas con los paneles móviles del museo sobre caballetes para organizar las actividades, más un sector de murales. En cada mesa podían trabajar alrededor de ocho personas (Müller, octubre 1976, p. 58). No poseemos datos sobre qué técnicas se efectuaron.

En la cuarta la cantidad de mesas se amplió a diez. Entre las técnicas propuestas se hallan: *hoja mojada, dactilopintura, arcilla por sumatoria, bencina, monocopia color, monocopia en negro y paneles para pintar con anilina* (“Están”, 1977, agosto 4, p. 18).

En la quinta edición se menciona la existencia de diez mesas más dos murales. Se ofrecían técnicas como *bencina, hoja mojada, tallado en ladrillo aislante, dactilopintura, anilinas, esponjas, monocopia color, monocopia en negro, arcilla individual y por sumatoria, tempera grupal en murales* (Gumier Maier, 1979, noviembre, p.18).

En la sexta JCyF según narra Carlos Donelly para la revista *Summa* hay más de treinta mesas o “estaciones de labor” en las que se pueden desarrollar diecisiete técnicas. En cada mesa había entre dos y cuatro

coordinadores (“Sextas”, 1982, p. 80). Para esta edición agregaron algunas técnicas a las que se venían desarrollando, sabemos sobre la elaboración de técnicas individuales como *hoja mojada*, *esponja*, *anilina*, *bencina*, *monocopia negro*, *monocopia color*, *arcilla individual*, *dáctilopintura* y técnicas grupales como *arcilla por sumatoria*, *tempera grupal* (mural), tallado en un enorme muro de ladrillos, *estructuras con cajas* y filmación en video-cassette⁵³ (para el desarrollo de la cual se le entregaban filmadoras a los participantes).

El desarrollo de todas esas técnicas requería de una enorme cantidad de materiales que los organizadores proveían de forma gratuita. Por ejemplo para la sexta edición la revista *Humor* informa que estaban disponibles: 7000 kilos de arcilla para modelar, 2000 cm³ de tinta china, 3000 hojas de papel obra, 700 litros de bencina, 32000 cm³ de tempera, 2500 ladrillos aislantes para tallar, 300 kilos de papel de escenografía (“Venga”, 1981, noviembre, p. 8). Según un informe del tAC (tAC; 1981B) se requería de 9000 hojas de papel, 100 cajas de 12 lápices de cera, 50 potes de tempera negra, 12 latas de tinta de xilografía, entre otros.

A lo largo de todas las ediciones se llevaron a cabo entonces una serie de técnicas gráficas simples, posibles de ser realizadas por un adulto sin entrenamiento previo. Muchos eran procedimientos lúdicos que jugaban con la sorpresa y con lo inesperado. Este es el caso de las técnicas de *hoja mojada*, *dactilopintura*, *anilina*, entre otras. Otras técnicas, más tradicionales, eran simplificadas o modificadas para permitir que cualquier persona pueda experimentar con los colores y las formas, por ejemplo en el caso de la monocopia, el tallado o el collage. Tanto la dinámica de trabajo como las propuestas a llevar a cabo y las premisas que las sostenían se mantuvieron a lo largo de todas las ediciones. Los cambios más importantes se dieron sobre todo a nivel numérico -tanto de mesas como de técnicas-.

⁵³ Esta técnica no se llevaba a cabo en el taller, por lo cual para su materialización en las JCyF se organizó una comisión especial (en junio de 1981) que diseñó un taller entre alumnos del TAC -con experiencia en la dinámica de trabajo- y personas con experiencia en la técnica para evaluar cómo consumir la técnica en las JCyF. Dicha comisión organizó luego un curso para los coordinadores de esa técnica y un video explicativo para el público sobre los conocimientos básicos para usar el equipo de filmación.

3.5. Difusión y propaganda

Una propuesta participativa de tal magnitud como las JCyF requería de una organizada difusión y propaganda. Desde su primera edición, e incluso para la *Experiencia piloto*, se imprimieron afiches para hacer circular la información. Los de la primera edición (que se conservan en el archivo del MAMBA) se imprimieron sobre papel blanco y verde. Allí se anunciaba el evento con días y horarios y se leía: “Jornada del Color y de la forma con la participación del público (véase figura 10). El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas solo para adultos” (tAC; 1975). Asimismo, aparecieron menciones en *Radio Ciudad*, *Radio Nacional*, *Radio Rivadavia*, *Radio Continental* y *Radio el mundo*. En el programa “Siesta” de *Canal 7* se le realizó una entrevista a los coordinadores y en el programa “Mujeres de Hoy” de *Canal 13* se entrevistó a Carlos Nessi, uno de los coordinadores. Además aparecieron artículos en diarios como *La Nación* y *La opinión* (Dermisache, 1975).

Para la segunda edición, la difusión se efectuó nuevamente a través de afiches (impresos en papel blanco con letras en negro) (véase figura 11) y de programas de radio. Sabemos, por cartas halladas en el Archivo Mirtha Dermisache (fechadas el 12 de junio de 1976) que tanto en *Radio Belgrano* (en los programas: “Amigos”, “Rulo y Moños”) como en *Radio Nacional* eran anunciadas las JCyF. Asimismo, en otra carta fechada el 30 de julio de 1976, MD le agradece a Clemente Lococo por haber transmitido una filmación de las JCyF en su programa televisivo “Argentina al día” (el número 1043) contribuyendo de ese modo a la difusión de las mismas.

De la tercera y cuarta ediciones solo hemos podido rastrear los afiches, aunque es posible que se hayan difundido por otros medios de comunicación también, dando continuidad a la estrategia utilizada con anterioridad. En el primer caso se realizaron carteles sobre papel blanco con letras rojas y sobre papel madera impresos con el mismo color y con el mismo texto que la primera edición. En el segundo, los afiches adquirieron un diseño más atractivo, se imprimieron sobre un fondo de varios colores e incluyeron una serie de consignas (de las que hablaremos en el próximo

capítulo) más extensas, que servían como anticipación de lo que allí se iba a realizar (véase figura 25).

Además, el 6 de julio de 1977 MD le escribió a Héctor Cincotta -quien estaba a cargo de la dirección del Museo de Artes Visuales- solicitando envíe un pedido de difusión de las JCyF a la Dirección General de Difusión (perteneciente al gobierno municipal). En ella sostiene:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud., a efectos de solicitarle, quiera tener a bien disponer se envíe una nota a la Secretaría de Cultura -o al organismo que corresponda-, pidiendo autorización para la divulgación de las '4tas Jornadas del Color y de la Forma', a través de la Dirección General de Difusión.

Dicho pedido debe ser dirigido al señor Director General de Difusión Coronel Héctor Schilaggi, Perú 130.

Creo conveniente destacar que, siendo estas Jornadas un hecho cultural que se realiza con la participación directa del público, es necesario contar con la mayor difusión posible. (Dermisache, 1977, julio 6, s/p.)

En el caso de la quinta edición, se elaboraron encuestas para el público que participaba las cuales nos permiten conocer cómo se realizaba la difusión. Por ellas sabemos que a los afiches (impresos en varios colores con el mismo formato que en la anterior), se le sumaban la radio y la televisión. Otra de las formas que aparece en reiteradas ocasiones mencionada en las encuestas es a través de amigos que recomendaban: el *boca a boca*.

Asimismo, para la quinta edición se enviaron gacetillas a revistas de circulación abierta muy variadas y dirigidas a un público muy heterogéneo como *Expreso Imaginario*, *Propuesta* (dirigidas a un público juvenil), *Pájaro de Fuego* (representante de la cultura oficial), *Claudia*, *Vosotras*, *Para ti* (cuyo público eran fundamentalmente mujeres de clase media), *Convicción* (vinculado a la Marina) y *La Opinión* (dirigida por Timerman hacia un público en general). También mandaron información a revistas *Subte*⁵⁴ (denominadas por ellos *Direcciones Subterráneas*) como *Apertura*, *Popol Vuh*, *Contraviento*, *Superpoblación*, *Lilith*, *Antimitomanía*, *Ecocontemporáneo*, *Noesis*, *Merlina*, *Náufrago*, entre otras (tAC, 1979,

54 Para ampliar véase Margiolakis, E. (2011). *Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes*. Revista Electrónica da ANPHLAC, n.10.

septiembre). A través de dicha difusión abarcaban un público muy amplio que iba desde la derecha más defensora del régimen a quienes consumían revistas de circulación clandestina o *subterránea*.

En el informe “Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades” (tAC; 1981) realizado a propósito de la sexta edición aparece un apartado especial dedicado a la difusión. Allí se mencionan los afiches que debían ser: “De atractivo diseño, para ser distribuidos en comercios, instituciones, universidades, lugares de importante acceso del público, etc.” (tAC; 1981, s/p.) (véase figura 26). También aparecen la radio (la recomendación es dar reportajes para aclarar las características de las jornadas), la televisión (para este medio se recomienda hacer demostraciones de las técnicas), diarios y revistas y, por último, el correo mediante el cual se envían los afiches a instituciones.

Para esa edición, la más extensa y masiva, se creó un *área de difusión y propaganda*, coordinada por Lucía Capozzo y Mercedes Suárez, quien luego fue reemplazada por Graciela Pérez Aguilar. Según manifiestan en un informe, decidieron además contratar a una persona para que se dedique a tiempo completo de la difusión (tAC, s/f.B, p.2). Gracias a ello se multiplicaron la cantidad de apariciones en los medios gráficos entre los meses de octubre y noviembre. Aparecieron artículos breves o gacetillas en distintos medios de comunicación como: *Vosotras* (5/11/1981), *Mercado* (5/11/1981), *Radiolandia* (27/11/1981), *Para Ti* (23/11/1981), *La Nación* (24/10 y 13/11/1981), *Convicción* (28/10 y 13/11/1981), *Buenos Aires Herald* (12/11/1981), *Crónica* (12/11/1981), *La Prensa* (11/11/1981), *La Razón* (13/11/1981), entre otros. Para ello el área de difusión se ocupó de enviar gacetillas⁵⁵ acompañadas de fotos y afiches a personalidades de la cultura. También aparecieron notas en televisión: en el “Noticiero” de *Canal 7*, en “Semananueve” de *Canal 9*, en el “Noticiero” y “La Torre en Jaque” de *Canal 11* y en “Buenas noches Argentina” y “Allá vamos” de *Canal 13* (tAC, s/f.B, p.4).

⁵⁵ Diseñaron tres tipos de gacetillas unas con formato para reproducir en la radio, otras escuetas para reproducir tal cual en agendas de diarios y revistas y otra con información más exhaustiva para mandar a medios que no iban a visitar, por ejemplo revistas underground (tAC, 1979, noviembre, p.3).

En síntesis, este recorrido nos permite recuperar un intenso y elaborado ejercicio de propaganda y difusión que se fue complejizando con el correr de las ediciones y que pretendía alcanzar a un público amplio y diverso. Así como también una preocupación por su eficacia dado que solo la participación del público de forma masiva daba sentido a las JCyF.

3.6. Financiación

Todas las ediciones de las JCyF se desarrollaron en espacios oficiales de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires, pero sin financiación estatal. Las instituciones prestaban sus espacios y -como vimos al comienzo- en algunos casos impulsaban su realización, pero no financiaban los materiales. Para obtenerlos los organizadores solicitaban donaciones a distintas empresas. Es por ello que, en una entrevista realizada por Julia Pomiés a MD en 1992, la artista comenta que: “Cada jornada era un gran esfuerzo para conseguir los materiales y coordinar el trabajo de los participantes; toda la gente que venía al taller trabajaba conmigo, me ayudaba” (Pomiés; 1992, p. 52). Todos lo hacían de forma gratuita.

En el Archivo Mirtha Dermisache se conservan las copias de cartas enviadas después de la primera edición (fechadas el 12 de julio de 1976) a distintas empresas agradeciendo el apoyo brindado. Entre ellas se encuentran: Fibroluz S.R.L., Siderea S.A., Gráfica David Bar y Cía S.R.L., Tecnofilm S.A., Gilbert S.A., Nuevo Graft Art S.R.L., Copaen S.A., A. Jorge López S.R.L., Kodak Argentina S.A. y Celulosa Argentina S.A.. El apoyo, previamente solicitado también por carta (entre abril y mayo de 1976), consistía en donaciones de material. Por ejemplo Celulosa Argentina donó 3 resmas de papel de obra alisado “Capitán Bermúdez” color extra blanco. Todas las cartas se encuentran firmadas por MD.

En el caso de la quinta edición MD afirma en una entrevista para el diario *Clarín* que las JCyF se realizaron gracias al apoyo de 38 empresas que las auspiciaron y contribuyeron con materiales (Arze, 1980, enero 24, p. 5). Llevaban además el auspicio de Coca-Cola (con su logo en todos los

afiches) y de una serie de empresas⁵⁶ que aparecían por primera vez mencionadas en los posters. Según un informe confeccionado previo a la sexta edición, en las anteriores se habían gastado \$13.000.000 (1500 dólares) (tAC; 1981B).

Asimismo, en un Informe titulado “Jornadas del Color y de la Forma 1980” (tAC, 1979, noviembre) la comisión de organización de las JCyF problematiza sobre la financiación de la siguiente edición. Allí se manifiesta que la quinta fue “semi-gratuita”, dado que había que pagar \$500 de la época. En ese mismo informe proponen otras posibilidades económicas (gratuita con el auspicio de una institución o empresa y no gratuitas con un valor que alcance a cubrir el precio de los materiales) para financiar las ediciones del año siguiente (tAC, 1979, noviembre, p.2). La financiación aparece en el informe como un problema dado que la recaudación de fondos implica un *enorme esfuerzo*, al igual que contar con recursos humanos por un período prolongado (tAC, 1979, noviembre, p.3). Al finalizar el informe concluyen que:

Por lo tanto, parecería que para el cumplimiento de la mayoría de los objetivos [ampliar la extensión de la jornada anual, hacer más de una jornada anual, hacer jornadas en el interior y contar con más recursos], sería conveniente la obtención del auspicio de una empresa o institución -que exigiría mucho menor esfuerzo que obtenerlo de gran cantidad de firmas, ofrecería mayor regularidad disminuyendo la incertidumbre de realización, daría mayor libertad de acción en la elección de locales y horarios. Lo ideal sería obtener este auspicio de instituciones o empresas que no significaran embanderarse demasiado con imágenes, prejuicios, etc., propios de esas firmas. (tAC, 1979, noviembre, p.4-5)

La sexta edición finalmente fue auspiciada por Aerolíneas Argentinas, al igual que la realizada en Bariloche en 1980. Según narra Leonor Cantarelli, la empresa les donaba pasajes que ellos revendían para comprar con ese

⁵⁶ Ellas fueron: Aerolíneas Argentinas, Alba S.A., Anilinas Colibrí C.I.F.S.A., Artística Leidi Krapf y cia. s.a., Asociación del fútbol Argentino, Casa del Fotógrafo S.A.C.I.F.I., Casa Hutton S.A., Ceramikeria – Distrib Arcillas, Chilabert S.R.L., Compañía de Seguros del Interior S.A., Compañía papelerá Sarandí, Coopigra LTDA., Copaen S.A., Copagra I.C.S.A., Daplast S.C.A., diario La Nación, E.R.C.O. S.R.L., Fibroluz S.R.L., Gilbert S.A., Gunther Warner productos Pelikan S.A., Holimar S.R.L., Koch Polito y CIA S.A., Kodak argentina S.A.I.C., La Hidrofila Argentina S.A.I.C., Lever y Asociados S.A.C.I.F., Norpen S.A.C.I., Nuevo Graf Art S.R.L., Number Two S.A., Parker Pen Argentina S.A.I.C., Pinceles Goya, Ponds Argentina S.A.I.C., Relda S.A.C.I., Revsin Travnik Fotografía, Sidesa S.A., The First National Bank of Boston, Thelonijs, Tintas Letta S.A. y Udenio Audio Directo.

dinero el material que necesitaban (comunicación personal, 17 octubre de 2017). En esta edición había además que pagar entrada, la cual -según el diario *La Nación*- era muy reducida y cobrada por el centro cultural para su mantenimiento (Arze, 1980, enero 24, p. 5).

Por último, sabemos de la intención de los organizadores de realizar una séptima edición en 1982. En el archivo de la artista se conserva el proyecto e incluso la aceptación de Nelly Perazzo para realizarla nuevamente en el Sívori. Sin embargo, ésta nunca se llevó a cabo -según dicen los entrevistados- por el enorme esfuerzo que significaba toda su organización y las dificultades para financiarla. En ese sentido Silvia Vollaro, amiga personal de MD y coordinadora en todas las ediciones de las JCyF, narra: “fue un trabajo titánico, íbamos a las empresas para pedir donaciones (...)” (comunicación personal, 29 junio de 2017).

En conclusión, disponer de una enorme cantidad de material para el desarrollo de las distintas técnicas solo era posible gracias a la gestión privada de los organizadores. A pesar de que se realizaban en espacios públicos, éstos no ponían a disposición otros recursos más allá del espacio. Para ello recurrían a la donación de distintas empresas, gestionada gracias a los contactos tanto de la artista como de sus colaboradores. También se utilizó como estrategia financiera -para las últimas dos ediciones, las más grandes- el auspicio de dos empresas (Coca-Cola y Aerolíneas Argentinas) y el pago de una entrada. En 1982 las dificultades financieras⁵⁷, junto al enorme esfuerzo humano que requería cada edición, fueron motivo del cierre de un ciclo de siete años.

3.7. Tensiones que atraviesan la experiencia

El análisis de las JCyF nos devuelve una serie de tensiones, que le otorgan su especificidad y que -al mismo tiempo- forman parte de su potencia. Lo primero que salta a la vista es la realización de un evento que invita a la *libertad de expresión* en un contexto de censura y represión. Pero también, el uso de recursos privados en el espacio público, la difusión a

⁵⁷ Para 1982 la economía argentina se encontraba en crisis lo cual evidenciaba el fracaso del proyecto económico de Martínez de Hoz. La inflación incontrolable, el cierre de muchas fábricas que no podían competir con los productos extranjeros eran claros indicios de ello.

través de (y el apoyo de) medios de comunicación tanto de derecha como de izquierda.

Las JCyF implicaron la puesta en movimiento de una gran cantidad de recursos materiales y sobre todo humanos. Haciendo uso del espacio público y de recursos privados, recurriendo a la Dirección General de Difusión (estatal) y a medios abiertamente opositores como *Propuesta*, *Humor* o *Expreso Imaginario*, MD y los integrantes del tAC lograron concretar seis ediciones de una experiencia que aún permanece en la memoria de quienes la atravesaron.

Para ello armaron una estructura de trabajo que se fue ampliando y aceitando con el correr de las ediciones. Una serie de estrategias -tales como cartas para solicitar donaciones, la creación de comisiones (de difusión, de finanzas), contactos con autoridades institucionales, entre otras- hicieron posible no solo el funcionamiento de las JCyF, sino también su repetición y crecimiento. Una experiencia que comenzó como el cierre de año de un taller privado se convirtió en un evento masivo que en su última edición ocupó la mayoría de las salas del actual Centro Cultural Recoleta.

Retomando la cita del comienzo del capítulo podemos afirmar que en tiempos en que *no se podía hablar* en Argentina, en tiempos de censura y autocensura, en tiempos de violencia, tortura, desaparición y muerte, MD y el equipo del que se supo rodear se dedicaron a *hacer*. Recurrieron para ello a técnicas plásticas simples que les permitían a los adultos jugar, producir despreocupadamente, olvidarse de lo que pasaba fuera de ese espacio, dedicarse solo a experimentar con colores y formas. Sorprenderse con la tinta que se dispersa en una hoja de papel mojada, transformar un bloque de arcilla, dibujar con crayones, recortar con la mano, fueron algunas de las acciones creativas a las que invitaron al público, actor central de la experiencia. La significación política de las JCyF no estaba puesta en el producto final, sino en el modo en el que se efectuaba (expresarse a través de una técnica sin tiempo, sin indicaciones de forma, junto a otras personas). Era allí donde la experiencia podía constituirse en emancipadora para algunos de los sujetos que se disponían a atravesarla.

A lo largo del capítulo vimos cómo en las JCyF no se podía expresar de forma verbal ni escrita lo que sucedía afuera, una serie de testimonios dieron cuenta de los modos en que se evitaban las consignas o manifestaciones políticas. El espacio estaba reservado para exteriorizar el *mundo interno*. Las JCyF eran de colores y formas, no de contenidos. Su discurso estaba lejos de aquel que era considerado peligroso y *subversivo* por la dictadura. Ello -junto a ciertas formas de autocensura o precaución⁵⁸- explica en parte que, más allá de los episodios narrados, no se registren episodios de censura, aunque sí de atenta vigilancia.

Incluso, estudios recientes nos advierten sobre cómo algunos medios de comunicación obraron en pos de construir una opinión pública positiva respecto del régimen. Estos intentaron mostrar una imagen de cierta *normalidad* que atravesaba el país (Gamarnik; 2011), así como también construir legitimidad (Sirlin; 2006; Guitelman; 2006). Así, la última dictadura militar gobernó a través del terror, pero también del consenso que promovía a través de distintas herramientas. En ese sentido, es posible que un taller de *libre expresión* que interpelaba al individuo no se constituyese en un enemigo para el régimen, sino más bien sirviese para mostrar que era posible expresarse bajo el gobierno dictatorial. La aparición de las JCyF en medios como *Convicción*, *La Opinión*, *La Nación* o *Clarín* es ejemplo de ello.

