

Encuentros entre arte y educación. Las experiencias colectivas de los Domingos da Criação (Río de Janeiro, 1971) y las Jornadas de color y de la Forma (Buenos Aires, 1975-1981)

Autor:

Cañada, Lucía

Tutor:

Fortuny, Natalia.

Longoni, Ana

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Teoría e Historia del Arte

Mg. Lucía Cañada

Encuentros entre arte y educación.
Las experiencias colectivas de los
Domingos da Criação (Río de Janeiro, 1971)
y las Jornadas del Color y de la Forma
(Buenos Aires, 1975-1981)

Directora: Dra. Natalia Fortuny

Co-directora: Dra. Ana Longoni

Buenos Aires
Junio de 2021

Resumen

La tesis aborda dos casos de estudio: los *Domingos da Criação* (Río de Janeiro, 1971) y las *Jornadas del Color y de la Forma* (Buenos Aires, 1975-1981) y propone para su análisis la noción de *experiencias colectivas entre arte y educación*. Este concepto permite dar cuenta del encuentro singular que se produce entre ambos campos en dos propuestas en las que se esperaba que los participantes atravesaran experiencias creativas y transformadoras.

Los *Domingos da Criação* fueron efectuados en seis ocasiones entre enero y agosto de 1971 en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. Organizados por el crítico y curador Frederico Morais, consistían en habilitar los espacios abiertos del museo para que el público produjera al aire libre de forma gratuita y sin indicaciones de tiempo ni de modo. Lo que importaba allí era que el público utilizara el espacio y los materiales puestos a disposición para expresarse.

Las *Jornadas del Color y de la Forma* fueron organizadas entre 1975 y 1981 por la artista visual argentina Mirtha Dermisache y por el taller de Acciones Creativas que ella dirigía, en distintos museos de gestión estatal de la Ciudad de Buenos Aires (el Museo de Arte Moderno, el Museo de Arte Plásticas “Eduardo Sívori” y el Museo de Artes Visuales). Con el objetivo de facilitar la “expresión libre” de los participantes los creadores disponían distintos materiales que permitían realizar un conjunto de técnicas sencillas que eran explicadas por los coordinadores.

Ambas experiencias comparten la pretensión de servir como espacio para la expresión del público participante en contextos signados por el terrorismo de Estado en sus países (enmarcado a su vez en la Doctrina de Seguridad Nacional). Para ello, haciendo uso de herramientas del arte y de la pedagogía, buscaron transformar el museo en un espacio de trabajo en el que todos podían producir sin importar el resultado. Siguiendo a Rolnik (2005, 2007), hallamos en esa posibilidad de crear y jugar junto a otros en tiempos de censura y represión la potencia crítica de las propuestas aquí abordadas.

A través del análisis de un conjunto de fuentes escritas (testimonios de los organizadores y del público, artículos periodísticos y de revistas, documentación interna, y otras) y orales (entrevistas con organizadores y participantes), reconstruimos, analizamos y ponemos en diálogo la experiencia argentina y la brasilera en el marco de la propia trayectoria de sus organizadores, de las producciones artísticas del período y de contexto histórico en que se efectuaron. A lo largo de la tesis nos preguntamos por el recorrido y las prácticas desarrolladas por Dermisache y Morais; por las características que adoptaron las experiencias (actores, ideas disparadoras, materiales utilizados, dinámicas propuestas, formas de difusión) en diálogo con otras realizadas en el período; por su potencia crítica dado el contexto histórico en que se produjeron; y por los modos de conceptualizarlas. Para ello recurrimos a un diseño metodológico cualitativo el cual

nos permite incorporar diferentes dimensiones de análisis, al tiempo que abordar cada caso de acuerdo a sus especificidades.

Finalmente, a partir de los aportes teóricos de Gilles Deleuze (en Deleuze y Parnet, 2002), John Dewey (2008) y Amador Fernández Savater (2020), elaboramos la noción de *experiencias colectivas entre arte y educación* la cual nos permite describir apropiadamente a las *Jornadas* y los *Domingos* ya que no se han presentado únicamente como obras ni como talleres de arte. En ambas se encuentran el arte y la educación y la singularidad de cada una reside en la particular creación de un espacio (entre aula y obra de arte) capaz de facilitar la expresión de las personas en tiempos de silenciamiento, censura y represión.