En junio de 1976 el diario *La Nación* publicó un artículo titulado “Concluye hoy el taller gráfico de libre expresión para adultos” en el cual se recuperaba la voz de quienes habían participado de esa experiencia:

Qué felicidad poder expresarme libremente en este lugar. (...) Ojalá hubiera lugares que permanentemente funcionen así. (...) Es un buen camino para la comunicación y la libre expresión del pensamiento. (...) Nos individualiza, nos libera, nos alegra, nos refleja. Uno se atreve a hacer cosas que de otra manera no se atrevería a intentar y descubre que puede expresarse. (“Concluye hoy”, 1976, junio 19, p. 13)

En esta misma línea podemos pensar los artículos publicados por el diario *Clarín*. El 13 de diciembre de 1981 titulaba “La libertad siempre tiene éxito” y en el copete declaraba: “Una serie de espectáculos y propuestas

58 Hablamos del hecho de filtrar los nombres de quienes aparecían como coordinadores, trabajar en el tAC con las ventanas abiertas para evitar sospechas, evitar declaraciones políticas en forma pública, entre otras.

culturales demuestran el afán del público por recibir expresiones artísticas sin represiones” (“La libertad siempre”, 1981, diciembre 13, p. 8).

Quizás allí radique una de las mayores paradojas de la propuesta, hallar un discurso que permitió su uso, apropiación y reivindicación por distintos espacios y sujetos: organizadores, público en general, medios de comunicación de izquierda y de derecha e incluso las autoridades municipales e institucionales. Estos usos que pudieron darle sectores oficiales u oficiosos evidentemente no le restó la potencia crítica (liberadora, resistente entre otras percepciones posibles) que pudo tener esta práctica para otros sectores políticos y sociales. En ese sentido Gloria de Villafañe declara:

Todo apuntó a la libertad, dar a la gente un espacio de libertad desde el taller, las jornadas, sus grafismos, libertad de expresión en el más profundo de los sentidos humanos, algo que el común denominador de la gente no entiende porque lo lleva a leer o asimilar a postura política. Ella quería que la gente fuera libre, sin las modas, sin etiquetas, sin fechas y también en el arte, liberarlo de esas horribles subdivisiones. (comunicación personal, 19 diciembre de 2012)

Efectivamente las JCyF generaron un espacio capaz de alojar experiencias creativas, expresivas y educativas que requerían de un ejercicio de des-disciplinamiento por parte del sujeto que decidía atravesarlas. Abandonar la sospecha sobre el otro, la rigidez impuesta sobre el cuerpo propio, animarse a jugar, fueron algunos de cambios (transitorios) necesarios para atravesar la experiencia que las JCyF proponían.

A su vez, el recorrido de este capítulo nos permitió entender que no sólo MD y el tAC sostuvieron las JCyF, sino que otros actores posibilitaron su existencia. Económicamente, distintas empresas facilitaron la obtención de la enorme cantidad de materiales que se necesitaban. Un rol aún más importante ocuparon tanto los directores de museos como el director general del TGSM promoviendo la realización de la experiencia en esos espacios. Como pudimos comprobar, al no contar con ellos las JCyF se quedaron sin lugar donde concretarse.

La falta de intervención sistemática de las autoridades *de facto* en espacios como el TGSM, la escasa censura registrada en las artes visuales durante el período, la autocensura y el control interno sobre lo que se hacía, el apoyo otorgado por las autoridades institucionales, sumado a un discurso que aparece como apolítico orientado al individuo son algunos de los elementos que nos permiten entender la existencia de las JCyF en los tiempos que corrían. Si bien no existe un único factor que nos permita explicar la realización de un encuentro de carácter masivo en un espacio público para *crear en libertad*, entendemos que los factores mencionados funcionan como primeras claves explicativas.

Una nueva -séptima- edición estaba prevista para 1982 en el Museo Sívori, pero el enorme esfuerzo que suponía su organización, sumado a las dificultades financieras obstaculizaron su realización. La propia MD, años después, explicaba: “Pienso que al no ser una persona práctica –ahora lo soy un poco más- y delirarme tanto con todas esas ideas llegué al punto de no poder seguir...porque las ideas eran maravillosas pero tal vez para otros espacios, para otras economías del mundo” (Pomiés; 1992, p. 52).

Otras iniciativas de talleres abiertos en espacios públicos, organizadas por otros colectivos se realizaron más adelante. No continuaron explícitamente el proyecto de las JCyF pero encontramos en ellos elementos que los vinculan, tales como el lugar central otorgado al público como creador y el uso de distintas técnicas artísticas para promover la expresión de aquellos que no son artistas.

Este es el caso -por ejemplo- de los “Encuentros en el parque. Jornadas de expresiones de vida al aire libre”, organizados por un grupo de jóvenes (conformado por docentes, mimos, payasos, músicos, estudiantes de Bellas Artes, danza, teatro) en siete ocasiones en plazas y parques de la Ciudad de Buenos Aires entre 1982 y 1983. Allí se invitaba al público a participar en actividades de plástica, teatro, música, fotografía, danza, entre otros, con el objetivo -según anunciaban sus afiches- de “compartir un espacio abierto a la expresión” y “salir a las plazas abriendo nuevos

espacios para respirar, a través de cualquier medio que exprese una intención de vida”⁵⁹.

Asimismo, el colectivo C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común), durante la década del ochenta, impulsó la realización de talleres de acción gráfica ambulantes instalados en plazas. También abiertos al público general, o a cualquiera que se acercase a probar. De este modo, participaban en diversas marchas instalando allí talleres que buscaban la creación colectiva mediante la técnica serigráfica. Según afirma Miguel López: “En Buenos Aires se suceden producciones grupales que implican la instalación del taller serigráfico en la calle o la aplicación directa de serigrafías sobre el pavimento, murales callejeros en base a fotocopiar (xerografías) o la producción masiva de ‘afiches participativos’ para que la multitud intervenga y complete” (2012:24). Estas prácticas pueden pensarse como derivas de las JCyF.

⁵⁹ Información proveniente de los afiches correspondientes a la edición de junio de 1983 en el Parque Fray Luis Beltrán y la de septiembre de 1982 en Parque Lezama respectivamente.

Capítulo 4. Las Jornadas del Color y de la Forma como obra

“El arte se vuelve un juego ligeramente fantástico con el tiempo: es la documentación de algo que fue, y a la vez promesa de lo que será”

César Aira (2016)

Para analizar a las JCyF como una obra, autoría de MD, será necesario, en este capítulo, no sólo problematizar la misma noción de arte sino las características que lo artístico ha asumido hacia fines de la década del sesenta y principios de la del setenta. Al mismo tiempo, reflexionaremos sobre los elementos y sujetos que se articularon para la realización de las Jornadas y sus puestas en escena, para discernir si permiten incluirla en lo que se conoce como arte de acción.

Resulta fundamental entonces examinar, siguiendo a Goodman (1978), en qué momento y de qué modo la propuesta que MD llevaba adelante en su taller se convirtió en una obra. Ello permite evidenciar que dicha transformación se produjo debido a la recontextualización de la práctica (al trasladarla al TGSM) y la resignificación que ese movimiento implicó.

4.1. Del taller al museo, la transformación de la experiencia

En 1992, habiendo pasado once años de la última edición de las JCyF, en un reportaje realizado por Julia Pomiés para la revista *Uno Mismo*, MD afirmaba que: “eso [en relación a las JCyF] también era mi obra” (Pomiés, 1992, p. 51). Sin embargo, no fue solo reflexionando a la distancia que la artista conceptualizó de ese modo a las JCyF. Ya en 1982, en un artículo de la revista *Summa*, aseveraba:

(...) no encuentro una palabra que pueda describirlas en su totalidad. En realidad las Jornadas son como una obra-acontecimiento cuyo alcance está limitado solo por la capacidad creativa de cada una de las personas que participan. Es como arrojar semillas. Allí donde prenden se dará el verdadero objetivo de las Jornadas. Yo pongo las bases, los materiales y el espacio para una aventura interior. Cada uno responde en su medida y descubre el gozo de poder plasmar en un trozo de arcilla, en una hoja o en un mural su verdadera interioridad.

Resultan entonces las Jornadas como una obra de infinitas caras que serían las de cada uno de los trabajos que se realizan. Pero esto es solo un aspecto de ellas, el que está basado en los resultados concretos, en los trabajos.

Cuando digo obra-acontecimiento me refiero a que el público no concurre a ver una obra, sino que ese mismo público, trabajando, es la obra. Y el otro aspecto, posiblemente el más importante, tiene que ver con lo que ocurre dentro de cada individuo cuando descubre que, sin temor al juicio y estando en un contexto favorable, también puede expresarse más allá de lo que él mismo imaginaba. (“Sextas”, 1982, p. 80)

Estas declaraciones nos invitan a entender la experiencia como una obra de arte. Sin embargo, es preciso que nos preguntemos qué elementos, circunstancias o características la constituyen como tal, más allá de su propia declaración que -creemos- no es condición suficiente.

A nivel teórico existen distintas corrientes que han intentado dar respuesta al problema sobre qué es una obra de arte y qué no lo es o qué diferencia a un objeto común de uno artístico. Las respuestas han sido múltiples, pero en general han tendido a pensar en términos de condiciones necesarias y suficientes.

Este es el caso de Jorge Romero Brest (crítico de arte argentino) quien pretende hallar una definición ontológica sobre qué es arte. Este consideraba que:

Lo que llamamos arte es una vivencia. (...) Tanto en el artista que crea como en el contemplador que mira la obra, hay una incorporación a algo. Esa incorporación no es algo visible, es lo que podríamos decir una incorporación al ser, a lo que se es. Y esa sensación extraña que uno siente cuando está frente a una gran obra de arte, transforma al contemplador. (“Sextas”, 1982, p. 74)

La condición necesaria y suficiente planteada por Romero Brest era entonces que provoque la *transformación* del sujeto que entra en contacto con la obra y que convoque *al ser*. Ello nos llevaría a entender que cualquier hecho u objeto que cumpla con esas características (como el amor o la esencia de un perfume) es arte.

Ahora bien, a pesar de que justamente esa transformación pretendían (y generaban en muchos) las JCyF, Romero Brest opina que esta práctica no es arte:

(...) debo decir que no son arte. Pero voy a aclarar algo más: la gente que va a las Jornadas del Color y de la Forma no está creando arte, ni siquiera se lo propone. Una de las virtudes de esta convocatoria de Mirtha Dermisache es su modestia: no aparece para nada la palabra arte, y en ese sentido es correcto. ("Sextas", 1982, p. 74)

Romero Brest no analiza al conjunto de las JCyF como práctica sino que evalúa lo que cada participante individual produce materialmente. Ello lo lleva a no considerar a las JCyF como un hecho artístico a pesar de que cumplen con las condiciones que su definición propone. Tampoco toma en cuenta en su análisis el rol de MD como artista.

Si bien las discusiones sobre qué es el arte y qué objetos pueden considerarse como tales no se encuentran saldadas, en 1978 Nelson Goodman propuso correr el eje del debate al invitarnos a pensar "*When is art?*" en lugar de *what*. Lo interesante de esta pregunta es que nos permite dar cuenta de por qué en un momento y bajo determinadas circunstancias un objeto o una acción puede ser entendida como arte y en otro no, corriéndonos de ese modo de la pretensión de realizar una definición ontológica e inamovible. Goodman sostiene que no existe ninguna característica intrínseca de un objeto/acción que sea condición necesaria y suficiente para otorgarle carácter artístico, sino que en cierto momento y lugar -y bajo ciertas circunstancias- un objeto puede constituirse en una pieza de arte. Según Goodman eso sucede cuando este tiene la virtud de funcionar como símbolo ya sea para representar, expresar o ejemplificar. En ese sentido, el mencionado autor afirma que: "*A work of art, however free of representation and expression, is still a symbol even though what it symbolizes be not things or people or feelings but certain patterns of shape, color, texture that it shows forth*"⁶⁰ (Goodman; 1978:65). Es decir, que un

⁶⁰ "Una obra de arte, aunque libre de representación y expresión, sigue siendo un símbolo a pesar de que lo que simboliza no son cosas o personas o sentimientos, sino ciertos patrones de forma, color y textura que muestra".

objeto o práctica artística no necesita poseer una función simbólica externa a sí mismo para ser considerada como tal.

Las JCyF surgieron a partir de la idea de MD y de los integrantes del tAC de llevar la experiencia pedagógica realizada en el taller a un espacio público. La intención de los organizadores era que una mayor cantidad de personas pudiera tener acceso a un método que según ellos permitía: “Satisfacer las necesidades manifiestas o latentes de los adultos para expresarse libremente mediante el color y la forma” (tAC; 1979, noviembre, s/p.). Para ello la dinámica del taller se instaló en un espacio público modificado para la ocasión, se consiguieron materiales para trabajar y se difundió la actividad. Se produjo entonces una recontextualización y una resignificación de la propuesta que resultó en la transformación de su función simbólica.

No había en el planteo inicial de MD características intrínsecas que lo hicieran *per se* una obra; había sido hasta entonces un taller de arte para adultos, con un formato no tradicional. Fue en el traslado de un espacio privado a uno público, pero también en ese paso de la pequeña escala (grupos de alrededor de 8 personas) a una grande (en algunas de las ediciones hubo alrededor de 500 personas trabajando en simultáneo) que, entendemos, se transformó la dimensión simbólica.

Goodman señala la importancia de la contextualización del objeto/práctica artística; es -según él- en un momento y en un lugar determinado que se transforma su función simbólica. Una piedra -ejemplifica- no simboliza lo mismo en la calle o en un museo de ciencias naturales que en uno de arte. En esa misma línea, Richard Schechner al analizar la performance en tanto ritual plantea que cualquier acción puede sacarse de su marco original y representarse como otra cosa, dado que es el contexto y la función y no su estructura y proceso, lo que distingue al ritual de la vida cotidiana (2000).

Ello sucedió con la propuesta de MD; al realizarse de forma gratuita en el espacio público de un museo, con una asistencia abierta, asumió una renovada dimensión simbólica. El planteo formal -convertido en JCyF- era el mismo: una persona a la que se le ofrecían una serie de técnicas gráficas

con la intención de que se exprese. Pero -tras su traslado a las salas de un museo- ya no era únicamente la experiencia de un individuo que decidía como *hobby* ir a pintar o a tallar, ni tampoco era la suma de esas experiencias individuales. En esa circunstancia trastocada, a la cual se sumaba un contexto histórico signado por la persecución, la violencia y el control sobre los cuerpos, la función -como acontecimiento- cambió. Para pensarlo en términos de Goodman, interactuaron en las JCyF múltiples y complejas significaciones que ya no eran solo las del tAC (tales como la posibilidad individual de expresarse libremente).

Entre estos nuevos sentidos posibles podemos pensar en la oportunidad individual y colectiva de crear y de expresarse en tiempos de censura, pero también de reunirse con otros, de desalienarse de la rutina diaria, de jugar siendo adulto, de ocupar y utilizar el espacio público. Así como la idea de que todas las personas -sin importar su formación, ni su situación socioeconómica- podían tener acceso al arte. Un arte en el que el espacio y el tiempo de producción coincidían con el de exhibición y en el cual los límites entre este y la praxis vital se hacían difusos; entre otros sentidos que analizaremos más adelante.

Asimismo, las JCyF pueden ser entendidas como parte de una genealogía (Carroll; 2010) constituida por las prácticas de la vanguardia artística de fines de la década del sesenta y principios del setenta. En el testimonio citado al comienzo, MD menciona a las JCyF como una *obra acontecimiento*, en la que el hecho o la acción son la obra en sí. Ese planteo no es exclusivo de su obra sino que -como veremos- se inscribe en una tendencia de la época que cuestionaba a las instituciones artísticas, al mercado, a la distinción entre arte y vida, al estatuto de obra, al rol del artista y del público, a la función del arte e incluso a la materialidad misma de la obra.

Florent Fajole, por su parte, entiende que las JCyF forman parte del: “amplio registro del arte participativo que se ha desarrollado en Argentina desde los años 60 y que en la década siguiente encontró su punto de convergencia en las actividades del CAyC” (comunicación personal, 3 agosto de 2016). En esa misma línea, MD manifestaba que:

Decidí hacer un diario dentro de una estructura muy formal, trate de que realmente fuese un diario con estructura ya limitada en sus formas básicas. La escritura se hace adentro, con el grafismo. Darle la oportunidad a los demás de que hagan su propia noticia. Es la lectura a partir del individuo que la tome. Las jornadas son lo mismo. (Arze; 1980, enero 24, p. 5)

Entre agosto y octubre de 2017 en la muestra retrospectiva efectuada en MALBA las JCyF también fueron presentadas como parte de la obra de la artista, inmersas en un recorrido cronológico por su producción. Las JCyF fueron concebidas -por su curador Agustín Pérez Rubio- como una especie de *Happening* del *desaprender para aprender de nuevo* (2017). La muestra proponía a su vez que MD había hecho de su método pedagógico su obra. Según el curador, MD no dejó de producir nunca, sino que: “convirtió su obra en una búsqueda activa de la creatividad de los demás, sin dejar de tener un control riguroso sobre este trabajo” (Pérez Rubio; 2017:74). El tAC y las JCyF serían -para Pérez Rubio- la continuación del trabajo artístico de MD, en tanto desde el comienzo ella buscaba generar un modo para que la gente se exprese.

En suma, entendemos que las JCyF fueron una obra artística, organizada y dirigida por MD. Fue el proceso de descontextualización y recontextualización en el museo, junto con la apertura al público abierto, lo que resignificó la experiencia provocando una obra en la que la acción -y por lo tanto lo efímero- cobraron protagonismo frente a la materialidad y lo permanente del resto de las obras que hemos analizado de la artista.

4.2. El acontecimiento como obra: convertir el museo en taller

Entre fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta, los artistas de vanguardia abandonaron la superficie de la tela y -luego- la pretensión de materialidad de la obra. El arte se convirtió en acto, en movimiento, en acontecimiento, en aquello que tras acontecer se desvanecía. Según afirman Longoni y Mestman (2008) en unos pocos años los artistas plásticos abandonaron el cuadro para construir objetos, luego se expandieron en el ambiente y finalmente alcanzaron la desmaterialización, es decir, la desaparición del objeto físico. Con ello pretendían poner el

acento en los conceptos y procesos que se producen ante una situación creada (Longoni y Mestman; 2008).

En 1967 Oscar Masotta dictó una conferencia en el Instituto Di Tella titulada “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, retomando algunas ideas del constructivista ruso El Lissitsky. Masotta utilizó el término *desmaterializar* para referirse a ese proceso de abandono de los formatos tradicionales y paso a las ambientaciones, los happenings, el arte de medios que se estaba produciendo en Argentina (Longoni; 2005). Ese mismo año, Lucy Lippard y John Chandler en Estados Unidos afirmaron que con el arte de acción “la materia ha sido transformada en energía y el tiempo en movimiento” (2011:106). Lo material se convirtió en accesorio y la acción pasó a ocupar el centro de la escena.

Desde el Accionismo Vienés a los happening, desde la performance a las propuestas participativas y las acciones comunitarias este tipo de experiencias pusieron el acento en el proceso creativo y no en el producto terminado. Se produjo entonces un proceso en el que el aquí y el ahora cobraron un sentido renovado frente a lo permanente. Lo que se exhibía - mediante la acción- era el acto de creación. En ese sentido, Rodrigo Alonso afirma: “El carácter efímero de las obras basadas en la acción cuestiona el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones que lo sustentan, desplazando el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto” (1999:1). Un acto que es proceso y que, en tanto tal, es inacabado.

Esto propició también una nueva concepción sobre el rol del artista y del público. Pilar Parcerisas afirma que: “Con la acción y el gesto performativo asistimos a una progresiva responsabilización del artista del proceso creativo. Espectador y actor participan en el mismo ritual de la escena” (2008:10). Ambos comparten el momento de creación/acción. El artista aparece como un mediador que expone al público a diversas experiencias que este ha de interpretar, experimentar y, en la mayoría de las ocasiones, en las cuales ha de participar. Longoni y Mestman apuntan que para la vanguardia de los sesenta: “La obra se logra, se completa, sólo a través de los efectos que produce sobre la conducta, la sensibilidad o la

conciencia del espectador” (2008:60). En cuanto al rol del *artista* también se produjo un corrimiento dando lugar a propuestas colectivas e incluso anónimas.

En el caso de Argentina, según señala Alonso (2005), los orígenes del arte de acción se produjeron al mismo tiempo que en otras partes del mundo (fines de los cincuenta y principios de los sesenta) con las obras llevadas a cabo por Marta Minujin y Alberto Grecco. Esto se debe, según él, a que el bienestar económico y las políticas desarrollistas promovieron un circuito artístico en continuo diálogo con los centros mundiales. Durante la segunda mitad de la década del cincuenta se había vivido en Argentina un proceso de modernización en el campo de la cultura que, según narran Longoni y Mestman (2008), había llevado a la creación de nuevas instituciones y a la aparición de nuevos productores culturales y de un público ampliado. Según Alonso, todo eso hizo que este tipo de arte tuviera “una mirada cosmopolita y festiva, con una marcada raíz urbana y conceptual, y orientado a reflexiones socio-culturales amplias, como el impacto de los medios de comunicación masiva o la vida en las grandes urbes (...)” (2005:78).

En el año 1967 se evidencia el proceso de desmaterialización que venían desarrollando algunos de los artistas de la vanguardia argentina como David Lamelas y Margarita Paksa (Longoni y Mestman; 2008). Así como también la progresiva ruptura con las instituciones. El Instituto Di Tella había sido hasta entonces el espacio elegido por los artistas para experimentar. Sin embargo, este no fue creador de la vanguardia, de acuerdo a Longoni y Mestman: “lo que sí posibilitó fueron los recursos para la reunión, el trabajo interdisciplinario, la experimentación y el contacto con un nuevo público de arte crecientemente masivo” (2008:45).

En los tardíos sesenta, así como en los tempranos setenta, el arte centrado en las acciones fue uno de los formatos elegidos para las obras de contenido político, dado su carácter efímero y que no dejaba rastros posibles de ser censurados. Las acciones aparecían entonces como una forma de experimentación radical, anti institucional y despreocupada por el objeto.

En síntesis, el abandono de los formatos tradicionales provocó el desplazamiento hacia lo efímero y lo inmaterial en las artes visuales. La acción, el acontecimiento y el movimiento cobraron protagonismo. El tiempo de creación y exhibición se superpusieron, y a su vez su espacialidad. Los límites entre público y obra se borronearon, así como la distancia entre arte y vida.

Las primeras ediciones de las JCyF (1975-1976) se inscriben en esta escena de abandono de los formatos tradicionales, de expansión de las propuestas en el ambiente, de desmaterialización de la obra y de pasaje a la acción que se vivía a fines de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina. Los artistas compartían entonces la creencia de que el arte era capaz de incidir sobre la vida de los sujetos. Un conjunto de artistas visuales había incluso vuelto estratégicamente a los museos y galerías para instalar desde allí un gesto de denuncia sobre la situación que atravesaba el país (Longoni; 2014).

MD compartía esa creencia en la capacidad transformadora del arte o de las técnicas plásticas más específicamente. Sin embargo, no la entendía como una herramienta para accionar sobre la realidad sociopolítica sino para que los individuos pudiesen expresarse. Ella creía que era: “el acto de la expresión la acción que pone el estado interno en el estado externo. Es la acción la que transforma un estado en otro. No es un es sino que es un siendo y esto es importante [subrayado en el original]. (...) Por alguna razón sentimos la necesidad de exteriorizar ese mundo interno” (Dermisache; 1988, s/p.) Esa creencia en que todos necesitamos expresarnos, y que eso sucede a través de la acción (gráfica), llevó a MD a plantear una propuesta en la que lo que importaba era el acto, el proceso y no el resultado final más allá de la materialidad que suponía dicha acción. Lo central era la experiencia, aquello que le sucedía al individuo al accionar con los materiales, en ese aquí y ahora que estaba siendo, sucediendo.

La idea de que la obra adquiría sentido cuando los sujetos se expresaban a través de ella se profundizó con la propuesta de las JCyF. Allí ya no existía una obra material -en tanto producto acabado de la artista- sino un dispositivo (por ella organizado y controlado) capaz de facilitar y

promover la acción directa del público y, por lo tanto, la expresión. En este sentido MD explicaba que: “Allí se le dan las herramientas de trabajo y los materiales sin ningún tipo de señalamiento previo en cuanto a la parte estética: allí está la materia, [el público] acciona con la materia” (Arze, 1980, enero 24, p. 5). La materia, los materiales tenían importancia en tanto que funcionaban como medio para la acción, pero no como un fin en sí mismo. El valor no estaba puesto en el producto material finalizado, sino en el proceso (en ese *siendo* mencionado por MD) que ese material les permitía realizar.

En esa línea, la artista aseveraba que: “La idea es poner en contacto a la mayor cantidad de público posible con este método de trabajo y brindar todas las técnicas a las que habitualmente la gente no tiene acceso, porque ella va a exposiciones, a salones, a premios, pero no va a ‘hacer’” (Arce; 1979, octubre, p. 6). La acción aparecía como el objetivo central de las JCyF, siempre en tanto vehículo para la *libre expresión*.

Esa concepción se hacía pública a través de una serie de consignas que aparecían en carteles y catálogos. Entre ellas se leían frases como: “Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcamosnos en ellas. (...) Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo. No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro. (...)” (tAC; 1975-1976). Lo que los organizadores esperaban entonces de quienes participaban era que realicen acciones creativas sin preocuparse por el trabajo terminado.

Finalmente, dos frases que acompañaron los afiches de promoción desde la primera hasta la última edición ofician de síntesis y clave explicativa de la propuesta. Se lee en ellos: “El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas, solo para adultos” y “Con la participación del público”. El museo fue el escenario elegido por los organizadores, pero al mismo tiempo fue transformado, trastocado para convertirse en taller. El taller, que es el lugar privado de trabajo del artista por excelencia, se volvía espacio de creación colectivo, abierto y público. Museo y taller ya no eran dos espacios separados con temporalidades diferentes sino que convivían, se convertían en uno. El museo era a la vez taller y, por lo tanto, se *exhibía* al tiempo que se producía. El tiempo y el espacio de creación y exhibición se hacían uno.

Era -a su vez- un taller de acciones (creativas), es decir, de actos y acontecimientos efímeros, no de objetos materiales perdurables.

Las JCyF en tanto obra no podían ser contempladas una vez que finalizaban, para percibir las era necesario atravesarlas, ingresar en ellas mientras transcurrían. Solo eran obra mientras estaban siendo. Al finalizar el encuentro solo quedaban sus restos, aquello que Diana Taylor (2012) llama archivo (fotos, papeles, filmaciones) y la experiencia en cada uno de los sujetos que la atravesó. Por lo tanto, tampoco había un producto final que pudiese ser vendido o exhibido. Las JCyF quedaban de ese modo por fuera del mercado.

Por último, era solo con la participación del público -adulto- que esas acciones creativas tenían lugar. Era la presencia del cuerpo de los sujetos espectadores lo único que permitía que el acontecimiento suceda, que la obra adquiriera forma y, por lo tanto, tras su partida ella se desvanecía. La acción cesaba y con ella la obra que componía.

4.3. La composición

4.3.1. Proyecto y Dirección: sobre el rol de MD

En gran parte de las experiencias de arte de acción suponen un proceso de creación colectivo en el que se mezclan el público, el/los artistas e incluso personas que funcionan como *actores* o *facilitadores* de acuerdo al caso. Sin embargo, ello no supone necesariamente un proceso de borramiento del artista como creador, sino un desplazamiento. El artista comparte el acto de creación, el momento de producción de la obra, pero -aunque con excepciones- no desconoce su autoría fundamentalmente como ideólogo y mediador para que aquello acontezca.

MD, como ideóloga y directora, se atribuye a sí misma la autoría de las JCyF al afirmar en 1982 que eran parte de su obra. Sin embargo, no hemos encontrado afirmaciones de este tipo realizadas a lo largo de las ediciones. A diferencia de Alberto Grecco quien ya en 1964 señalaba o demarcaba escenas de la vida cotidiana y las firmaba como obra de su autoría (Longoni y Mestman; 2008); MD no firmaba, ni señalaba su obra. Como hemos visto este es un rasgo que se advierte en el resto de su obra

individual también. MD mencionaba a las JCyF como producto del trabajo colectivo de los integrantes del tAC, del cual también era creadora y directora (aunque no aparece con ese cargo).

En los afiches de la primera edición figura su nombre como *coordinación general*, sin embargo a partir de la segunda, y hasta la última edición, su rol fue el de *Proyecto y dirección* (tAC; 1977-1981). El rol de *coordinación general* pasó entonces a distintos alumnos del tAC, colaboradores desde el comienzo en la organización.

Es interesante reflexionar sobre las nociones de *proyecto y dirección*. El primer término remite a la idea, a la concepción de lo que sucederá, a su planteo original, a la autoría, a lo permanente. La dirección se asocia, en cambio, a dirigir y ello implica un rumbo, un hacia donde, un marcar la dirección. Quien dirige, como en una orquesta, marca el ritmo, el tiempo, el movimiento, el silencio. *Proyecto y dirección* entonces suponía controlar, ser responsable del origen y del destino, de la idea y de su desarrollo, de lo permanente y de lo que fluye. MD no solo era la autora de las JCyF, era también (o en tanto tal) quien controlaba su devenir, su ritmo, su rumbo, su dirección.

En las fotos del desarrollo de las JCyF MD aparece observando. Sabemos también que en ocasiones daba entrevistas a los distintos medios de comunicación que se acercaban. Aunque muchas veces rehuía a esa tarea y mantenía más bien un perfil bajo. Ello se explica en parte por su timidez, pero sobre todo por la concepción que tenía de las obras de arte y por su interés –según señala Arze- en: “hacer desaparecer la imagen del artista todo-talento, frente a una propuesta muy libre, muy adulta, que obliga al participante a ubicarse frente a la hoja y frente al hecho” (Arze; 1980, enero 24, p. 5).

Sin embargo, si bien tanto en el tAC como en las JCyF se planteaba la importancia de que todos tuviesen acceso a la *libre expresión gráfica*, ello no significaba que todos podían ser artistas. Como mencionábamos al comienzo, para MD el público creando era la obra (“Sextas”, 1982, p. 80), ello suponía que este no hacía obras sino que era parte de ésta. De hecho,

no se hablaba en las JCyF de arte sino de técnicas gráficas, las cuales eran una herramienta de expresión, por ello tampoco adquirían importancia los trabajos terminados, ni lo que se realizaba *en la hoja de papel* (tAC; 1977-1981; tAC 1975-1976).

En síntesis, MD ocupaba tanto el rol de ideóloga como el de directora. Eso significaba que se encargaba de proyectar, organizar, coordinar y controlar que todo ocurriera de acuerdo a lo que había ideado. Para ello -previo al comienzo de las JCyF- se organizaban comisiones que se reunían periódicamente e incluso dejaban por escrito quiénes habían ido y de qué se había hablado. En el caso de la sexta edición, por ejemplo, por debajo de la dirección general funcionaban cinco comisiones (finanzas, difusión y propaganda, ejecutivo, suministros y registros) cada una con funciones específicas. Además, al finalizar cada edición se evaluaba cómo había funcionado cada comisión. La estricta organización era -según ellos- fundamental para garantizar el buen funcionamiento de la propuesta.

4.3.2 El espacio público como escenario

Toda acción se realiza en un espacio (escenario) seleccionado para tal fin, este puede ser la calle, un espacio abierto o uno cerrado, uno público o privado, algún lugar construido o transformado para tal fin. Ello depende de lo que se considere más apropiado a los efectos de aquello que se va a realizar. En el caso de las JCyF los escenarios elegidos fueron espacios públicos cerrados: tres museos municipales. En esas ocasiones los organizadores ocupaban y transformaban el lugar, de modo que fuese posible realizar las acciones por ellos propuestas, por ejemplo convirtiendo los paneles de exposición en mesas.

El espacio debía cumplir con determinadas características que permitiesen llevar a cabo la acción prevista. Era necesario que este dispusiese de suficientes mesas y sillas, pero también de espacios donde secar los trabajos terminados, baños para limpiarse después de producir, canillas con agua para limpiar pinceles, depósitos para acumular el material aún sin usar, entre otros. Ello hizo que los espacios elegidos fuesen museos

y no una plaza o una pequeña galería (como fue en la *Experiencia Piloto*), entre otros posibles.

MD proyectaba la posibilidad de llevar esa experiencia a otros espacios, afirmaba: “Pienso que estos talleres públicos tendrían que funcionar en lugares más accesibles y menos artísticos, menos sacralizados. Eso sí: quisiera hallar algún eco en el interior del país, que se enteren y que lo hagan ellos” (“La libertad de”, 1976, septiembre 23, p. 8). Sin embargo, explicaba que: “Para realizar esta obra que realizo, es casi imposible realizarlo en un espacio abierto. Desde el punto de vista organizativo por ejemplo, se necesitaría un ejército de personas guardando y preparando el material, haciendo y deshaciendo cada día y cada noche” (“Sextas”, 1982, p. 78). Por ello las JCyF continuaron realizándose en museos.

Además de esas razones de carácter práctico, esa selección espacial obedecía a otras de carácter conceptual e incluso ideológico. Trastocar el museo en un taller, hacer coincidir el espacio y el tiempo de exhibición con el de producción, desacralizar el espacio del museo al convertirlo en un espacio en el que todos producían y podían *colgar* sus trabajos, invitar a hacer activamente y que no haya allí nada para contemplar pasivamente, son algunas de las razones para elegir un museo como escenario para la acción.

Además, para los organizadores era importante el carácter público del lugar dado que ello permitía el acceso de cualquier adulto (esa era la única condición impuesta para el ingreso) sin restricción. En una entrevista para la revista *Summa*, MD afirmaba que: “(...) deseamos sacarlo de la elite, de un grupo cerrado y la única manera de hacerlo es abrimos. (...) un museo, aquí y en todas partes del mundo es un ámbito totalmente público donde pueden asistir todos” (“Sextas”, 1982, p. 78).

Al momento de comenzar las JCyF el espacio se convertía en escenario de una acción, cuya puesta en escena estaba minuciosamente dispuesta de acuerdo a un croquis diseñado por los organizadores. Una serie de mesas ocupaban el espacio, cada una con los materiales necesarios para llevar adelante la técnica correspondiente. Nada estaba librado al azar, era preciso controlar por ejemplo que la cantidad de

materiales fuese suficiente para todos los participantes que se podían sentar allí. Además, por cada mesa había uno o varios coordinadores que explicaban la técnica que correspondía y que se ocupaban de reponer aquello que faltaba (sea agua, crayones, tintas, papeles). Cada quien sabía a donde debía ir a buscar en esos casos.

El modo en que se disponía el espacio y los materiales que se utilizaban se vinculaban a su vez con una decisión de carácter pedagógico. Elegir qué se cuelga en las paredes y qué no, el modo en que se disponen las mesas y los materiales, entre otras, son decisiones didácticas y productoras de sentido (Augustowsky; 2012). En el caso de las JCyF solo los mencionados afiches con las consignas colgaban de las paredes. Nada se exhibía; no había (otras) obras de arte que pudieran servir de modelo, ejemplo o inspiración; tampoco se mostraban los trabajos una vez finalizados. El espacio se encontraba de ese modo despojado de cualquier estímulo visual que pudiese condicionar la exploración individual. Ello era producto de la decisión de MD, que no pretendía que los adultos aprendieran composición, ni historia del arte, ni le otorgaba importancia al resultado del trabajo. Para ella lo importante era exteriorizar las imágenes, recuerdos y sensaciones internos, por lo cual ningún estímulo, más allá del material mismo, era necesario.

MD y su equipo decidía qué colores poner a disposición, sobre qué materiales trabajar, de qué tamaño y grosor debían ser las hojas, qué técnicas privilegiar, cuántas personas experimentaban por mesa, qué herramientas podían utilizar. *Explorar en libertad* (tAC; 1977-1981) -según rezaban sus anuncios- requería para los coordinadores de un alto grado de organización, disciplina y planificación. Entre las cuestiones precisas a prever se evaluaba desde el color de los bowls donde poner la tinta hasta el tipo de ladrillo que había que comprar. Una serie de croquis preveía a su vez cómo poner cada elemento en las mesas. También se anticipaba qué decir y qué no, en qué momento intervenir y cuándo dejar al participante hacer por su cuenta. En ese sentido, Javier Villa relata:

Mirtha era sumamente obsesiva por crear un formato educativo de reglas rigurosas que contuviera al adulto y a la vez le permitiera desarrollar su propia expresión con absoluta libertad. Este formato

comprendía desde el lugar donde sentarse, el orden y la calidad de los materiales y la música que se escuchaba, hasta la forma de explicar la técnica y las diversas consignas que guiaban al participante, ya fuera alentando el proceso interno sobre el resultado o erradicando los juicios valorativos en relación con la expresión entre otras. (2016:7)

Con el correr de las horas el espacio se iba transformando lentamente, las paredes y pisos se llenaban de trabajos que se secaban, la enorme masa de arcilla iba tomando formas, las mesas se ensuciaban, los crayones se quebraban. Sin embargo, al otro día todo volvía a comenzar desde el principio. Los trabajos del día anterior que no hubiesen sido retirados por sus realizadores se tiraban, la arcilla era humedecida y volvía a su estado inicial, las mesas volvían a estar dispuestas para el trabajo. Como un ritual en el que todo vuelve a comenzar, el espacio volvía a estar en blanco para transformarse nuevamente con el correr de las horas.

El ritual se repetía cada día, el escenario con su escenografía rigurosamente pensada se volvía a montar. Los actores ocupaban su lugar en escena. La función solo cobraba sentido con la presencia del público. De ello hablaremos luego.

4.3.3. Un guión para los coordinadores

Para llevar a cabo una acción, el/la artista o el colectivo de artistas establecen qué van a realizar, cómo, dónde y cuándo. A ello llamaremos guión, término tomado del teatro y adoptado por la performance. La acción puede ser simplemente una actividad cotidiana que al ser dislocada espacialmente adquiere un sentido renovado. Otras veces no es el movimiento sino la quietud aquello que nos invita a pensar. Sin importar qué se realice, aquello siempre se encuentra planificado con anterioridad, aunque con distintos grados de rigurosidad. Ello incluye la selección de un lugar o escenario y la planificación (y en algunos casos el ensayo) de determinadas acciones o secuencia de acciones. A veces también es preciso decidir un tipo de vestuario y/o el uso de determinados objetos.

El guión indica entonces qué va a suceder y cómo. En algunos casos se establece como algo formal y escrito, en otros simplemente como unas

líneas de acción. Aun así, el azar –y la participación del público u otros imponderables- funcionan modificando aquellos planes iniciales. En líneas generales, no existen criterios únicos sobre cómo planificar, pero sí que cada acción se encuentra pensada con anterioridad, e incluso -en ocasiones- ensayada. Algunas suponen mayor coordinación y en otras el caos juega un rol de mayor centralidad.

Asimismo, el arte de acción precisa muchas veces de colaboradores, actores, o facilitadores que trabajan junto al artista, conocen el guión y buscan llevarlo a cabo con la mayor eficacia posible (Taylor; 2012). A ellos se suma la participación de los espectadores, que nunca puede ser prevista aunque sí controlada, guiada, limitada (de ello hablaremos más adelante).

En el caso de las JCyF existía un guión (aunque no llevaba ese nombre) estricto, con instrucciones de entradas y salidas, como en el teatro. Como todos los coordinadores habían sido previamente alumnos del tAC, conocían de antemano el método de trabajo. A pesar de ello, en reuniones previas al evento se establecían las pautas sobre qué había que hacer y cómo. Por ejemplo, en cuanto al rol de coordinador se indicaban cuáles eran sus obligaciones, qué comentarios podía hacer y cómo manejarse. En un documento titulado “Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores” aparecen instrucciones tales como:

Cuando hay mucho público:

- Cola detrás de cada silla.
- No intervenir en caso de problemas (...)

Canalizar a través del trabajo toda posible agresión.

En cada mesa exclusivamente su técnica. (...)

No sugerir nada más allá de la técnica.

Evitar el uso de la palabra dibujar. Insistir en la idea de juego.

No hacer ningún tipo de señalamiento estético.

Una vez terminado el trabajo no valorarlo por sí mismo. (...)

Recordemos que el trabajo de coordinar una mesa debe ocupar nuestra atención en todo momento, eso significa no abandonar bajo ningún punto de vista sin ser reemplazado y evitar que la visita de parientes o amigos interfiera nuestro trabajo. (tAC; 1981C)

Esos puntos le indicaban a los coordinadores cómo moverse y qué decir de acuerdo a lo que se esperaba generar en el público. En la revista

La Actualidad en el Arte, Haydeé Arce afirmaba sobre el rol de los coordinadores: “Le sirve de guía, pero no va a interferir en el sentido estético, ni de escala de valores ni la de colores” (Arce, 1979, octubre, p. 6). Como mencionamos en el capítulo 3 el rol del coordinador consistía en explicar cómo se usaban las herramientas y de qué modo llevar adelante la técnica e incluso en caso de que el público no realizase la técnica tal como estaba pensada no podía hacerle correcciones. Asimismo, era fundamental que pudieran respetar los tiempos de cada sujeto, ofrecerle los recursos y dejarlo hacer, saber escuchar y sostener la pregunta durante la experimentación.

Se daban entonces directivas específicas a los coordinadores sobre cómo manejarse y qué decir frente a diferentes situaciones, como un conflicto, un trabajo realizado e incluso frente a la presencia de muchas personas. Además, cada coordinador tenía asignadas tareas, días y horarios -generalmente llegaban una hora antes de la apertura y terminaban una después- que debían cumplir. Estaban allí de forma voluntaria y gratuita porque deseaban compartir con otros aquella forma de trabajo que experimentaban o habían experimentado en el tAC. Ello garantizaba no solo el funcionamiento de las JCyF, sino que se genere el clima planificado y se transmitan las ideas previstas.

No había en las JCyF lugar para la improvisación o para ensayar un sesgo personal al rol que los coordinadores cumplían. Como hemos visto en este capítulo y en el anterior, tanto las acciones como los diálogos (sugerencias, explicaciones, indicaciones) estaban guionadas, preparadas, pautadas, homogeneizadas. La posibilidad de crear y expresarse individualmente se reservaba únicamente para el público y aun así –como veremos a continuación- existían muchas pautas que había que respetar.

4.3.4. El público como protagonista

El arte de acción trastocó el rol del público y nos invitó a repensarlo. Este ya no asistía a una galería o a sala de un museo como espectador -en tanto simple observador- de un objeto finalizado. En cambio era testigo y

participe de un proceso (o de parte de él) inacabado, en espacios de exhibición que también habían sido modificados.