Palabras clave: Arte; Educación; Terrorismo de Estado; Experimentación; Experiencia colectiva; Política.

Abstract

The thesis deals with two case studies: the Domingos da Criação (Rio de Janeiro, 1971) and the Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1975-1981) and proposes for its analysis the notion of collective experiences between art and education. This concept makes it possible to account for the singular encounter between the two fields in two proposals in which the participants were expected to undergo creative and transforming experiences.

The Domingos da Criação were held on six occasions between January and August 1971 at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro. Organized by the critic and curator Frederico Morais, they consisted of setting up the museum's open spaces for the public to produce outdoors, free and with no time or mode indications. What mattered there was that the public used the space and the materials made available to express themselves.

The Jornadas del Color y de la Forma were organized between 1975 and 1981 by the Argentine visual artist Mirtha Dermisache and the taller de Acciones Creativas she directed, in different state-run museums in the city of Buenos Aires (the Museo de Arte Moderno, the Museo de Arte Plásticas "Eduardo Sívori" and the Museo de Artes Visuales). In order to facilitate participant's free expression, the creators had at their disposal different materials that allowed them to carry out a set of simple techniques that were explained by the coordinators.

Both experiences share the aim of serving as a space for the expression of the participating public in contexts marked by State terrorism in their countries (framed in turn in the National Security Doctrine). To this end, using tools of art and pedagogy, they sought to transform the museum into a work space in which everyone could produce regardless of the result. Following Rolnik (2005, 2007), we find in this possibility of creating and playing together with others, in times of censorship and repression, the critical power of the proposals addressed here.

Through the analysis of a set of written sources (testimonies of the organizers and the public, journalistic and magazine articles, internal documentation, and others) and oral sources (interviews with organizers and participants), we reconstruct, analyze and put in dialogue the Argentine and Brazilian experiences within the framework of the organizers' own trajectory, the artistic productions of the period and the historical context in which they took place. Throughout the thesis we ask about the path and practices developed by Dermisache and Morais; about the characteristics adopted by the experiences (actors, triggering ideas, materials used, dynamics proposed, forms of diffusion) in dialogue with others did in the period; about their critical power given the historical context in which they were produced; and about the ways of conceptualizing them. To this end, we resorted to a qualitative methodological design which allows us to incorporate different dimensions of analysis, while approaching each case according to its specificities.

Finally, based on the theoretical contributions of Gilles Deleuze (in Deleuze and Parnet, 2002), John Dewey (2008) and Amador Fernández Savater (2020), we elaborated the notion of collective experiences between art and education, which allows us to appropriately describe the *Jornadas* and the *Domingos*, since they have not been presented only as art works or as art workshops. Art and education meet in both, and the singularity of each resides in the particular creation of a space (between classroom and artwork) capable of facilitating the expression of people in times of silencing, censorship and repression.

Key words: Art; Education; State terrorism; Experimentation; Collective experience; Politics.

Resumo

A tese aborda dois casos de estudo: os *Domingos da Criação* (Rio de Janeiro, 1971) e as *Jornadas del Color y de la Forma* (Buenos Aires, 1975-1981) e propõe para sua análise a noção de *experiências coletivas entre arte e educação*. Isto permite dar conta do encontro singular que se produz entre ambos os campos nestas propostas, nas quais se esperava que os participantes atravessassem experiências criativas e transformadoras.

Os *Domingos da Criação* foram realizados em seis ocasiões entre janeiro e agosto de 1971 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Organizados pelo crítico e curador Frederico Moraes, consistiam em habilitar os espaços abertos do museu para que o público produzisse ao ar livre, de forma gratuita e sem indicações de tempo nem de modo. Ali, o que importava, era que o público utilizasse o espaço e os materiais postos à disposição para expressar-se.

As *Jornadas del Color y de la Forma* foram organizadas entre 1975 e 1981 pela artista visual argentina Mirtha Dermisache e pela oficina de Ações Criativas que ela dirigia, em diferentes museus da gestão estatal da Cidade de Buenos Aires (o el Museo de Arte Moderno, o Museo de Arte Plásticas “Eduardo Sívori” e o Museo de Artes Visuales). Com o intuito de facilitar a livre expressão dos participantes, os criadores dispunham de diversos materiais que permitiam realizar um conjunto de técnicas simples que eram explicadas pelos coordenadores das mesas.