Para comprender ese cambio uno de los grandes aportes lo realizó Hélio Oiticica, ya en 1967, en un texto sobre la “Nueva Objetividad” en Brasil. Oiticica afirmaba sobre la tendencia de la época, en la cual incluía al happening:

El problema de la participación del espectador es muy complejo, ya que ésta en un principio se opone a la pura contemplación trascendental y luego se manifiesta de varias maneras. Hay, no obstante, dos maneras bien definidas de participación: una es la que implica ‘manipulación o participación sensorial corporal’; la otra es la que supone una participación ‘semántica’. Estos dos modos buscan una participación fundamental, total, no-fraccionada, que incluye los procesos, y es significativa, es decir que no se reduce al puro mecanismo de participar, sino se concentra en significados nuevos, diferenciándose de la pura contemplación trascendental. (...) lo que se busca es un modo objetivo de participación. Sería la búsqueda interna fuera y dentro del objeto, objetivada por la propuesta de la participación activa del espectador en este proceso. Tanto las experiencias individualizadas como las de carácter colectivo tienden a propuestas cada vez más abiertas en el sentido de esta participación, incluso las que tienden a dar al individuo la oportunidad de ‘crear’ su obra. (2011:98)

Por su parte, Frank Popper al analizar los entornos -aquellos espacios tridimensionales que proponen una relación dinámica con las personas que los penetran- señala que a los participantes se les exige una intervención que es de carácter doble: intelectual y física. Afirma en relación a este:

El espacio en el que penetra es de una naturaleza totalmente distinta a la de períodos anteriores. (...) ha sido llamado a intervenir en el proceso de creación estética de una forma totalmente nueva. (...) Lo esencial no es ya el objeto en si mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva. (Popper; 1989:10-11)

Asimismo, Rodrigo Alonso sostiene en relación a este tipo de experiencias que: “Permitían, por otra parte, explorar una nueva sensorialidad (pregonada socialmente por el movimiento hippie y la cultura pop), poniendo en entredicho la supremacía visual de las bellas artes, y buscando generar nuevas experiencias en el espectador con el fin de

sorprenderlo, transformar su entorno, o llevarlo a vivir de una manera menos acartonada o alienada” (Alonso 2005:78).

En síntesis, el público asistió a un proceso de transformación de su rol mediante el que se lo invitó a participar, a ser parte del proceso, a accionar e incluso -algunas veces- a ser creador de la obra. Ese cambio requirió un comportamiento activo frente a (o al interior de) la obra y ya no una simple contemplación. Como señala Alonso, los participantes fueron invitados a vivir nuevas experiencias, lo cual supuso involucrar también su propio cuerpo para producir, deambular, intervenir, jugar.

En las JCyF el público asistía a un espacio que había sido dispuesto y pensado para él y que solo cobraba sentido gracias a su accionar. Estaba vacío hasta que este lo habitaba, lo ocupaba, lo transformaba. Quienes asistían eran invitados a accionar, a intervenir en una experiencia creativa y lúdica. La intención era que jugaran con los colores, las formas y los materiales. Por lo cual no alcanzaba con mirar, era preciso que pusieran el cuerpo, se dispusieran a pintar, dibujar, calar, tallar, modelar.

Sin embargo, el público no era advertido de que aquello era una obra artística y es posible que tampoco los coordinadores de mesas lo entendieran de ese modo⁶¹. No había un texto explicativo, como en el caso de las obras presentadas en el Ciclo de Arte Experimental realizado en Rosario en 1968 (Longoni y Mestman; 2008). La práctica aparecía para todos como un taller público, una experiencia pedagógica en la cual el vínculo que se construía era de carácter educativo (García Molina; 2003). No existía por lo tanto una separación entre obra de arte y praxis vital. Se le presentaba a los sujetos como un continuo con su vida y no como un hecho estético distanciado.

A través del juego con los colores y las formas los organizadores pretendían facilitar la conexión de las personas que asistían con su *mundo interior*. Para ello invitaban a los participantes a realizar actividades muy sencillas. Por ejemplo a pintar con las manos utilizando una mezcla de tempera con cola o a probar con tintas sobre una hoja mojada jugando con

⁶¹ La primera referencia a esta práctica como obra de arte que encontramos es de 1982, es decir finalizada ya la última edición.

el efecto de dispersión al encontrarse con el agua o a dibujar con crayones, luego cubrir la hoja con una esponja cargada con pintura negra y ver como reaparece el color sobre el fondo negro al retirar la tinta (ver técnicas en el capítulo 3).

Las actividades poseían un carácter lúdico y creativo. Apelando al juego, y no a dibujar o pintar; los organizadores esperaban evitar ciertas connotaciones vinculadas a la educación formal y a la necesidad que observaban en los adultos de *saber* para luego *hacer*. La intención era entonces que cualquiera/todos pudieran hacer, accionar.

Como ya mencionamos, una serie de *consignas* interpelaban al público desde carteles que colgaban en las paredes⁶². En ellas podía leerse:

Con nosotros no van a aprender ni a dibujar, ni a pintar, ni historia del arte, ni sistema de composición y análisis de obra. Solo les explicaremos técnicas.

¿Todos los que somos adultos hemos tenido acceso a una libre expresión gráfica durante nuestra infancia?

¿Por qué cuando el adulto tiene ganas de expresarse gráficamente debe recurrir a un aprendizaje racional y sistematizado?

Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcamosnos en ellas.

Para nosotros no hay trabajos buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarte.

Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo. No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro. (tAC; 1977-1981)

La palabra *consigna* posee una doble acepción: por un lado es una orden, directriz o regla y, por otro, un eslogan o lema. En este caso ambos sentidos resultan pertinentes y complementarios. Por un lado, los participantes eran invitados a jugar y para ello se establecían reglas, en tanto acuerdos de lo que se podía y no hacer. Johan Huizinga señala que: “Cada juego tiene sus reglas propias. Determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Las reglas de juego, de cada juego, son obligatorias y no permiten duda alguna (...)” (2007:25). Éstas - que eran las mismas que las del tAC- indicaban entonces aquello que los espectadores no podían esperar de ese espacio (por ejemplo aprender a

⁶² Desde la primera edición estas ideas aparecían colgadas en carteles y a partir de la cuarta recibieron el nombre de *consignas*. Estaban presentes en los afiches y eran repetidas por los organizadores en las entrevistas.

dibujar), lo que sí iban a poder hacer (por ejemplo rescatar el mundo de formas) y cómo (prolongando el gesto interno a través de técnicas). Funcionaban entonces como reglas de juego, dado que indicaban qué se podía hacer y qué no.

Por otro lado, esas consignas funcionaban como un programa de acción (en tanto conjunto de lemas) o una especie de manifiesto dado que plantean la toma de posición de la que partían los organizadores. En primer lugar, declaran que en ese momento histórico los adultos no tenían acceso al aprendizaje de técnicas plásticas por fuera de la enseñanza formal (es decir aprendiendo composición e historia del arte). En segundo lugar, que el desarrollo de dichas técnicas era fundamental para exteriorizar *un mundo de formas o lo que pasa adentro nuestro*. En tercero, que esa expresión/exteriorización es fundamental para todos los adultos. Finalmente, se proponen como espacio para saldar esa carencia a través de la organización de las actividades consideradas fundamentales, de forma gratuita. No son entonces solo indicaciones para el público sino también una especie de *manifiesto*, de declaración programática y de principios.

Por último, es importante recordar que era solo gracias a la participación activa de ese público que la obra era posible, no existía sin él y cuando este se iba ella se desvanecía. Lo que allí quedaba eran solo restos de lo acontecido. Tal como afirma Martín Müller a propósito de la tercera edición: “No concurrían para ver algo, ni siquiera ‘con la participación del público’ porque, en realidad, todo estaba a cargo del público y sólo del público” (Müller; octubre 1976, p. 58).

4.4. La puesta en escena

En el presente apartado nos proponemos poner en juego los elementos anteriormente analizados y hacerlos interactuar a fin de reflexionar sobre el modo en que se pusieron en escena. Para analizar este proceso utilizaremos las herramientas metodológicas de los estudios de performance desarrolladas tanto por Diana Taylor (2012) como por Richard Schechner (2000). Centraremos nuestro estudio en la profundización sobre

las distintas fases de las JCyF, en tanto ritual que se repite día tras día, edición tras edición.

Richard Schechner -al analizar los procesos de performance- señala la existencia de hasta siete fases consecutivas: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento y consecuencias. Aunque, al analizar los casos, no trabaja siempre con esas siete. Existen tres grandes momentos que estructuran la experiencia como un todo: uno de preparación tanto inmediata como a mediano/largo plazo (que incluiría a las primeras cuatro fases), uno de reunión (en la que se desarrolla la performance en sí) y un último de dispersión (correspondiente a las últimas dos fases).

Nosotros trabajaremos con esos tres grandes momentos. En un informe realizado por el tAC en julio de 1981 se postula: “La concreción de las Jornadas del Color y de la Forma, implica un trabajo previo, durante y a posterior de las mismas. Esto requiere de un estudiado cronograma de tareas y tiempos, dividido en las tres etapas mencionadas” (tAc; 1981B, p.4). A estos tres momentos los organizadores llaman en el mencionado informe: pre-jornadas, jornadas y pos jornadas.

4.4.1. Pre-Jornadas: la preparación

El primer momento corresponde a la preparación, es entonces cuando la conducta o acción es transmitida de *maestro* a *aprendiz* (Schechner; 2000). En el mediano y/o largo plazo -dependiendo del caso- quienes van a tomar parte de la performance se entrenan y ensayan aquello que van a efectuar. Aprenden sus movimientos y/o diálogos e intentan realizarlos de la mejor manera posible. En este momento es el director quien juega un rol central indicando qué hacer y cómo. Es también el momento en que se elige el espacio, se prepara el vestuario, la escenografía y los materiales necesarios para el momento de la reunión.

En el corto plazo, el día de la acción, se realiza el calentamiento. Entonces los actores/performers se caracterizan, maquillan, ponen el cuerpo en movimiento e incluso organizan el espacio. Este momento -previo al inicio de la acción- se realiza en el espacio que ésta va a tomar lugar.

Las JCyF comenzaban mucho antes del día y horario en que los afiches anunciaban su apertura. Su organización requería de mucho tiempo y del esfuerzo de una gran cantidad de personas. Según los organizadores en esta etapa era necesario resolver aspectos vinculados al lugar, los materiales, los recursos humanos, la difusión y los recursos económicos (tAC; 1981B, p.5). Durante meses MD y el equipo del tAC pensaban técnicas simples de realizar, acordaban cómo tratar a los asistentes, qué comentarios hacer, qué herramientas y cuánto material debía haber en las mesas y cómo organizar el espacio. También dedicaban un enorme esfuerzo a conseguir los materiales que serían ofrecidos en gran cantidad y de forma gratuita a los asistentes. Cada una de esas decisiones era pensada con anterioridad.

Las personas que participaban como organizadores eran parte del tAC y no cobraban por su tarea. Conocían del taller parte del ritual, aquel que consistía en la realización de las distintas técnicas. A pesar de ello, durante los meses previos se realizaban reuniones en donde se explicaba qué se iba a hacer y cómo, se tomaban decisiones en cuanto a quién se iba a ocupar de coordinar cada técnica, en qué día y horario, entre otras actividades que se distribuían. Según informan los organizadores: “Para los coordinadores que atienden las mesas de trabajo, es imprescindible, como mínimo, un curso previo de capacitación, teórico práctico” (tAC; 1981B, p.14). Este constaba de diez encuentros en los cuales se revisaba cada una de las técnicas.

Además, los coordinadores recibían indicaciones precisas sobre cómo debían manejarse (analizadas ya en el apartado sobre el guión) dado que el correcto desarrollo de la performance se debía en parte a que éstos cumplieren correctamente con su papel. Ello significaba no solo explicar con claridad una técnica, sino también poner énfasis en aquellas ideas (como la de juego) que propiciaban el clima deseado.

MD jugaba un rol central en el momento de preparación. Como directora y gestora del proyecto se ocupaba de transmitir el método de trabajo, pero también de coordinar todo lo que se hacía. Era ella quien había diseñado y conocía con mayor profundidad el método de enseñanza-aprendizaje llevado a las JCyF. Contaba para ello –fundamentalmente en las

últimas dos ediciones- con una serie de co-organizadores o ayudantes que la acompañaban y en quienes delegaba parte de las responsabilidades.

Comisiones de difusión y propaganda o de suministro, coordinadores de áreas, entre otros se ocupaban de ayudar en el proceso de preparación dado que en el mediano plazo también era necesario resolver cuestiones de orden práctico. La difusión de las JCyF ocupaba un lugar de especial importancia dado que el evento solo era posible con la participación del público. Para ello se imprimían afiches de promoción, se daban entrevistas y se enviaban gacetillas a diversos medios de comunicación tales como radios y diarios (véase apartado sobre difusión en capítulo 3).

La selección del espacio (local) en el que se llevaría a cabo la performance también revestía espacial importancia. Este debía cumplir con determinadas características tales como:

- La estructura del salón debe permitir una cómoda circulación del público y una conveniente distancia entre cada mesa de trabajo. (Un salón, por ejemplo, de 20 metros, es un mínimo aproximado para colocar 12 mesas de trabajo).
- Obviamente, se requiere una buena y pareja iluminación que pueda ser artificial.
- Dada la cantidad de público que concurre, la ventilación debe permitir una confortable permanencia. (tAC; 1981B, p.6)

Además debía contar con espacios donde guardar materiales, guardarropas, baños, paneles para dejar secando los trabajos.

Como la actividad era gratuita, los organizadores debían conseguir lo materiales que se ponían a disposición del público, para lo cual se enviaban cartas solicitando donaciones a distintas empresas. Entre los materiales solicitados se hallaban: papel escenografía, tinta china, tintas de dibujo (bermellón, amarillo, azul, verde, violeta, naranja, carmín), lápices de cera, tinta de xilografía, anilinas, arcilla, bencina, hisopos, lavandina, cola *de carpintero*, talco, ladrillos aislantes, entre otros (tAC; 1981B, p.9-10). Así como toallas, jabones, botellas de agua para los coordinadores, caja de herramientas, tanza.

En el corto plazo, antes de dar inicio a la reunión, el espacio se disponía para la acción. Se preparaban las mesas con sus materiales -según

lo acordado previamente- y se controlaba que todo estuviese en su lugar. Era fundamental que cada objeto tuviera las características solicitadas, dado que no daba lo mismo cualquier papel o envase. La realización del ritual precisaba de la puesta de una escenografía cuidadosamente prevista. (Véase imágenes 27, 28, 29 y 30)

Quienes coordinaban una técnica debían estar allí un rato antes del horario de apertura. Hojas, tintas, temperas, ladrillos, arcilla, trapos, pinceles, sillas, todo estaba rigurosamente ubicado. De ese modo, el museo se transformaba por unas horas en taller mientras cada quien ocupaba su lugar en la escena.

4.4.2. Las Jornadas: la reunión o performance

La reunión o performance propiamente dicha da inicio al segundo momento. Para ello es necesaria no solo la presencia de los performers, sino también del público (sea este una o muchas personas). Es entonces cuando la acción ocupa el centro de la escena. Ésta puede ser una danza, un discurso, un canto, una misa o cualquier otra. Lo que tienen en común es el carácter repetitivo de la conducta.

Con el ingreso del público a las salas del museo el espacio comenzaba a cobrar movimiento, se daba inicio entonces al segundo momento. En ocasiones, para ello era necesario hacer largas filas. Martín Müller narra sobre la tercera edición: “Pero había una ‘cola’ diferente ante el Teatro San Martín. Era en Corrientes 1530 y, no conducía a ninguna sala de espectáculos sino al Museo de Artes Visuales. La fila se iniciaba en el ascensor, se prolongaba hacia la puerta y doblaba saliendo a la calle” (Müller, 1976, diciembre, p.18).

Coordinadores y público protagonizaban la escena. Quienes habían sido entrenados seguían el guión con la mayor rigurosidad posible. Entre los que asistían como público estaban aquellos que sabían con qué se iban a encontrar porque ya habían estado allí otros días o años. Otros que simplemente se dejaban arrastrar por el afiche que invitaba a transformar el museo *en un gran taller de acciones creativas* y no sabían que les esperaba.

Y había también quienes llegaban por recomendación de algún amigo o habiendo leído alguna gacetilla e imaginaban algo de lo que allí sucedía.

Al ingresar al museo el espacio estaba trastocado. Los paneles de exhibición se hallaban horizontales, adaptados para ser mesas de trabajo. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos se sentaban en donde encontraban una silla libre para comenzar a trabajar. Cada uno podía elegir dónde hacerlo de acuerdo a la disponibilidad o a lo que deseaba experimentar. Según MD allí “el material mismo ‘es’ la motivación. El público elige en qué mesa se quiere sentar y la coordinadora de esa mesa le explica cómo se desarrolla esa técnica” (Arce, 1979, octubre, p.6). En cada mesa se podía desarrollar solo una técnica, por lo tanto para rotarla había que cambiar de sitio.

Los coordinadores -siguiendo el guión- explicaban cómo usar los materiales sin hacer observaciones sobre lo que cada uno producía, simplemente invitaban a los participantes a jugar y a despreocuparse por la el trabajo terminado. El público, según Martín Müller, “sólo recibe asesoramiento y orientación sobre la técnica que está empleando. Nadie lo apura ni le sugiere lo que tiene que pintar” (Müller, octubre 1976, p. 58).

La acción ocupaba el centro de la escena. Los participantes se dedicaban a experimentar, grabar, probar, cortar, pegar, dibujar, pintar. “Una mujer de más de 60 años elegía cuidadosamente los lápices de cera con los que garabateaba el papel en blanco” se narraba en *Expreso Imaginario* (Gumier Maier, 1979, noviembre, p. 19) (véase figura 31 y 32).

Al principio, allí no había nada que ver. Luego, las paredes, pisos y rincones se iban cargando de trabajos terminados que se secaban desordenadamente (véase figura 33 y 34). Al finalizar estos podían ser retirados por quien los había realizado dado que de acuerdo a lo que narra MD: “(...) no se exponen, ni se premian; no hay competencia. Es solamente crear un taller con las condiciones para que la gente pueda expresarse. Llega, trabaja, pero sin ninguna interferencia nuestra” (Arce, 1979, octubre, p.7). Los trabajos que no eran retirados por quienes los habían producido eran desechados.

A diferencia de la educación tradicional, donde es el docente el que marca el tiempo de trabajo y aprendizaje; en las JCyF cada sujeto decidía cuánto duraba su experiencia. Si bien había un horario de apertura y uno de cierre, quien se acercaba podía pasar varias horas experimentando una técnica o rotar de forma constante sin que nadie le haga señalamientos o sugerencias. El periodista Müller cuenta: “Nadie lo apura no le sugiere lo que tiene que pintar” (Müller, 1976, octubre, p. 58). La propia MD explica sobre la decisión de no poner límites de tiempo: “Los alumnos son creadores de su propio tiempo y van incorporando constantemente cosas nuevas a su personalidad” (Hirschfeld y Báez; 1978, septiembre, p.29).

Mientras la performance propiamente dicha tenía lugar, MD estaba presente, pero no ocupaba un rol central. Era ella -junto a algunos co-organizadores- quien conocía el funcionamiento -y las partes- de toda la estructura. Las fotos de la experiencia la retratan observando sin intervenir véase figura 35). Al consultarle a Giacosa sobre esa imagen responde: “Es la mirada que abarca todo y cuida el funcionamiento de toda esa ‘maquinaria’ extraordinariamente creativa” (comunicación personal, marzo de 2016). Si bien no tenía una tarea específica, al referirse a la sexta edición Giacosa asegura que: “estábamos [él y MD] un poco en todo, éramos la referencia por cualquier cosa que pudiera surgir y éramos de los poquísimos que conocíamos a todos los participantes (coordinadores y ayudantes que eran como 150/200 en total)” (comunicación personal, marzo 2016). Silvia Vollaro narra: “Ella andaba por ahí, no intervenía. Era la cabeza de la organización” (comunicación personal, junio de 2017). MD aparece entonces como referente, pero también controlando el correcto funcionamiento de las partes.

Era en ese hacer colectivo en un espacio público, en ese todos creando que las JCyF se convertían en una práctica artística. Cada día de cada edición, al ingresar a las salas de un museo transformado, se disolvía la distinción entre obra de arte y vida y la división entre público-actor se borroneaba. La performance adquiría una y otra vez un carácter de verdad innegable. La secuencia se repetía cada día de cada edición y edición tras edición, técnicas más técnicas menos. Pero esa repetición nunca era igual, el público se renovaba y también los coordinadores. Lo que sucedía

entonces era lo mismo pero no era idéntico. Se creaba así cada día esa *obra de infinitas caras* de la que hablaba MD.

4.4.3. Pos jornadas: el cierre

El tercer momento es el de dispersión o cierre. Este no se produce de modo inmediato tras la finalización de la reunión, sino que hay un momento de enfriamiento y otro de consecuencias. Es el cierre de una acción que volverá a repetirse, al otro día, al mes siguiente o dentro de muchos años con las mismas características, o similares.