Ambas experiências compartilham a pretensão de servir como espaço para a expressão do público participante em contextos marcados pelo terrorismo de Estado em seus países (emoldurado, por sua vez, na Doutrina de Segurança Nacional). Para isto, fazendo uso das ferramentas da arte e da pedagogia, buscaram transformar o museu em espaço de trabalho no qual todos podiam produzir sem importar o resultado. Seguindo a Rolnik (2005, 2007), encontramos nessa possibilidade de criar e brincar junto a outros em tempos de censura e repressão a potência crítica das propostas aqui apresentadas.

Através da análise de um conjunto de fontes escritas (testemunhos dos organizadores e do público, artigos jornalísticos e de revistas, documentação interna, dentre outras) e orais (entrevistas com organizadores e participantes) reconstruímos, analisamos e pomos em diálogo a experiência argentina e a brasileira no marco da própria trajetória de seus organizadores, das produções artísticas do período e de contexto histórico em que se realizaram. Ao longo da tese nos perguntamos pelo percurso e pelas práticas desenvolvidas por Dermisache e Moraes; pelas características que adotaram as experiências (atores, ideias geradoras, materiais utilizados, dinâmicas propostas, formas de difusão) em diálogo com outras realizadas neste período; por sua potência crítica dado o contexto histórico em que se produziram; e pelos modos de conceitualizá-las. Portanto, lançamos mão de um desenho metodológico qualitativo

que nos permite incorporar diferentes dimensões de análise, junto a uma abordagem de cada caso de acordo a suas especificidades.

Finalmente, a partir dos aportes teóricos de Gilles Deleuze (em Deleuze e Parnet, 2002), John Dewey (2008) e Amador Fernández Savater (2020), elaboramos a noção de *experiências coletivas entre arte e educação que* nos permite descrever apropriadamente as *Jornadas* e os *Domingos*, já que, não têm se apresentado unicamente como obras, nem como oficinas de arte. Em ambas se encontram a arte e a educação, e a singularidade de cada uma reside na particular criação de um espaço (entre aula e obra de arte) capaz de facilitar a expressão das pessoas em tempos de silenciamento, censura e repressão.

Palavras chave: Arte; Educação; Terrorismo de Estado; Experimentação; Experiência coletiva; Política.

Índice

RESUMEN	2
Abstract	4
Resumo	6
Índice	8
Agradecimientos	10
Introducción	13
PUNTOS DE PARTIDA: ANTECEDENTES Y ANDAMIAJES TEÓRICOS	23
1. Estudios sobre artes visuales en tiempos de terrorismo de Estado en Argentina y Brasil	23
2. Sobre los Domingos da Criação	30
3. Sobre las Jornadas del Color y de la Forma	33
4. Andamiajes conceptuales	35
5. Experiencias entre arte y educación	37
6. La potencia crítica del arte o los complejos vínculos entre arte y política	43
7. El terrorismo de Estado en Argentina y Brasil	46
8. Aportes metodológico-conceptuales de los estudios de performance	52
9. El registro y las posibilidades de narrar el pasado	53
CAPÍTULO 1. AMPLIFICAR. LAS TRAYECTORIAS DE FREDERICO MORAIS Y MIRTHA DERMISACHE	57
1.1. Frederico Morais	58
1.1.1. Trayectoria biográfica y artística	58
1.1.2. Entre crítico-creador, periodista y teórico-militante	61
1.1.3. Entre artista y organizador: experiencias coordinadas en los sesenta	64
1.1.4. Entre el aula y la ciudad: transformaciones en la propuesta pedagógica del MAM-RJ	71
1.2. Mirtha Dermisache	74
1.2.1. Trayectoria biográfica y artística	74
1.2.2. Interpretaciones sobre su obra	81
1.2.3. Zonas menos visitadas	86
1.2.4. El taller de Acciones Creativas	97
1.3. Indisciplinar la mirada: el arte como experiencia	101
CAPÍTULO 2. ACCIONAR. LA EXPERIENCIA EN EL CENTRO DE LA ESCENA	104
2.1. Domingos da Criação	108
2.1.1. Creatividad, placer y ocio: puntos de partida	108
2.1.2. Acontecimiento (en sus seis ediciones)	112
2.1.3. La reunión: dinámica de trabajo y materiales elegidos	122
2.1.4. La preparación: difusión y suministros	128