Cada día, cuando terminaban las JCyF el espacio se encontraba transformado, más sucio y desordenado, con los rastros de su ocupación transitoria. Sin embargo, finalizada la acción, todo se volvía a acomodar, los trabajos que quedaban se guardaban o tiraban, se limpiaban las mesas, se renovaban los materiales. La enorme masa de arcilla se mojaba y se borraba todo lo que se había hecho allí, quedaba nuevamente en blanco (véase figura 36 y 37). Al otro día (o a la edición siguiente) todo estaba dispuesto como al inicio, cada objeto especialmente seleccionado, cada persona ocupaba su lugar en la escena para dar nuevamente inicio al ritual. Finalizados los días dispuestos para la edición los materiales se retiraban, la puesta en escena cesaba y el museo volvía a su formato habitual.

En relación al momento de cierre, los organizadores narran: “El cumplimiento de esta etapa es de vital importancia para el ‘tAC’, en función de la evaluación de las Jornadas y como base para el desarrollo de posteriores” (tAC; 1981B, p.17). Entre las tareas de este momento se menciona el envío de cartas de agradecimiento a quienes colaboraron, compilación de las notas salidas en diarios y revistas, archivo de fotos y filmaciones, entre otros.

Además, quienes participaban de la organización se reunían luego para evaluar lo acontecido. En algunas ediciones, cada coordinador hacía una evaluación personal en la cual narraba cómo se había sentido, qué consideraba que había que mejorar, entre otros. El trabajo de las comisiones

también era evaluado a *posteriori*. Incluso en las últimas ediciones en las que se realizaron encuestas a los participantes, ese material era procesado y tabulado, dando como resultado un informe con porcentajes de hombres y mujeres que participaron, a qué profesión pertenecían, de qué modo se habían enterado de la experiencia, qué edad tenían, entre otros. El balance se utilizaba para organizar el encuentro siguiente⁶³.

Sin embargo, no era ese el punto final de las JCyF. Según relata MD:

Se ha dicho que a las Jornadas se entra de una manera y se sale de otra. Por lo menos mi esperanza es que la gente comprenda que existen otras maneras de abordar el trabajo creativo. (...) Es como arrojar semillas. Allí donde prendan se dará el verdadero objetivo de las Jornadas. Yo pongo las bases, los materiales y el espacio para una aventura interior. Cada uno responde en su medida y descubre el gozo de poder plasmar en un trozo de arcilla, en una hoja o en un mural su verdadera interioridad. ("Sextas", 1982, p. 80)

La continuidad de lo experimentado en las JCyF en otras escenas de la vida aparece como uno de los objetivos de MD al pretender brindar herramientas para que los sujetos –a partir de entonces- se expresen. En una entrevista realizada por Julia Pomiés narra que:

(...) yo nos les llevo el apunte cuando dicen [los alumnos] ay qué lindo, cómo me gusta lo que hice, porque a mí eso no me importa, sólo si al alumno lo hace feliz pero, en realidad, si se queda en eso está listo, no aprovecha nada. Si la tarea no provoca un descubrimiento profundo, un cambio interno.... (Pomiés; 1992, p. 49)

En relación a esta intención de continuidad, entre los comentarios que aparecen en las encuestas realizadas al público a lo largo de la quinta edición de las JCyF aparecen comentarios como:

Algún día/todos los días/Algunas personas/todas las personas/se van a poner a pintar/se van a poner a jugar (...).

Útil como medio para recuperar aquello que perdemos al entrar a la edad adulta, la capacidad lúdica, no competitiva que permite expresarnos con libertad (...).

Vine por primera vez anoche y el día de hoy la pasé como en las nubes (...).

Pienso que puede llegar a ser útil para muchas cosas. Por ejemplo para exteriorizar cosas que no son fáciles de ser dadas a conocer (...)

(...) Repitámosla por favor, pero que dure más tiempo.

63 Esto último se vincula con el impulso archivístico de MD, el cual la llevó a conservar una enorme cantidad de documentos (de ello hablaremos en el apartado 4.5).

(...) Un momento de escape mediante la expresión plástica. Muy desintoxicante. Realmente 10 puntos y espero que sigan realizando estas jornadas del color y de la forma por muchos años más; Espero poder venir siempre! ¡Fantástico! Hoy me olvidé de todo y fui feliz aquí.

(...) Sería muy lindo saber que una buena parte de la gente, a partir de tal descubrimiento, encara la práctica continua de cualquiera de las técnicas, la que más pudiera satisfacerla, pero que no se detuviera aquí-que siguiera adelante, por encima de la “corrección” de técnica y estilo.

(...) sobre todo tener de algún modo posibilidad de empezar a destrabarse, desinhibirse (...). (tAC; 1979)

Algunas de las observaciones remiten al momento transcurrido en las JCyF como un tiempo otro: *en las nubes, de escape, de olvidarse de todo*. Otras incitan a la repetición, a que se vuelva a realizar *por muchos años más*. Finalmente, otras hablan de un cambio: *empezar a destrabarse, recuperar* aquello perdido en la edad adulta. Dichos comentarios nos permiten pensar en las JCyF como un tiempo discontinuo respecto de la vida cotidiana, como un tiempo otro y, al mismo tiempo, como una experiencia que continúa operando en los sujetos.

Las JCyF se realizaron por primera vez en un momento en que los artistas confiaban en la eficacia del arte para decir, denunciar e instalar un gesto -fundamentalmente político-. Desde fines de los sesenta los artistas se habían hecho eco de las demandas políticas y a comienzos de los setenta un conjunto de artistas visuales había vuelto estratégicamente a los museos y galerías para instalar desde allí una denuncia sobre la situación que atravesaba el país. Longoni señala que entre 1973 y 1976 se puso en práctica: “(...) la táctica de ocupar zonas del ámbito artístico, aprovechando sus fisuras e intersticios, en busca de amplificar o dar mayor resonancia a la obra y al artista dentro de un ámbito relativamente resguardado del arrasamiento represivo y la confrontación directa que reinaba afuera” (Longoni; 2014:174). Las primeras JCyF se llevaron a cabo en ese clima de época e incluso aprovechando los espacios oficiales. Entendemos que su finalidad era también la eficacia, en tanto que su objetivo era generar una transformación, no a nivel político sino del sujeto.

4.5. Registro de obra o sobre el impulso archivístico de la artista

Las JCyF en tanto obra efímera no perduraron materialmente en el tiempo, por lo tanto solo es posible reconstruirlas a partir de lo que queda de ellas. Al analizar ese tipo de prácticas, Diana Taylor distingue entre materiales de *archivo y repertorio*. Los primeros son aquellos resistentes al cambio como textos, documentos, estadísticas, cartas, fotos y vídeos. Los segundos, en cambio, representan a aquella memoria corporal de los performers que puede ser recuperada a través de narraciones orales, lo cual requiere de la presencia de la gente que participó. Taylor afirma que: “La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, vídeos o notas de producción” (2011:14).

Por su parte César Aira (2016) sostiene que la obra de arte contemporáneo le escapa a su reproducción técnica, la fotografía no puede reproducir una instalación o un concepto, es en todo caso una reproducción imperfecta, parcial. Incluso sostiene: “Quizás siempre la obra de arte se las arregló para que ninguna reproducción la representara enteramente” (Aira; 2016:24). Todo ello complejiza la reconstrucción de la práctica analizada.

MD, en tanto ideóloga y directora del proyecto, parece haber tenido completa conciencia de estas problemáticas, dado que se ocupó personalmente de que quede registro del que fue uno de sus grandes proyectos en la vida. En su archivo personal, hoy Archivo Mirtha Dermisache, conservó fotos, filmaciones, balances, encuestas, recortes de diarios y revistas, copias de cartas pidiendo financiación e incluso manuscritos.

Asimismo, después de cada clase del taller y de cada reunión para la organización de las JCyF elaboraba un resumen escrito detallando quiénes habían estado y de qué se había hablado, que también conservó. En la sexta edición hubo incluso una comisión de registro que se ocupaba sobre todo de la fotografía y filmación de las JCyF.

Su insistencia en conservar copia de todo el material habla, en primer lugar, de la importancia que la artista le otorgaba a la experiencia. Pero sobre todo de la noción que tenía de que -frente a lo efímero del

acontecimiento- era necesario dejar otros registros que permitieran reconstruir lo sucedido.

Su archivo nos permitió avanzar sobre varios aspectos. En primer lugar, nos permitió reponer información de orden formal: días, permisos, financiación, organización, objetivos, técnicas y materiales. Entre otras cosas, encontramos allí correspondencia entre MD y las autoridades institucionales que nos permitieron comprender el modo en que se halló sitio para la realización de las JCyF. En segundo lugar, nos permitió acercarnos a las percepciones que los sujetos tuvieron de las JCyF en ese mismo momento tanto a través de los testimonios que aparecen en diarios y revistas como a las encuestas que aún se conservan allí. Asimismo, el material de archivo como un todo nos permitió reflexionar sobre el modo en que MD concibió las JCyF y su rol en ellas.

Su archivo es su recorte, su selección, es aquello que eligió conservar, aquello que hablaría por ella, es su encuadre sobre las JCyF. Están allí sus palabras, pero también sus silencios. Su archivo es, en síntesis, su mirada.

No está allí la mirada de los otros que participaron, para eso fue necesario recurrir al *repertorio*, a la voz de los organizadores y coordinadores que hoy recuerdan lo vivido. Su memoria, conjugada desde el presente, evoca aquello que ya no está o que está ausente. Ello nos permitió darle color y movimiento a las JCyF, reconstruir múltiples miradas, establecer matices, reconstruir sensaciones. Esas voces descentralizaron el enfoque, aquello que MD consideró valioso conservar y, por ende, el modo en que eligió recordar.

4.6. Las Jornadas en la obra de Dermisache

Hasta aquí hemos analizado a las JCyF como una obra, vinculada al formato del arte de acción. Los aportes realizados por Nelson Goodman (1978) nos permitieron pensar el modo en que la propuesta pedagógica que MD llevaba adelante en un espacio privado se resignificó al trasladarse al espacio público. Fue en esa recontextualización -que supone el acceso de un público abierto que asiste de forma gratuita- que la propuesta adquirió un

sentido renovado y puede ser pensada como un hecho estético, en serie con el resto de la obra de MD.

La pregunta sobre "*When is art?*" que propone Goodman nos invitó a reflexionar acerca de qué simbolizó la propuesta de MD en ese contexto trastocado. Entre los sentidos posibles mencionamos el cuestionamiento - acorde a la tendencia de la época- a la institución museo, al convertirlo en un espacio de taller "desacralizado" en donde todos podían crear y en el que se producía al tiempo que se exhibía. Allí taller y museo, producción y exhibición coincidían en tiempo y espacio. Asimismo, entendemos que también simbolizó la posibilidad individual y colectiva de crear, de reunirse con otros, de jugar siendo adultos en tiempos de control sobre los cuerpos y las ideas. Significó además la posibilidad de ocupar y/o utilizar el espacio público para realizar actividades artísticas de forma gratuita.

Analizamos esta obra como parte del arte de acción, aquel en el cual la obra se desmaterializa y la acción se convierte en el contenido de la obra. Por unas horas los museos -escenario de la acción- fueron convertidos en taller de una obra que se producía al tiempo que acontecía. El tiempo y el espacio de realización y exhibición se superpusieron. Se invitó al público a realizar acciones creativas a través de técnicas plásticas, dado que los organizadores creían que era a través de ellas que los adultos iban a poder expresarse libremente. Analizamos para ello el rol del público en términos de sujeto activo y no simple observador, la existencia de un guión ordenador de la acción tanto de los coordinadores como del público, el lugar de los coordinadores como actores o participes necesarios para que la acción se realice y el rol de MD en tanto autora y directora del proyecto.

Asimismo, entendemos que las JCyF deben ser entendidas en el marco general de la obra individual de MD dado que presenta una serie de continuidades con ésta, más allá de las marcadas diferencias. Hallamos que en esta práctica, realizada en tiempos de terrorismo de Estado, de mayor individualismo y de creciente control, MD radicalizó algunas de sus concepciones respecto del arte. Entre ellas se profundizó su corrimiento del lugar de artista; tomó mayor distancia del mercado al producir una obra efímera, imposible de vender; le otorgó mayor protagonismo al público que

además de imprimirle sentidos a la obra era quien poseía en sus manos las herramientas de trabajo; y profundizó el acercamiento entre arte y vida al conceptualizar su obra como un taller, sin realizar menciones al arte.

Para ello organizó un dispositivo que conjugaba (y tensionaba) elementos disruptivos con otros residuales (Williams; 2009). Por un lado, proponía una práctica colectiva que rompía con la separación entre el público y la obra, al tiempo que subvertía el espacio del museo al convertirlo en un taller, práctica frecuente entre la vanguardia de los sesenta y principios de los setenta. Y por otro, disponía allí herramientas para la realización mayoritariamente de una serie de técnicas plásticas tradicionales (y muy sencillas), como son el trabajo con tempera o el modelado con arcilla.

Pensadas desde su dimensión pedagógica, las JCyF invitaron al público a experimentar, a probar, a jugar, a explorar, a devenir. La propuesta de MD convocaba a los sujetos a expresar su mundo interno, a encontrarse con aquellas imágenes, discursos, conceptos, deseos, convicciones que permanecen ocultos pero que deseamos exteriorizar. Lo que importaba era el proceso, el transcurrir, el estar allí accionando. Para ello los organizadores generaron una situación que permitía alojar una experiencia educativa.

Por último, tal como mencionamos en el primer capítulo, Guy Schraenen (2017) afirma que es probable que MD haya tenido conciencia de las limitaciones que su obra gráfica encontraba en el contexto que atravesaba Argentina y que por ello hacia 1978 haya dejado de producir. Por su parte Belén Gache (2017) sostiene que era la sociedad la que no era capaz de comprender lo que MD estaba escribiendo. Quizás por esa razón - sin abandonar el concepto- MD cambió el formato de su obra: abandonó el intimismo del libro o la carta, la complejidad que suponía acercarse a sus escrituras y encaró una obra que invitaba a un hacer colectivo muy sencillo. Lo múltiple, múltiplicable, participativo, lúdico y el anonimato estuvieron presentes siempre. MD no dejó de producir, simplemente lo hizo de un modo más potente y posible para los tiempos que corrían.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis hemos descripto y analizado una práctica artística organizada por Mirtha Dermisache y algunos de los alumnos del taller de Acciones Creativas: las *Jornadas del Color y de la Forma*. En un contexto signado por el terrorismo de Estado, esta propuesta se llevó a cabo en Buenos Aires en seis ocasiones: julio de 1975, junio y septiembre de 1976, agosto de 1977, octubre de 1979 y noviembre de 1981. Todas ellas se realizaron en museos de gestión municipal: el Museo de Arte Moderno, el Museo de Artes Visuales y el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Con el correr de las ediciones se fueron incrementando el número de coordinadores, de técnicas que se ofrecían, de días de realización, de personas que asistían y de medios de comunicación que se hacían eco de la experiencia.

Luego de haber analizado la trayectoria artística y pedagógica de MD (capítulos 1 y 2), de haber reconstruido, analizado y profundizado en las características de las distintas ediciones de las JCyF (capítulos 3 y 4), estamos en condiciones de delinear ciertos puntos de llegada de esta investigación. Estos serán, en adelante, el sitio desde donde partiremos para la tesis de doctorado.

Uno de los problemas de mayor complejidad de la investigación ha consistido en definir qué tipo de práctica han sido las *Jornadas del Color y de la Forma*. Es por eso también que constituye el interrogante central de esta tesis y el que guía a su vez estas conclusiones.

En el año 2014 al escribir un primer proyecto para una beca nos inquietaba insistentemente cómo conceptualizar a las JCyF: ¿Eran un taller? ¿Un encuentro? ¿O simplemente unas jornadas como rezaba su nombre? En ese momento, más por intuición que por certeza, las situamos en el campo de las artes visuales. Por entonces no las concebíamos aún como obra pero entendíamos que era en ese espacio en donde debíamos inscribirlas y problematizarlas.

Los primeros indicios daban cuenta de la voluntad de los integrantes del *taller de Acciones Creativas* de extender su experiencia a otras personas

a través de la confección de un *gran taller* o *taller público*. Con esos nombres aparecían alternativamente en algunos documentos, como gacetillas y testimonios. Efectivamente, como vimos en el capítulo 2, en el tAC y en las JCyF se desarrollaban las mismas actividades, con idénticos materiales e incluso se repetían las consignas; por eso comenzamos por analizar el vínculo entre ambas propuestas, pensando similitudes y diferencias. Así advertimos la importancia otorgada a la experimentación como medio para la expresión en las propuestas de Mirtha Dermisache. En esa primera etapa comprendimos también la preocupación de la artista por la educación de su época y la tenacidad con la que pensó, definió y sostuvo un método diferente en su taller.

Sin embargo, después de observar con mayor detenimiento aquello que sucedía en las JCyF, nos acercamos a una primera conclusión: definir las como un *taller público* (tal como efectuaban algunos de los protagonistas) solo explicaba una dimensión de dicha práctica, aquella vinculada a lo pedagógico, pero obtura otros significados. Dicha caracterización no nos permitía examinar su especificidad, ya que perdíamos de vista aquellos sentidos que la práctica había incorporado o transformado en el proceso de descontextualización y recontextualización que se produjo en su traslado del taller al museo.

Al avanzar con la investigación pudimos visibilizar cómo –y allí radica nuestra segunda conclusión- en ese desplazamiento de la dimensión privada y cerrada del taller al espacio público y abierto del museo se vio transformada la función simbólica de la propuesta que MD sostenía en el tAC. Esta pasó – tal como argumentamos en el capítulo 4- de ser una experiencia individual y restringida a volverse un hecho colectivo y multitudinario en tiempos políticos en que provocaba el aislamiento, la desconfianza, la delación y el individualismo. Adquirió de ese modo nuevos sentidos, tales como la posibilidad de crear, jugar, ocupar el espacio público y poner el cuerpo con –o junto a- un otro. Eso nos permitió –a su vez- aproximarnos a un tercer resultado: las JCyF pueden ser consideradas como una obra artística (con seis ediciones), ideada y dirigida por MD, y por lo tanto deben inscribirse y analizarse en el marco de su trayectoria artística.

Como vimos en el capítulo 1, desde 1967 MD producía una obra gráfica no figurativa pero tampoco abstracta que adoptaba el formato de cartas, libros, diarios, entre otros. Allí exploraba con una serie de trazos (llamados por teóricos e historiadores del arte *grafismos* o *escrituras ilegibles*) que se distanciaban de la escritura y del dibujo al mismo tiempo. De ese modo, creaba una obra que rompía con la legibilidad al tiempo que le proponía al público su lectura. Además, Dermisache abandonaba la idea de *original* único al proponerse su publicación y multiplicación. Eso la alejaba a su vez del mercado del arte.

Al revisar la producción gráfica de MD y pensar a las JCyF inscriptas en esa trayectoria arribamos a nuestra cuarta conclusión: entre las distintas zonas del trabajo de la artista existen intenciones, ideas y preocupaciones constantes que se materializan en formatos diferentes. A lo largo de la tesis hemos ido identificando algunas de esas líneas de continuidad. En primer lugar, hemos señalado la aparición de manera persistente de la idea de lo múltiple y lo multiplicable. Las jornadas son una obra que la autora buscó repetir en el tiempo y en los espacios y por ese motivo se realizaron seis ediciones en la Ciudad de Buenos Aires y una en Bariloche. En sus libros, *newsletter* y lecturas públicas dicha inquietud se advierte en la intención por que sus trabajos se impriman y lleguen a un público más amplio.

En ese propósito hallamos precisamente una segunda línea de continuidad: la pretensión de que sus obras salgan de la elite que va a museos y galerías de arte y alcancen a una mayor cantidad de personas. A eso se debe su decisión de no realizar ediciones de lujo y pretender que sus libros se impriman y distribuyan como cualquier otro. Ese objetivo alcanzó su máxima expresión en las JCyF cuando logró que su propuesta alcanzara a un público masivo.

En tercer lugar encontramos una constante en el modo en que MD concibió el arte: como una experiencia a ser vivida de modo activo por el público. Por ese motivo concluimos que produjo obras manipulables que exigían su intervención y que permitían diferentes interpretaciones. En el caso de las *escrituras ilegibles* o *grafismos* esto evidencia un intento de apertura hacia una proliferación de sentidos y lecturas diversas. Sus trabajos

evocan más de lo que representan y sumergen al lector en un tiempo *otro* respecto a la velocidad con que cotidianamente observamos las imágenes. Nos invitan a leer un diario *ilegible*, a encontrarle una o varias interpretaciones, a tocar, a re inventar. Esta motivación que vemos a lo largo de su producción nos sirve para echar luz sobre el caso de las JCyF. Allí el público era motivado a producir materialmente de forma colectiva, todo estaba dispuesto para que éste *accione creativamente*. Por ello entendemos que era el protagonista de la obra y que sin su participación activa ésta no tenía lugar.

En cuarto lugar vislumbramos en su recorrido un cuestionamiento al rol de artista como autora. Eso se observa en la decisión de no firmar sus libros y de no mencionar a JCyF como parte de su obra hasta después de varios años. Como hemos señalado, a lo largo de la experiencia, MD se mantenía al margen, estaba presente pero no ocupaba un rol protagónico. En los afiches aparecía su nombre simplemente como *proyecto y dirección*. Quizás por ello muchos de los participantes no la asocian con las JCyF al rememorar la experiencia desde el presente.

Incluso a lo largo de su vida MD no participó de grupos o colectivos de artistas. Solo en el caso de las JCyF –y en los proyectos por sumatoria- trabajó junto a sus alumnos, quienes no eran artistas. Ese rol, del que rehuía, quedaba paradójicamente reservado para ella.

Estas nociones y cuestionamientos -contantes en su itinerario artístico- nos han permitido alcanzar a una quinta conclusión: con la realización de las JCyF Dermisache no renunció al arte sino que puso nuevamente en disputa su sentido contraponiendo otra concepción -y otra práctica- a la convencional o establecida. Al hacerlo cambió el formato de su producción, abandonó por unos años el intimismo de sus grafismos y creó una obra efímera de gran formato que invitaba a un hacer colectivo. Mientras el terrorismo de Estado promovía el individualismo y el aislamiento, MD efectuó el ejercicio opuesto: invitó al público a cometer -junto a otros- *acciones creativas* en un museo transformado en taller.

A partir del análisis de una serie de documentos, fundamentalmente de sus manuscritos pudimos advertir que el objetivo de las JCyF era que los participantes hicieran uso de las técnicas plásticas para *expresarse gráficamente* para -de ese modo, según MD- exteriorizar su *mundo interno* (imágenes, discursos, deseos, convicciones, emociones). En el capítulo 2 hemos visto que Dermisache entendía que la *expresión* era una necesidad innata del ser humano, al tiempo que evaluaba que los adultos no tenían herramientas para consumirla. Por eso confeccionó un dispositivo en el que las personas podían experimentar accionando *creativamente* sobre un papel, una madera o cualquier superficie sin preocuparse por lo que sucedía en el material sino atendiendo a lo que pasaba en su *interior*. El propósito estaba puesto en la *acción*, en el *acto* -en tanto que permitía la *expresión*- y no en su materialidad. He ahí la sexta conclusión de esta tesis.

Comprender la importancia que MD le daba a la acción como modo para alcanzar la expresión nos llevó a reflexionar sobre el proceso de desmaterialización que se dio entre fines de los años sesenta y principios de los setenta en las artes visuales. Dado que conceptualmente consistían en producir *acciones creativas* nuestra séptima conclusión es que las JCyF se inscriben en lo que se conoce como *arte de acción*. A pesar de que la materialidad ocupaba un lugar central e incluso se recuperaban técnicas para entonces residuales como el uso de la tempera o el modelado con arcilla, la acción el objeto central de la propuesta de MD. La concreción de lo intangible (la *expresión*) requirió de tocar, tallar, pintar, manipular.

La séptima conclusión se vincula con la planificación de la práctica. Tanto en el capítulo 2 como en el 3 hemos visto que la experimentación que se pretendía *libre* se hallaba rigurosamente estructurada por sus organizadores. Estos decidían las técnicas a realizar y sus materiales, organizaban *adecuadamente* las mesas y resolvían las orientaciones a darles a los participantes. Incluso un guión indicaba el modo en que los coordinadores debían moverse y hablar. En síntesis, la *libre expresión* requería -para los organizadores- de una estricta y disciplinada planificación.

Como contraparte, muchas de las técnicas allí propuestas jugaban con lo impredecible de los materiales, con la imposibilidad de controlar cómo

se dispersa la tinta en una hoja mojada o qué color reaparece tras cubrir una hoja con tinta negra y comenzar a retirarla por partes. Jugaban con decirle *agua mágica* a la lavandina por el efecto inesperado que genera sobre una hoja ya teñida. Desde lo material –y desde el discurso- se interpelaba directamente a lo lúdico, lo infantil, lo creativo de los sujetos, en detrimento del intento por controlar, predecir, anticipar y racionalizar al que apelaba el terrorismo de Estado.

Durante el tiempo en que el museo (escenario) era taller el espectador se convertía en protagonista de una obra que él mismo producía al accionar. Cuando ese accionar terminaba, la obra se desvanecía y de ella solo quedaban rastros y registros de lo que había sido. Esa idea del público como productor de sentido fue una de las nociones que –como hemos visto- atravesó todo el itinerario de MD.

La dificultad para definir a las JCyF que mencionábamos al comienzo no se limita a resolver entre sí fueron un *taller público* o una *obra*. Se suman además una serie de tensiones que le son constitutivas. Ya aludimos al recurso a la materialidad para la producción de lo inmaterial y el uso de técnicas residuales al interior de un formato disruptivo que rompe con la distinción entre público y obra. A éstas se incorporan contradicciones como el uso de museos municipales para la realización de una práctica que discursivamente se corría del relato hegemónico, la utilización de recursos privados en instituciones estatales y el apoyo de sujetos e instituciones con miradas políticas divergentes.

Por último, según pudimos concluir a través de la investigación volcada en el segundo capítulo eso fue posible gracias a una serie de tácticas desplegadas por los organizadores. El recurso a un discurso velado y expresamente no político (centrado en la expresión individual del *mundo interior*), la auto censura (no permitiendo las consignas políticas y filtrando los nombres de la lista de colaboradores); el apoyo de autoridades institucionales como Kive Staiff o Nelly Perazzo; el financiamiento a través

de empresas, la utilización de técnicas plásticas *infantiles* y -en teoría- *inofensivas* son algunas de las tácticas de las que se valieron.

Por último en ese mismo capítulo mostramos cómo la significación política de las JCyF, para aquellos que la tuvo, no se halló en lo que se decía, allí no era posible expresar de forma verbal ni escrita lo que sucedía *afuera*. El espacio estaba reservado para exteriorizar el *mundo interno* y por eso su discurso estaba lejos de aquel que era considerado *peligroso* y/o *subversivo* para la dictadura. Lo *político* radicaba en el modo en que se realizaban las acciones: con otros, involucrando el propio cuerpo, jugando, sin límites de tiempo, despreocupadamente. En el modo y no en el contenido se hallaba el acto de desobediencia. Y desobedecer -en tiempos de terrorismo de Estado- es siempre un gesto político.

En síntesis, para analizar y conceptualizar las JCyF nos fue preciso poner en diálogo el trabajo artístico y el pedagógico de MD, que ella mantuvo por separado. Cuestiones como la preocupación por la expresión de *todos* o de *cualquier adulto*, y no por aquellos con especial talento y el lugar de la acción como llave para ingresar a la experiencia se observan al vincular ambas zonas de su trabajo.

El recorrido de esta tesis nos permitió reflexionar sobre las contradicciones, pero también sobre las potencias de hacer arte en tiempos de terrorismo de Estado. Una práctica como las JCyF evidencia el modo en que se conjugaron, complementaron y tensionaron los intereses particulares con los institucionales, los oficiales con los opositores e incluso los artísticos con los educativos. Las JCyF nos obligaron a reflexionar en términos de tramas. Nos invitaron a pensar en zonas en donde se conjugan el taller y el museo, lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo efímero y lo permanente. Entendemos que solo en el cruce de esos elementos se halla la posibilidad de comprender lo acontecido.

Al finalizar esta tesis aún algunas preguntas quedan pendientes, así como caminos que quedaron por fuera de este recorte y merecen ser recorridos. Pensar a las JCyF como parte de la obra de MD nos llevó a

enmarcar este caso en su producción anterior y posterior. Dicha decisión nos impulsó a poner en diálogo zonas de la obra de MD que suelen pensarse por separado y, de ese modo, encontrar similitudes y diferencias al interior de la propuesta artística y pedagógica de la artista. Sin embargo, es importante mencionar los caminos que quedan pendientes para futuros trabajos.

Un rumbo no desarrollado aquí, es analizar a las JCyF en diálogo con otras experiencias artístico-culturales que se dieron en paralelo en el espacio público. Dicho abordaje nos facultaría para reflexionar sobre la diversidad de discursos esgrimidos desde la cultura haciendo uso del espacio público. Sin embargo, la escasez de estudios sobre este caso en particular y, por ende, la necesidad de realizar una primera y minuciosa reconstrucción de lo acontecido, nos llevó a posponer para investigaciones futuras un trabajo de tipo comparativo.

Otro abordaje apenas esgrimido aquí es aquel que se interroga por los antecedentes y derivas de la experiencia tanto en el ámbito de las artes visuales como de la pedagogía. Si bien hemos contextualizado a las JCyF en lo que se conoce como *arte de acción* y mencionado antecedentes como las ambientaciones, y derivas posibles como los Encuentros en el Parque y las intervenciones de C.A.Pa.Ta.Co, queda pendiente profundizar sobre otras prácticas que enmarcan a las JCyF en medio de experiencias contemporáneas de carácter colectivo.

Asimismo, cuestiones vinculadas a las condiciones de posibilidad de esta propuesta siguen resultándonos opacas y entendemos es preciso abordar con mayor profundidad. Bucear en las instituciones y gestiones que posibilitaron su realización es una deuda difícil de saldar dado el estado de los archivos. Así como también no nos ha resultado posible recuperar aún el modo en que esta propuesta fue recibida por las autoridades *de facto*. Hasta el momento no hemos hallado documentos del aparato censor que testimonien su evaluación y control, aunque seguramente este haya existido.

A su vez, en este recorrido hemos ingresado solo tangencialmente en la discusión sobre si las JCyF fueron una práctica artística de resistencia o si, por el contrario, tendieron a sostener o justificar el discurso oficial. Entendemos que procurar encasillar a la experiencia en una mirada

dicotómica no hace más que simplificar las tensiones y paradojas de las cuales es portadora. Esperamos que esta tesis sirva para problematizar sobre esa dicotomía.

Por último, nos queda el ejercicio de (re) inventar modos de concebir nuevas jornadas de colores y de formas hoy. Jornadas que nos inviten a jugar, a pensarnos, a expresarnos, a dudar, a soñar, a reír. Jornadas que nos estimulen a sobrepasar nuestra percepción habitual del mundo. Jornadas que se transformen en experiencias de libertad, que movilicen nuestro cuerpo y pongan en duda nuestras certezas.

Post scriptum. Reflexiones sobre las Jornadas del Color y de la Forma hoy

“La vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad” (Rolnik; 2005).

El 10 de agosto de 2017 se inauguró en el MALBA una muestra retrospectiva sobre MD titulada *Mirtha Dermisache Porque ¡yo escribo!*. Curada por el director artístico del museo, Agustín Pérez Rubio, incluía tanto obras originales y reproducciones como material de archivo. Entre aquel se encontraban cartas, volantes, fotos, afiches y documentales pertenecientes al Archivo Mirtha Dermisache.

En dicha exhibición individual se mostró desde el primer libro realizado por MD en 1967 hasta las últimas obras realizadas por ella, pasando por sus cartas, textos incomprensibles, newsletters, textos murales, afiches explicativos y postales, entre otros. La muestra pretendía de ese modo recuperar la trayectoria de MD y reubicarla en el campo artístico (Bourdieu; 1967); ello significaría -como consecuencia- revalorizarla en el mercado del arte.

Hasta el momento de su muerte MD había ocupado un lugar descentrado en el campo y había exhibido y vendido poca obra en Argentina. Asimismo -como vimos en el capítulo 1- su producción tampoco había sido recuperada por la tradición (Williams; 2009) historiográfica, quedando relegada de los relatos hegemónicos o solamente siendo recuperada en ensayos breves.

A lo largo de su vida MD muchas veces se rehusó a exhibir y a vender sus trabajos y luchó de forma constante -aunque generalmente sin éxito- por publicarlos, multiplicarlos. Después de su muerte su obra comenzó a capitalizarse y venderse en Argentina y el exterior. Una muestra en una institución como el MALBA –y la consiguiente aparición en los medios de comunicación que ello implica- viene a otorgarle mayor capital simbólico, a

resituarla en el campo y en el mercado, precisamente de aquellos de los que MD se mantuvo lejos durante su vida.

La propuesta curatorial del MALBA nos dio la posibilidad –en tanto público- de tocar (con guantes) algunas de las obras y de pasar las páginas de algunos de sus libros (el “Libro N° 2” de 1972 y el “Libro N°8” de 1970 por ejemplo) y de su “Diario N°1”. Eran por supuesto copias realizadas para la muestra y no *originales* aquellos que se podían tocar. Sin embargo, dada la negación de MD a pensar en originales y su esfuerzo constante para que sus trabajos se publiquen, se hagan múltiples, se puedan manipular, aquella distinción entre los *originales* intocables y las *reproducciones* manipulables carecía de especial relevancia. Sin embargo, el modo de exhibición elegido por el MALBA no era resultado de seguir los deseos de la artista, sino del valor que el mercado del arte le otorga al ejemplar *original*.

La exhibición de estas copias o múltiples nos permitió *leer un Dermisache* de principio a fin. Ello posibilitaba observar momentos, ritmos, cadencias, silencios, desenlaces. Leer completa una obra de MD nos concedió la posibilidad de armar historias, encontrar partes, imaginar relatos, buscar sentidos. Leer una obra de MD nos sumergió en un tiempo ralentizado, en un tiempo *otro* que se distancia de la velocidad con que nos acostumbramos a percibir las imágenes hoy. Las obras de MD evocan más de lo que representan, ocultan, escamotean y esconden más de lo que muestran. Y es en ese gesto de ocultamiento que producen un territorio de libertad.

Otros libros fueron -en cambio- expuestos en vitrinas, intocables, consagrados, únicos, originales. De ellos podía verse solo una página, apenas un fragmento de la obra, aquel que alguien había decidido que debía ser observada. El “Libro-espejo” (1975) por poner un ejemplo, ese que -según MD- nos posibilitaría leernos a nosotros mismos, se exhibía tan lejos de la vista del público que solo su nombre nos permitía saber que sus páginas eran de espejo. Ello imposibilitaba, por supuesto, atravesar la experiencia de leer(nos) que pretendía la autora, convirtiéndose de ese modo en un objeto cerrado, inactivo.

Así expuestos, los libros -y no ya los trazos o grafismos que los componen- se convertían en ilegibles para el público, no había forma de leerlos, ni de otorgarles sentido(s). La muestra tensionaba de ese modo algunas de las premisas que MD sostuvo a lo largo de toda su vida -y que analizamos en el primer capítulo- como la idea de original como objeto único, de experimentación como modo de acercamiento a la obra, de publicación como forma de circulación, de expresión como objetivo y de autor como autoridad.

Sin embargo, el recorrido por una multiplicidad de obras de distintos tiempos, sí permitía observar la multiplicidad de trazos, colores, formas y formatos con los que experimentó MD. Al hablar fundamentalmente de *grafismos* o *escrituras ilegibles* los investigadores tienden a homogeneizar las búsquedas de la artista. Muy por el contrario, un itinerario a través de sus obras permite observar grandes variantes en el tipo de trazos, en el uso del color, en los materiales utilizados, en el uso de la línea, entre otras, y no solo en el formato del soporte.

Entre las “Lecturas públicas” y los “Libros por sumatoria”, inmersas en ese recorrido, la muestra incluía a las JCyF como parte de la producción artística de MD. En tanto obra efímera éstas fueron exhibidas a través de lo que quedó de ellas. La acción -contenido de la obra- se había desvanecido tras acontecer, quedando de ellas solo los restos de lo que fue y el recuerdo de quienes estuvieron. Estaban allí los afiches que se habían usado para la difusión de cada una de las ediciones (incluida la de Bariloche), unos croquis diseñados para que los coordinadores sepan cómo se organizaban los materiales en las mesas, unas fichas explicativas de las técnicas, algunas fotos y un video.

El video contaba con tres breves documentales (de la primera, segunda y sexta ediciones) que aparecían de forma consecutiva y continua. Ello nos permitió observar por primera vez a las JCyF en movimiento, en acción. Al comienzo del primero se observa a los coordinadores preparando las mesas y el material dispuesto para su utilización. Luego se ve el ingreso del público a las salas y el momento en que se pone a trabajar; la gente que pinta, se ensucia, espera, conversa, se ríe, deambula entre las mesas. Y

finaliza con los trabajos colgados o en el piso para secarse, con los coordinadores volviendo la enorme pila de arcilla al comienzo. El video -que volvía a comenzar una y otra vez- da cuenta de las JCyF en tanto performance que se repite ritualmente en un continuo de preparación, reunión y cierre cuyo objetivo último era la transformación interna de los sujetos.

Además, como parte de las actividades de extensión, el 7 de octubre se realizó un “Homenaje a las Jornadas del Color y de la Forma”. Según los organizadores, este pretendía *revivir el espíritu* de lo acontecido entre 1975-1981 a través de la recreación de una serie de técnicas (MALBA; 2017).

Frente a la noticia de la realización de dicho evento nos preguntamos ¿Qué técnicas habrían elegido para *revivir el espíritu* de las JCyF? ¿Quiénes las explicarían y cómo? ¿Quiénes asistirían como público? ¿Qué sentido tendría esa reproducción en el contexto actual? ¿Sería -como dice Marx (2003)- que los hechos aparecen una vez como tragedia y la otra como farsa?

Ese día se dispusieron en la plaza que colinda con el museo cuatro grandes mesas y por lo tanto -como aquel entonces- cuatro técnicas. Quienes se ocuparon de la organización (un grupo de ex alumnos, nucleados fundamentalmente a través de Leonor Cantarelli, amiga de MD, alumna del tAC y albacea del Archivo Mirtha Dermisache) eligieron las técnicas de convivencia, hoja mojada, anilina y esponja. Las mesas estaban ordenadas del mismo modo en que lo habían estado cuarenta años atrás: todos los bowls eran completamente negros, los frascos de tinta china estaban en fila, los vasos de anilina forrados.

Quienes coordinaban las mesas habían participado con ese mismo rol en alguna de las ediciones de las JCyF realizadas entre 1975 y 1981 y en la edición de 2017 buscaban efectuarlo del modo más fielmente posible a lo que había sido. Utilizaban las mismas palabras de aquel entonces, llamaban *agua mágica* a la lavandina, insistían en la idea de juego, nunca decían *que lindo* y mucho menos *que feo*, no apuraban a nadie e invitaban a todos a participar.

Durante la tarde, alrededor de cincuenta personas se acercaron a mirar qué pasaba, dudaron y -en general- se sentaron luego a producir en las mesas instaladas en la Plaza Perú. Quienes asistieron eran personas - sobre todo jóvenes- que por casualidad pasaban, extranjeros que recorrían la ciudad y algunas que habían leído/escuchado sobre el evento y se habían acercado especialmente. Como en las ediciones *originales* a la gente se la notaba entretenida, sonriente, dispuesta a jugar y con ganas de repetir la experiencia.

Frente a dicho *homenaje* (ocurrido a poco de finalizar esta tesis) nos preguntamos: ¿qué sentido tiene la reproducción de esa experiencia en el contexto actual? ¿Es simplemente una farsa -como dice Marx- de aquello que fue? ¿O adquiere, en este nuevo contexto, un sentido renovado?

A lo largo de este trabajo hemos visto que las JCyF se constituyeron en un acontecimiento en tanto fueron capaces de alojar una experiencia estética y pedagógica que potenciaba el encuentro con el otro, la desobediencia de los cuerpos, la posibilidad de expresarse en un contexto opresivo. Fueron entonces una oportunidad de ocupar el espacio público para cometer acciones creativas en un momento en que este era hegemónicamente (aunque no de forma exclusiva) utilizado para el disciplinamiento social.

Pero ¿qué significa revivir las JCyF hoy? ¿será -como dice Richard Schechner (2000)- que al descontextualizarse una performance pierde su eficacia ritual y se transforma en simple entretenimiento?

Por su parte, Suely Rolnik plantea la existencia en cada uno de los sujetos de un *cuerpo vibrátil* (2005), aquel que nos permite aprehender el mundo como un campo de fuerzas vivas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo como sensaciones. Mientras nos mantenemos vulnerables al entorno, el cuerpo acumula sensaciones y el otro se torna una presencia viva. Sin embargo, en momentos de neoliberalismo desaparece esa capacidad otra, esa escucha de uno mismo y el sistema reorganiza la subjetividad de acuerdo a los modelos ideados por el capital y definidos por la publicidad y la cultura de masas. ¿Es posible que una reproducción de las

JCyF hoy ponga nuevamente en juego ese cuerpo vibrátil? ¿O es más bien una utilización vacía utilizada por el mercado?

No tenemos respuestas para estas preguntas.

Tendemos a creer que no es el aspecto formal de las JCyF aquello que hay que reproducir, sino sus modos. No son estrictamente las técnicas lo que tenemos que imitar sino la conexión que éstas provocan con el cuerpo vibrátil (Rolnik; 2005). No necesitamos seguir llamando *agua mágica* a la lavandina, sino sostener la sorpresa que ésta genera cuando vuelve blanco el papel ya de color. No es el orden estricto de los materiales aquello a copiar sino la creación de condiciones objetivas (Dewey; 1964) que permitan alojar una experiencia educativa. No son los colores de la tinta china los que debemos reproducir, sino el disfrute de hacer con lo inesperado.

Es la posibilidad de jugar, de aprender, de equivocarse, de expresarse, de reírse, de sostener la vulnerabilidad que alojaron las JCyF lo que debemos recrear. Es la posibilidad de percibir al mundo y a los otros de modos sensibles aquello a reiterar, más allá de la forma y el color que la compongan.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2014). Rastros en la poesía visual argentina. En C. Mangifesta, H. Paz & J. C. Romero, *Rastros de la poesía visual argentina* (pp.13-15). Quilmes: Tiempo Sur.
- ----- (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Alonso, R (2005). Entre la intimidad, la tradición y la herencia. En J. Alcázar, y F. Fuentes, *Performance y arte-acción en América Latina* (pp. 77-94.). México: 2005.
- ----- (1999). *Arte de Acción*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Amigo, R., Rossi, C. y Dolinko, S. (2010). *Palabra de Artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Amigo, R (1995). Arte y violencia. *XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte (1994)*. México: UNAM.
- Arata N. y Mariño M. (2013). *La educación en la Argentina-una historia en 12 lecciones*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Arias, M. (2015). Un autor licencioso: pornografía y lenguaje en el Teatro proletario de cámara de Osvaldo Lamborghini. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Número 7, pp.11-27.
- Archivo Mirtha Dermisache (2015). '60's. Recuperado de <http://mirthadermisache.com/decada.php?c=1>
- Augustowsky, G. (2012). *El arte en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura (1960-1983)*. Buenos Aires: CEAL.
- Barthes, R. (1989). Variaciones sobre la escritura. En R. Campa, *La escritura y la etimología del mundo* (pp.11-78). Buenos Aires: Sudamericana.
- Bazterrica; A. (2012). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético. En L. Buccellato (Dir.) *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012* (pp. 13-46). Buenos Aires: MAMBA.
- Blejmar, J., Fortuny, N., Garcia L. I. (2013). Palabras fotográficas: imagen, escritura, memoria. En *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia: la orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Buntinx; G. (1993). *Arte y poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes.

- Bukart, M. (2017). *De Satiricón a Humor: Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Calveiro, P. (2013). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI. (primera edición de 2005)
- ----- (2004). *Poder y Desaparición. Campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue. (primera edición 1998)
- Canelo, P. (2016). *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cañada, L. (2017). Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital. En: *Mirtha Dermisache Porque !Yo escribo!* (pp.49-63). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- Cañada, L. (2015). ¿“Libre expresión gráfica” en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma. *Question*, Vol. 1, N.º 45, 69-77. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/106>
- Carrera, A. (1981). La escritura ilegible de Mirta Dermisache. *Xul signo viejo y nuevo*, N.º 3, pp. 33.
- ----- (2009). Sobre las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache. En A. Carrera, *Ensayos murmurados* (pp.57-59). Buenos Aires: Mansalva.
- Carroll; N. (2010). *Art in three dimensions*. Nueva York: Oxford University.
- Casanovas, L. (5 de julio de 2011) Imágenes escritas. Ñ. Recuperado de: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Mirtha-Dermisache-Imagenes-escritas_0_509949040.html.
- Cavanagh, C. (2011) Mirta Dermisache. Publicaciones y Dispositivos Editoriales. En C. Cavanagh (curadora), *Mirtha ermisache Publicaciones y dispositivos editoriales* (pp.5). (Catálogo). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Constantini, M. T. (2006). *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires: Fundación Osde.
- Cosentino (25, mayo, 2000). Una fiesta para conocer los fantasmas del teatro. El San Martín canta los 40. *Clarín*. Recuperado de: <http://edant.clarin.com/diario/2000/05/24/c-00401.htm>
- Cozarinsky, E. (1970). El grado cero de la escritura. *Panorama*, pp.1.
- Da Gracia, S. (2007). *Entre la acción “contextualizada” y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana*. Recuperado de: <http://revista.escaner.cl/node/468>.
- Davis, F. (2016). Poéticas Oblicuas. En J.C. Romero y F. Davis (curadores), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* (pp.9-45). Buenos Aires: Fundación Osde.
- ----- (2014). Desbordamientos de la poesía experimental: objetos, cuerpos, proposiciones a realizar. En C. Mangifesta, H. Paz & J. C. Romero, *Rastros de la poesía visual argentina* (pp. 17-21). Quilmes: Tiempo Sur.

- ----- (2009). Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70. En *Territorio Teatral*, N° 4, julio de 2009.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I, Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dewey, J. (1964). *Experiencia y educación*. Buenos Aires: Losada
- Di Ció, M. (marzo, 2012). Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache. *Jornada de Estudios Internacionales: Vanguardias poéticas hoy: retornos, límites y relecturas*. Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle, l'Université Paris IV-Sorbonne, l'Université Paris 8 et l'Université de Caen: Paris.
- Expósito, M.; Vidal, A.; Vindel, J. (2011). Activismo artístico en diez mandamientos. *CIA*, N°1, 186-201.
- Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del "show del horror". En C. Feld y M. Franco, *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp.269-316). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ----- y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fos, C. (s.f.). Un proyecto de construcción teatral durante la dictadura, los primeros años de una aventura artística. Manuscrito inédito.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y 'subversión', 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2016). La represión estatal en la historia argentina reciente: problemas, hipótesis y algunas respuestas tentativas. En: G. Águila, S. Garaño, P. Scatizza (coord), *Represión estatal y violencia paraestatal. Nuevos Abordajes a 40 años del golpe de Estado* (pp17-45). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa.
- Gache, B. (2017). Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache. En: *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp.15-32). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- ----- (2005A). *Poesía y signos de puntuación*. Recuperado de <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/signos.htm>
- ----- (2005B). Arte Correo: el correo como medio táctico. En F. García Delgado y J. C. Romero (recopiladores), *El arte correo en Argentina* (pp15-47). Buenos Aires: Vórtice.
- Gamarnik, C. (2011). La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976. En: S. Fernández Pérez y C. Gamarnik, *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 49-80). Montevideo: Ediciones CMDF.

- García Delgado, F., Romero, J. C. (2005). *El Arte Correo en Argentina*. Argentina: Vórtice.
- García Molina, J. (2003). *Dar (la) palabra. Deseo, don y ética en educación social*. Barcelona: Gedisa.
- Giunta, A. (1993). Pintura en los 70: inventario y realidad. En *Arte y Poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones de Arte.
- Gociol, J. e Invernizzi, H. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Gonzalez, A. (2012). La inauguración del Paseo de las Artes de Córdoba en 1980: de estímulos oficiales, dominación simbólica e intersticios de resistencia". V *Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- González, J. R. (2011). La escritura en busca de su semántica primigenia. En C. Cavanagh (curadora), *Mirha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales* (pp.6). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Guitelman, P. (2006). *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Hakel, L. (2016). Mirha Dermisache: Las Jornadas del Color y de la Forma. En Villa, J. (editor), *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache* (pp39-55). Buenos Aires: Mecenazgo cultural.
- Herrera, M. J. (2013). Hacia un perfil del arte de sistemas. En *Arte de sistemas. El CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*(pp.11-54). Buenos Aires, Fundación Osde.
- ----- (1999). Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. En: Burucúa, J. E. (Dir.), "Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política", tomo 2. Buenos Aires: Sudamericana.
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. Buenos Aires: Alianza.
- Hundertwasser, F. (1990). Manifiesto sobre arte correo y diseño de estampillas. Texto inédito.
- Levin, F. P. (2005). Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos. *Entrepasados*, N° 28.
- ----- (2013). *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Libertella, H. (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lippard, L. R. y Chandler, J. (2011). La desmaterialización del arte. En R. Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975* (pp 106-116). Buenos Aires: PROA. Edición original 1967.

- Longoni, A. (2017). Oscar Masotta: vanguardia y revolución. En A. Longoni (Ed.), *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva.
- ----- (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- ----- y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- ----- (2005). Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. *Séptimas jornadas de artes y medios digitales*. Córdoba.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- López, M. (2012). Acción Gráfica. En Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la Forma humana Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp 23-28). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2014). Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los años 80. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires*. Recuperado de: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-85-LUCERNA-LABOREAU.pdf>
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2017). *Encuentro Jornadas del Color y de la Forma*. Recuperado de <http://www.malba.org.ar/jornadas-del-color-y-de-la-forma/>
- Malbrán, F (2012). Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En L. Buccellato (Dir.) *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012* (pp. 236-167). Buenos Aires: MAMBA.
- Margiolakis, E. (2011). Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes. *Revista Eletrónica da ANPHLAC*, n.10. Recuperado de: <http://www.revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1289/0>
- Masiello, F. (1987). La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura. En: D. Balderstone, y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Martínez, O. (2010). *Mirtha Dermisache: Más allá de la escritura*. Recuperado de: <http://www.arteenlared.com/2010/mirtha-dermisache-mas-alla-de-la-escritura.html>
- Marx, K. (2003). El dieciocho brumario de Luis Bonaparte. Buenos Aires: Nuestra América.
- Mezza, C.; Iida, C.; Raviña, A. (2017). Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012. En: *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*.(pp. 255-288). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- Nicanoff, S.; Rodríguez, S. (2006). La “Revolución Argentina” y la crisis de la sociedad posperonista (1966-1973). En: *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* (pp.251-318). Buenos Aires: Dialektik.

- Nicanoff, S.; Pita, F. (2006). Regreso y fracaso en tres actos: el peronismo (1973-1976). En: *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* (pp.19-351). Buenos Aires: Dialektik.
- Novaro M. y Palermo, V. (2013). La dictadura militar 1976/1983. En: T. Halperín Donghi, *Historia Argentina*. Buenos Aires: Paidós. Tomo 9.
- Oiticica, H. (2011). Esquema general de la nueva objetividad. En *Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975* (pp. 93-101). Buenos Aires: Fundación Proa. (versión original de 1967)
- Parcerisas, P. (2008). Cuerpo y Revolución. En *Accionismo Vienés. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Schwarz-Kogler* (pp.6-19). Andalucía: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Perednik, J.S. (2016). *El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio*. San Diego: San Diego State University.
- ----- (1982). *Poesía Concreta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Perez Rubio, A. (2017). Metodología para una libre expresión. En: *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*.(pp. 65-77). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- Pineau, N. (2007). El CAyC: la reconstrucción de un programa institucional. En *ICAA, Documents Project Working Papers. The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, The International Center for the Arts of the Americas-The Museum of Fine Arts, no 1, 25-30.
- Pineau, P. (2014). Reprimir y discriminar. La educación en la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). *Educación en Revista, n. 51, p. 103-122, Editora UFPR*.
- Pontoriero, E. (2016). En torno a los orígenes del terror de Estado en la Argentina de la década de los setenta. Cuándo, cómo y por qué los militares decidieron el exterminio clandestino, *Papeles de Trabajo, 10(17)*, pp. 30-50.
- Popper, F. (1989). *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal.
- Read, Herbert (1982). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós.
- Red de Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Renart, E. (1987). *Creatividad*. Buenos Aires: edición del autor
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Rimmaudo, A y Lamoni, G. (2011). Entrevista a Mirtha Dermisache. En C. Cavanagh (curadora), *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales* (pp.8-16). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

- Risler, J. (2010). *Propaganda y acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): Construcción de estrategias discursivas para el consenso hegemónico*. Manuscrito inédito.
- Rodríguez, L. G. (2010). La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Arte, Individuo y sociedad*. 22 (1), 59-74.
- Rolnik, S. (2005). Geopolítica del rufián. En F. Guattari y S. Rolnik, *Micropolítica* (pp. 477-493). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Romero, J. C. (2016). Como nació la poesía visual. En: J.C. Romero y F. Davis (curadores), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* (pp.5-7). Buenos Aires: Fundación Osde.
- Saccomanno, G. (15. Agosto, 2004), El Imperio de los signos. *Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.html>
- Sarti, G. (2013). *Grupo CAyC, Buenos Aires; Centro Virtual de Arte Argentino*. Recuperado de http://cva.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php
- Saló J. y Barbuy S. (1976). *Tierra, agua, aire, fuego para un taller inicial*. Buenos Aires: Taller de publicaciones de ADCEA.
- Schraenen, G. (2017). Un *affaire* transatlántico. Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012. En: *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 33-47). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas culturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Schenquer, L. (2015). Dispositivos de control: pornografía, teatro y subversión en la provincia de Santa Fe durante la última dictadura militar argentina. *Bulletin of Latin American Research*.
- Sirlin, E. (2006). La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso a la guerra (1976-1983). En: *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* (pp. 369-413). Buenos Aires: Dialektik.
- Southwell, M. (2002). Una aproximación al proyecto educacional de la Argentina post-dictatorial: el fin de algunos imaginarios. En: *Cuaderno de Pedagogía*. Año V, Vol. 10, pp 33-48.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Usuviaga, V. (2012). *Imágenes inestables, Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vallejos, J. I. (2016). Danza, política y posdictadura: acerca de Dirección obligatoria de Alejandro Cervera. *Revista Afuera*. Recuperado de <http://revistaafuera.blogspot.com.ar/2016/>
- Varela, M. (2005). Los medios de comunicación durante la Dictadura: entre la banalidad y la censura. En: *Camouflage Comics. Censorship*,

Comics, Culture and the Arts dirigida por Aarnoud Rommers. Recuperado de <http://www.camouflagecomics.com/>.

- Villa, J. (editor) (2016). *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache*. Buenos Aires: Mecenazgo cultural.
- Villafañe, G. (2016). A Mirtha, maestra y amiga. En: Villa, J. (editor). *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache* (pp. 93-110). Buenos Aires: Mecenazgo cultural.
- Vórtice Argentina (s/f). Día del arte Correo. Recuperado de <http://www.vorticeargentina.com.ar/projects/mad/2001/index.htm>
- Wechsler, D. (2005). Entre la resistencia y el exilio. En: Belinche, D. (Dir.), *Arte y Libertad, dictaduras, represión y resistencias*. Colección Brevarios, tomo 1. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Fuentes consultadas

- Ambrosini, S. (Invierno, 1995). Dermisache el libro ausente. *Artinf*, Año 19, N° 91, p. 22-23.
- Arce, H. (Octubre de 1979). Quintas Jornadas del Color y de la Forma. *La actualidad en el arte*, Año III, N° 16, p. 6-7.
- Arze, R. (24 de enero de 1980). Talleres públicos: Quintas Jornadas del color y la forma. *Clarín*, p. 4-5.
- Barthes, R (1971). "Estimada Srta: El Sr. Hugo Santiago". Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/50232>.
- Concluye hoy el taller gráfico de libre expresión para adultos (19 de junio de 1976). *La Nación*, p.13.
- Dermisache, M. (S/fechaA). *En este C voy a tratar un tema que (...)*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (S/fechaB). *Desde el punto de vista formal (...)*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (S/fechaC). *Hoja Mojada (Técnica N° 1)...*. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1971A). *No se cómo debe ser este grupo*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1971B). *Sin título*. En Catálogo Arte de Sistemas (CAyC). Buenos Aires. MAMBA. Disponible en el Archivo de Artistas Juan Carlos Romero.
- ----- (1971C). Mirtha Dermisache con libro. *Artinf, Arte Informa*. Año 2, N° 7, p.4.

- ----- (1974). Desarrollo de libre expresión gráfica en lo adultos. *Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística*. San Pablo. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1975). *Los materiales utilizados en esta experiencia (...)*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (31 de agosto de 1976). Carta escrita por MD a Ricardo Ernesto Freixa. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (6 de julio de 1977). Carta a Héctor Cincotta. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (13 de diciembre de 1977) *Informe para la Comisión Directiva*. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (23 de agosto de 1977). Carta a Guy Scharaenen. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (12 de octubre de 1978). Carta a Nelly Perazzo. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1981). *Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (Agosto de 1988). *La expresión*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (Otoño, 1992). *Enseñando-Aprendiendo*. Revista Artinf. Año 16, número 82, p.42.
- ----- (1998). *Libro por Sumatoria 1*. Buenos Aires.
- ----- (1999). *tAC taller de Acciones Creativas. Desarrollo de la capacidad creadora por medio de técnicas plásticas*. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- Están abiertos en el Museo de Arte Moderno los talleres gráficos libres para adultos (4 de agosto de 1977). *La Nación*. p.18.
- Fabri, M. (11 de enero de 1980). Inédita experiencia de expresión gráfica pública. *El Diario San Carlos de Bariloche*.
- Goyechea, E. (12 octubre 1979). Para liberar al niño que se esconde en cada adulto. Todo color tiene su forma en las salas del Sivori. *Convicción*. p. 13.
- Grinberg, M. (4 de febrero de 1975). Carta dirigida a MD por Marta Grinberg. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- Grinberg, M. (12 de diciembre de 1975). Carta dirigida a MD por Marta Grinberg. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- Grinberg, M. (30 de julio de 1976). Carta dirigida a MD por Marta Grinberg. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- Gumier Maier J. (Noviembre de 1979). Gran festival de la libertad creativa. *Expreso Imaginario*, Año 4, N° 40, pp. 18.

- Hirschfeld, R, y Báez, R. (Septiembre de 1978). Posibilitar que la gente haga cosas. *Propuesta*, Año II, N°9, p. 28 a 31.
- La libertad de crear. (23 de septiembre de 1976). *Clarín*, p. 8.
- La libertad siempre tiene éxito. (13 de diciembre de 1981). *Clarín*, p. 8.
- Museo de Arte Moderno (1976-1977). Carpeta de registro de actividades. Inédito. Disponible en la Biblioteca del MAMBA.
- Museo Sívori (1979-1981). Carpeta de actividades. Inédito. Disponible en el Archivo del Museo Sívori.
- Müller M. (14 de septiembre de 1976). Curiosa experiencia en el Museo de Artes Visuales. El público pinta libremente siguiendo sus intuiciones. *La Opinión*, p. 18.
- Müller M. (Octubre de 1976). Conócete a ti mismo. *La Opinión*, Año 1, N° 13, p.58.
- Perazzo, N. (12 de junio de 1979) Carta dirigida a MD. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- Pomiés, J. (1992). El mensaje es la acción, *Uno Mismo*, N° 105, pp. 46-52 Editorial AGEDIT.
- Romero Brest, J. (Julio de 1975). Los ritmos y las formas. *Crisis*, N° 27, pp.74-75.
- Sextas jornadas del Color y de la Forma. Hechos y protagonistas (1982). *Summa*, N° 178/179, pp. 69 – 80.
- Taller de Acciones Creativas (S/fechaA). *Reglamento interno*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (S/fechaB). *Área de difusión y propaganda*. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1974). *Afiche Jornada Piloto*. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1975). *Afiche Jornada del Color y de la Forma*. Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ----- (1976). *Afiche 2das Jornadas del Color y de la Forma*. Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ----- (1976). *Afiche 3ras Jornada del Color y de la Forma*. Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ----- (1977). *Afiche 4tas Jornada del Color y de la Forma*. Disponible en archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- ----- (3 de diciembre de 1977). *Síntesis de reunión de la "Comisión de Talleres Públicos"*. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.

- ----- (1979A). *Encuestas realizadas a los participantes*. Inédito. Disponibles en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1979B) *Sin título (Gacetilla de difusión)*. Inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (Noviembre de 1979). *Jornadas del Color y de la Forma 1980*. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1981A). *Encuestas realizadas a los participantes*. Inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1981B). *Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades*. Inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (1981C). *Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores*. Manuscrito inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (c.1982). *Informe sobre las características y las opiniones de los participantes encuestados durante las "Sextas Jornadas del Color y de la Forma" realizadas durante los días: 12-13-14- 15 /10- 20- 21- 22 26- 27- 28- 29 de noviembre de 1981*. Inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.
- ----- (c.1990). *Folleto de difusión del TAC*. Inédito. Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- Un camino hacia la forma y el color (23 de agosto de 1980). *La Prensa*, p. 6.
- Un taller de libre expresión para adultos (27 de diciembre de 1974). *La Nación*, p. 10.
- Quintas Jornadas del Color y la Forma: Lo importante es lo que pasa adentro (Noviembre 1979). *Propuesta para la juventud*, Año III, N°21, p.40.
- Venga y enchastre. Color y Forma (Noviembre 1981). *Humor*, N°70, p.8, Buenos Aires.
- Villano, R. (14 de marzo de 1977). Carta dirigida a MD. Manuscrito inédito. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.

Figura 1. MD, "Libro n° 1, año 1", 1967. Tinta y marcador sobre papel. Libro encuadernado en tapa dura de cuero 25 x 18,7 cm

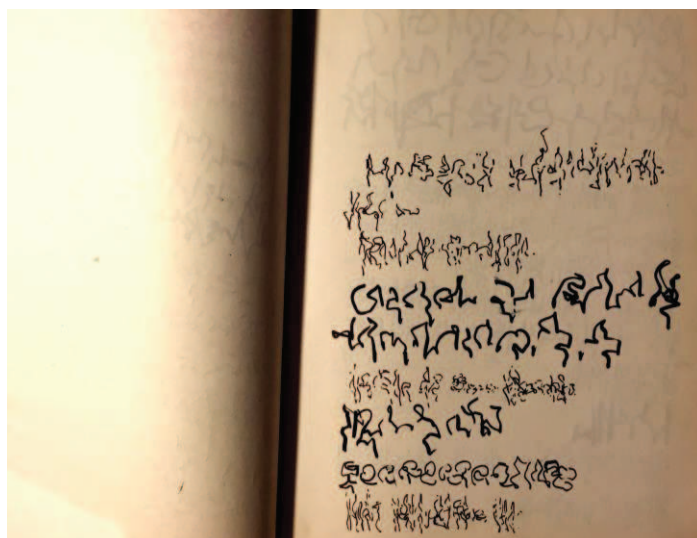
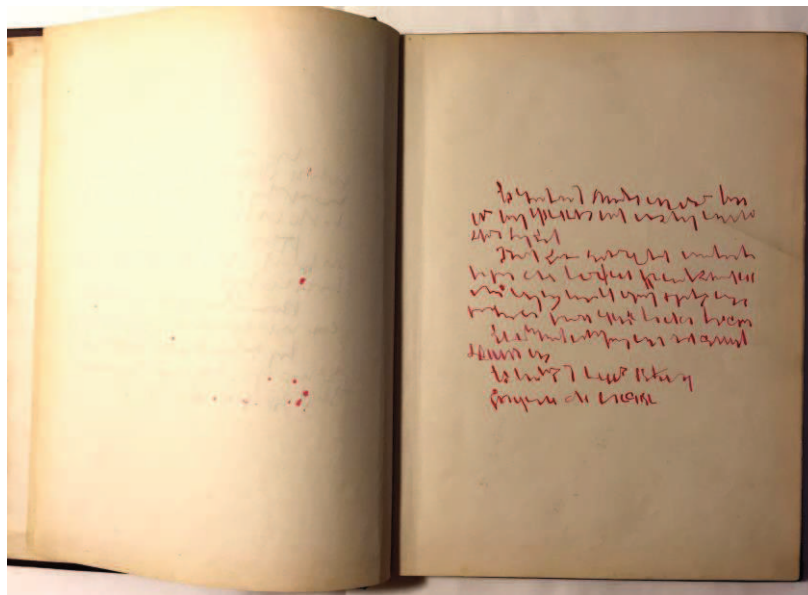
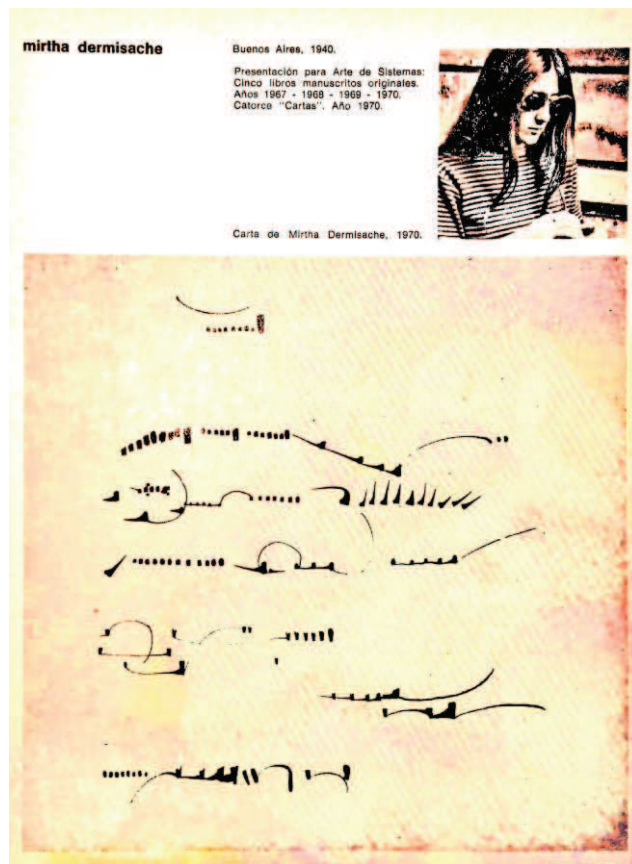


Figura 2. Catálogo de Arte de Sistemas, julio 1971. Anverso y reverso.




<p>utilizo este espacio para decir:</p> <p>minha obra necessita um editor</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>escrever a: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>	<p>utilizo este espacio para decir:</p> <p>mi obra necesita un editor</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>escribir a: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>	<p>I use this space to say:</p> <p>my work needs a printer</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>write to: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>
<p>je me sers de cet espace pour dire:</p> <p>mon oeuvre a besoin d'un editeur</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>mon adresse: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>	<p>utilizo questo spazio per dire:</p> <p>la mia opera ha bisogno di un editore</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>scrivere a: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>	<p>ich gebrauche diesen platz um zu sagen:</p> <p>mein werk braucht einen verleger</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>schreiben die an: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>
<p>jag utyttjar den här spalten för att säga:</p> <p>mitt verk behöver en utgivare</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>skrivande sig till: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>	<p>私の作品を出版して下さる方が必要です。</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>	<p>ПОДСКАЖИТЕ МОЕ ПРОЦЕДУРАТО ЧТОБЫ МОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ВЫШЕЛО В ИЗДАТЕЛЬСТВО</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>
<p>vyskřívám tohoto místa abych řekla:</p> <p>mé dílo potřebuje vydavatele</p> <p>mirtha dermisache</p> <p>píšte na adresu: juncal 2280 - 9° B buenos aires república argentina</p>		<p>grita OK Fecha 7/1971</p> <p>cayc</p>

Figura 3. MD, "Diario N°1, Año 1", contratapa y tapa, 1972. Impresión offset sobre papel de obra 47,5x36,6cm, 8 páginas.



Figura 4. MD, "Cahier N° 1", 1975.

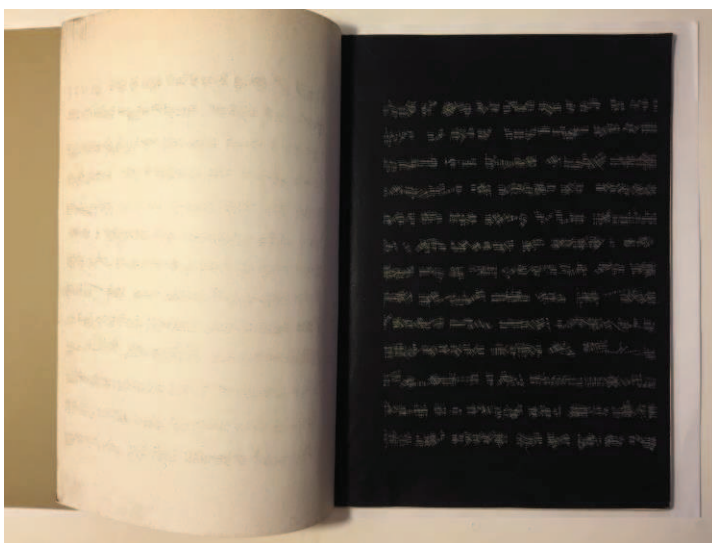
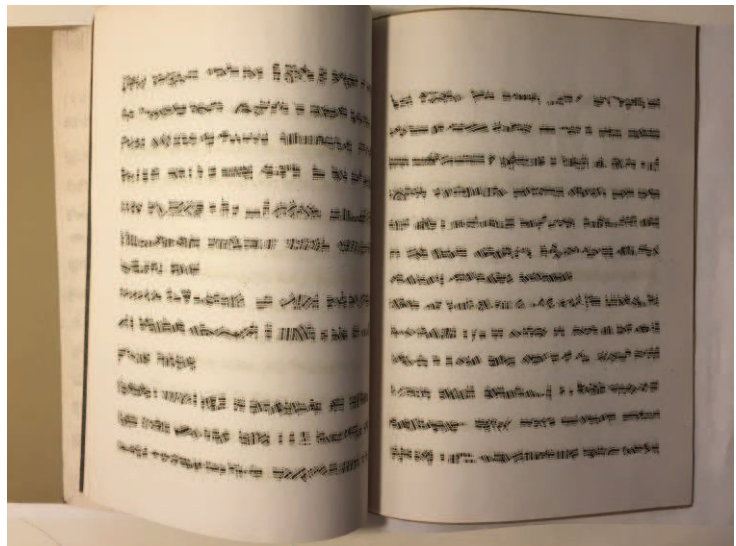
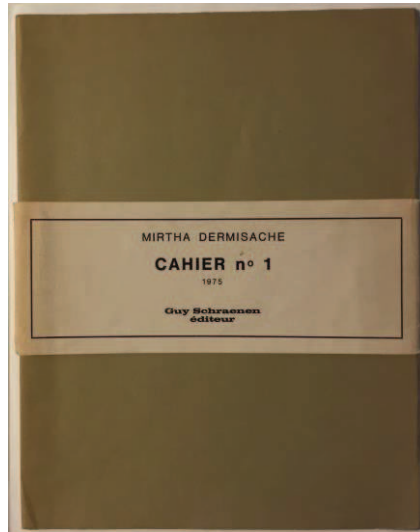
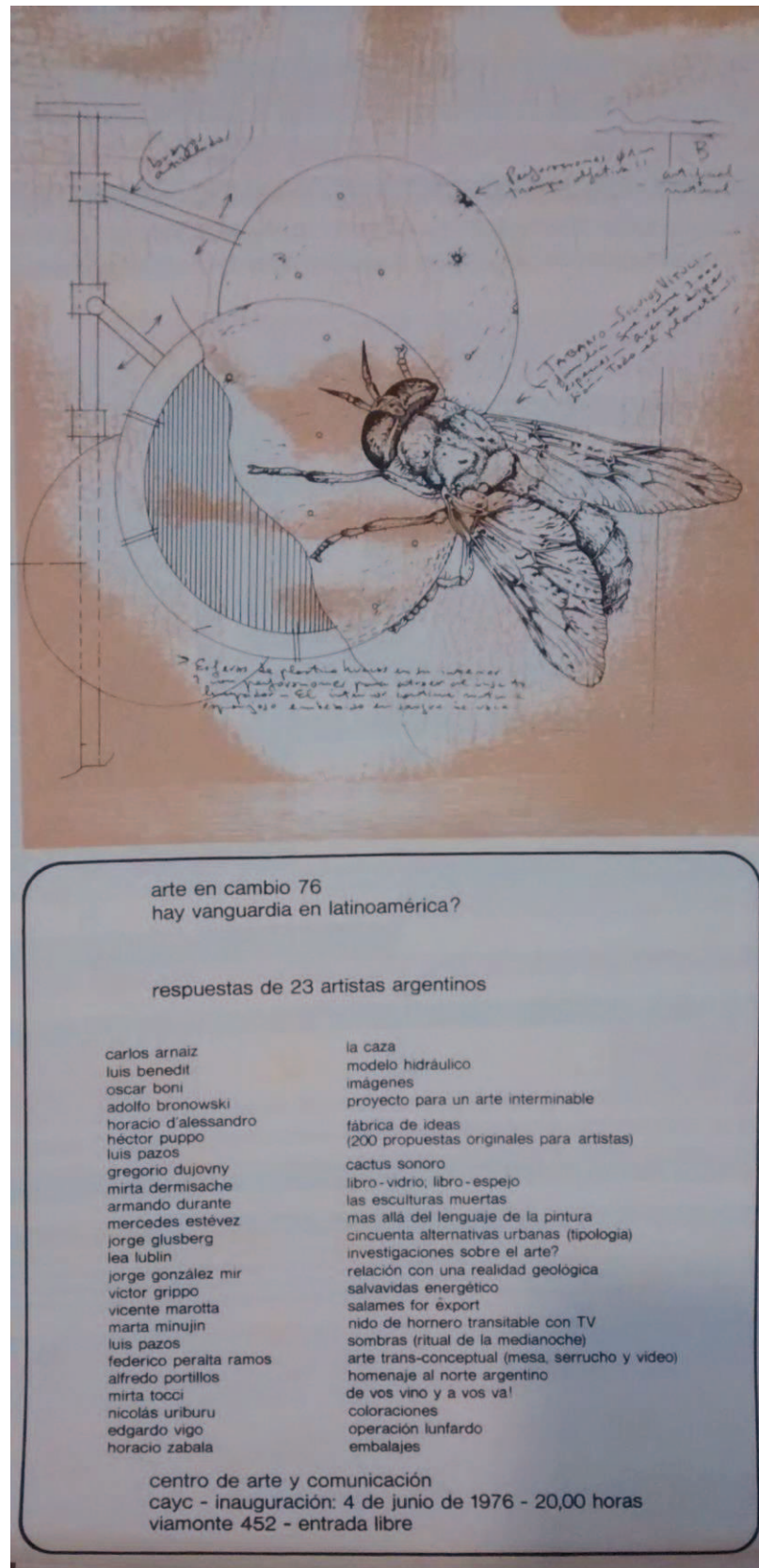


Figura 5. Afiche “arte en cambio 76. hay vanguardia en latinoamérica?” (CAyC), 1976 (Archivo de Artistas Juan Carlos Romero)



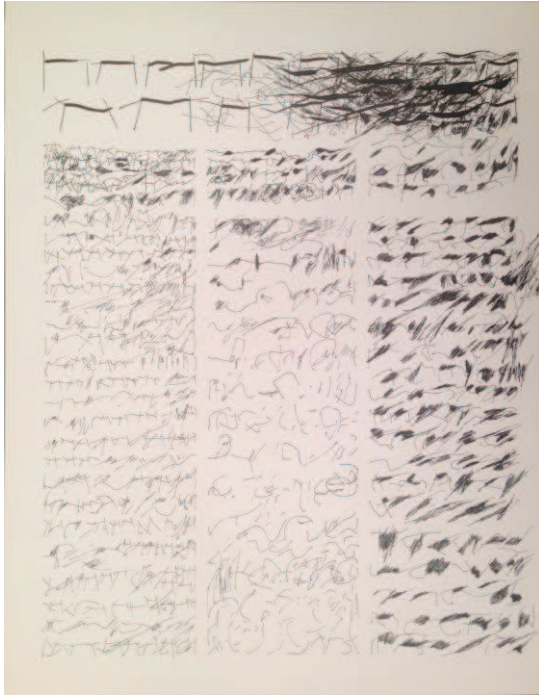


Figura 6. MD, Sin título (newsletter), c. 1999-2003. Tinta sobre papel, 35.2x27.5 cm.

Figura 7. MD, Sin título (newsletter), c. 1999-2003. Tinta sobre papel, 35x27.3 com.



Figura 8. MD, "Lectura pública 2", 2005-2006. Tinta sobre papel 61.5x74.5 cm.

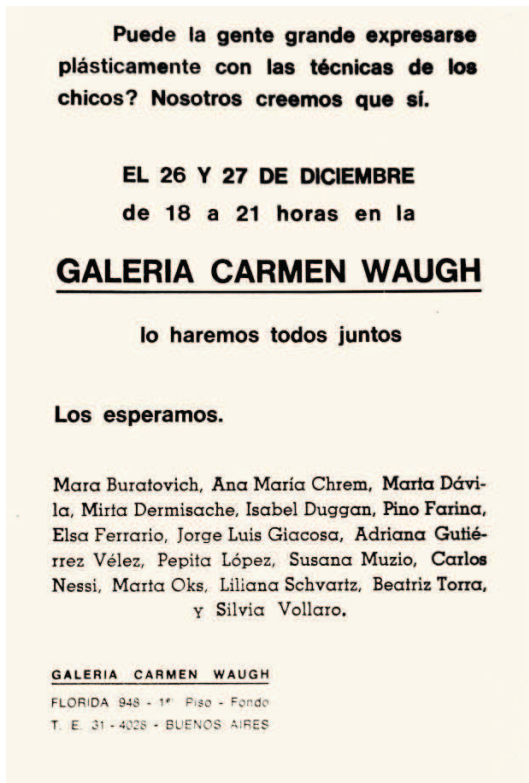


Figura 9. Afiche de la Experiencia piloto. 1974. (Archivo Mirtha Dermisache)



Figura 10. Afiche de Jornada del Color y de la Forma. 1975. (Biblioteca MAMBA)



Figura 11. Afiche de 2das Jornadas del Color y de la Forma. 1976. (Biblioteca MAMBA)



Figura 12. Fotografía de la técnica *Hoja Mojada*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)



Figura 13. Fotografía de la técnica *Arcilla individual*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)



Figura 14. Fotografía de la técnica *Arcilla individual*, 5tas JCyF, 1979. (Archivo Mirtha Dermisache)



Figura 15. Fotografía de la técnica *Arcilla por sumatoria*, 5tas JCyF, 1979. (Archivo del Museo Sívori)



Figura 16. Fotografía de la técnica *Arcilla por sumatoria*, 6tas JCyF, 1981. (Archivo Mirtha Dermisache)



Figura 17. Fotografía de la técnica *Anilina*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)

Figura 19. Fotografía de la técnica *Esponja*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)



Figura 18. Fotografía de la técnica *Esponja*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)



Figura 20. Fotografía de la técnica *Tempera mural*, sin fecha. (Archivo Mirtha Dermisache)



Figura 21. Fotografía de la técnica *Tempera mural*, sin fecha. (Archivo Mirtha Dermisache)

Figura 22. Fotografía de la técnica *Tallado en ladrillo individual*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)



Figura 23. Fotografía de la técnica *Tallado en ladrillo por sumatoria*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)



Figura 24. Fotografía de la técnica *Tallado en ladrillo por sumatoria*, 6tas JCyF, 1981. (Archivo Mirtha Dermisache)

3^{ras.} JORNADAS DEL COLOR Y DE LA FORMA

CON LA PARTICIPACION DEL PUBLICO
7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17 y 18 de Septiembre de 18.15 a 20.30 Hs.

El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas, solo para adultos.

MUSEO DE ARTES VISUALES
(EX MUSEO DE ARTE MODERNO)
CORRIENTES 1530
8°. PISO - BUENOS AIRES

COORDINADORES	Martha Buratovich Jorge Luis Giacosa Liliana Schwartz Silvia Valtore Pepita López Susana Muzio Isabel Duggan Omar Alonso Alicia Muchita Bambi Giacosa Isabel Cervi Ana M. Ruiz de Casana Fernando E. Ponzo de León Luz Rolón Cristina Malena Angélica Bannahan Kuki Echeverría	Paloma Mira Eliasa Peirats Leonar Cantonelli Olga Marsandini Carlos Lazzarini Ernesto De Castro Claudia Viviers Rosa Jalin María Dávila Maggie Tesone Elsa Ferrario Cecilia Baldarin Joaquina Morel María Inés de Luca Julia Obas María Rosa Blasco Marcelo Garbavino Gabriel Genive	ASISTENTE DE SUPERVISION Ovaldo Otero
ASISTENTES	Marciala Plaza Ricardo Gómez Mirta Furlina	Martita Estévez Héctor Villarino Fabian Fiori	DOCUMENTACION FILMICA Claudia Calitini
		SUPERVISION GENERAL Susana Fortunato	PROYECTO Y DIRECCION Mirtha Dermisache

Figura 25. Afiche de 3ras Jornadas del Color y de la Forma. 1976. (Archivo Mirtha Dermisache)

12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29 de noviembre, 1981

Jueves y Viernes: 19 a 21,30 hs.
Sábados y Domingos: 15 a 18,30 hs.

sextas jornadas del color y de la forma

Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires
Museo Sivori
Junín 1930 (Barrio De la Recoleta)

Auspicio:
AEROLINEAS ARGENTINAS

Figura 26. Afiche de 6tas Jornadas del Color y de la Forma. 1981. (CEDIP)

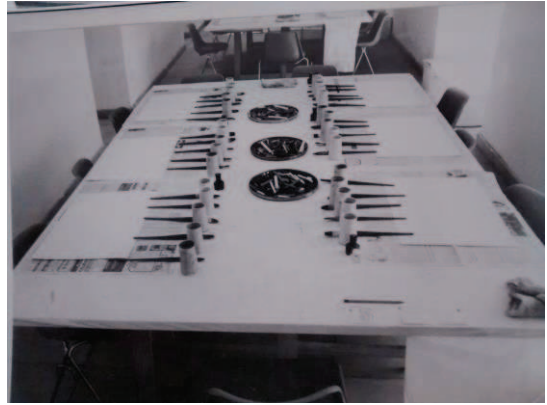


Figura 27, 28, 29 y 30.
Fotografías de mesas de trabajo. Sin fecha.
(Archivo Mirtha Dermisache)





Figura 31. Fotografía de la técnica *Dactilopintura*, 6tas JCyF, 1981. (CEDIP)

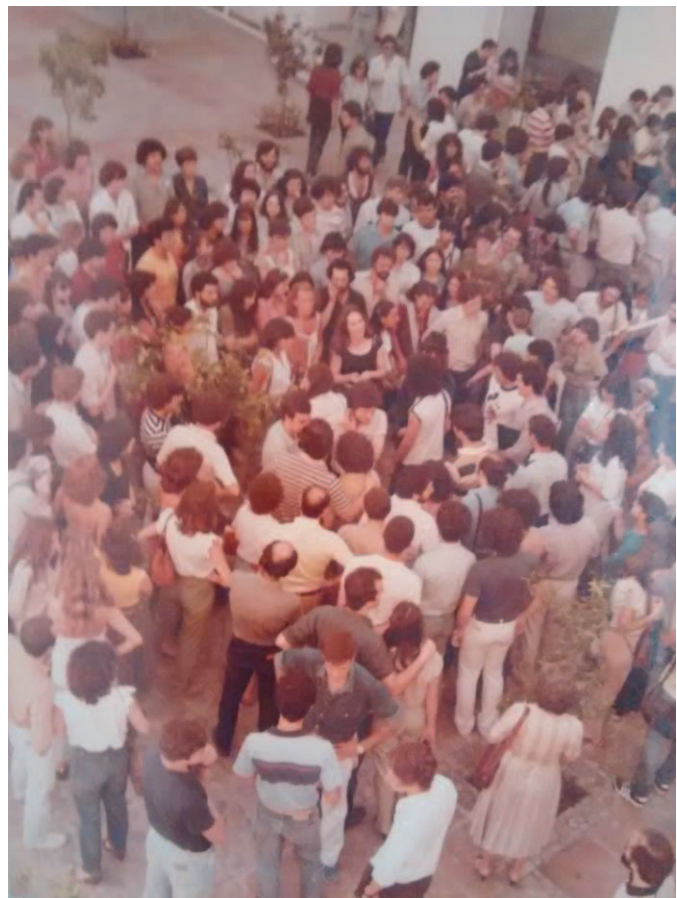


Figura 32. Fotografía del patio de Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires durante las 6tas JCyF. (CEDIP)



Figura 33. Fotografía de la 5tas. JCyF en el Museo Sívori. (Archivo Museo Sívori)



Figura 34. Fotografía de trabajos de técnica *Esponja*. (CEDIP)



Figura 34. Fotografía de Dermisache y Giacosa. Sin fecha.
(Archivo Mirtha Dermisache)



Figura 35 y 35. Fotografías de técnica de *Arcilla por sumatoria*. 6tas. JCyF, 1981. (Archivo Mirtha Dermisache)