2.2. Jornadas del Color y de la Forma	131
2.2.1. Libre expresión, experimentación y desarrollo de la capacidad creadora: puntos de partida	131
2.2.2. Ediciones (o los seis acontecimientos)	135
2.2.3. La reunión: dinámica de trabajo y técnicas	146
2.2.4. La preparación: difusión y suministros	156
2.3. Desalinear el cuerpo: de sujetos, tiempos y objetivos.	161
CAPÍTULO 3. AFECTAR. LA POTENCIA CRÍTICA DEL ARTE EN TIEMPOS DE TERRORISMO DE ESTADO	167
3.1. Persecución, censura y clausura de experiencias culturales en Argentina y Brasil	168
3.2. Entre la pertenencia, la convivencia y la ruptura: sobre las instituciones artísticas que alojaron a las experiencias	176
3.2.1. El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, un refugio en dictadura	176
3.2.2. En busca de espacio: los devenires de las Jornadas a través de los museos de la ciudad	182
3.3. Sobre la potencia crítica del arte	187
3.3.1. Nuevos cuerpos y sonidos ingresan al MAM-RJ	187
3.3.2. Tensiones en torno a una lectura política de las Jornadas	192
3.4. Desanestesiarse el cuerpo, construir posibles	196
CAPÍTULO 4. INVENTAR. EXPERIENCIAS COLECTIVAS ENTRE ARTE Y EDUCACIÓN	211
4.1. Entre taller público y obra acontecimiento: las Jornadas del Color y de la Forma	221
4.2. Entre aula y happening: los Domingos da Criação	230
4.3. Desalienar el cuerpo, hacer huella con otros	238
A MODO DE CIERRE: HACER EXPERIENCIAS COLECTIVAS EN TIEMPOS DE VIVENCIAS DE AISLAMIENTO	241
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS	249

Agradecimientos

Deseo agradecer en primer lugar a la Universidad de Buenos Aires, espacio en el que me formé y en el que continúo formándome, ahora como docente. El financiamiento otorgado en el marco de una beca UBACYT y del programa de estadías en el exterior me permitieron realizar esta investigación durante los últimos cinco años. Sin un sistema científico financiado por el Estado esta tesis no hubiera sido posible.

Asimismo, deseo agradecer al Instituto de Investigaciones Gino Germani, que fue refugio en mis tardes de trabajo; en especial a quienes allí trabajan y circulan todos los días y lo convierten en un espacio de intercambio, aprendizaje y compañerismo.

El Grupo de Arte, Cultura y Política dirigido por Ana Longoni y codirigido por Cora Gamarnik fue y es mi otro espacio de aprendizaje, pensamiento y afectos. Quienes por allí transitamos hemos ido construyendo -de la mano de Ana- un lugar de encuentro y diálogo afectivo desde donde tramar proyectos, discutir ideas, compartir materiales y, sobre todo, anudar lazos. A todxs lxs que por allí transitan, gracias.

Además, como toda tesis escrita desde el sur, esta fue efectuada gracias a una trama de complicidades y afectos. A ellxs deseo agradecerles especialmente:

A Ana Longoni, por confiar y ser cómplice cuando esta aventura apenas comenzaba y yo tenía más titubeos que preguntas; y por mantenerse cerca a pesar de la distancia.

A Natalia Fortuny por acompañarme en este camino e impulsarme a hacerlo siempre a mi modo. Por recordarme que la maternidad y la investigación no son caminos excluyentes. Por sus lecturas, audios y recomendaciones académicas, pero sobre todo por estar presente siempre de modos inusitados.

A quienes fueron cómplices escaneando material de bibliotecas inaccesibles para mí, trayendo libros en sus valijas, poniendo a disposición sus propias bibliotecas, rastreando artículos y documentos, haciendo traducciones. A ellxs -Bety, Segundo, Flor, Maxi, Nacho, Sabri, Fer Davis, Gonzalo Aguilar- también gracias, su ayuda fue central para llegar acá.

A mis amigas Male, Lau, Mer, Manu, Lu D'Urso, Agus, Cin, Lu Quaretti, Anita, Pau, Gabi y Fer por los abrazos, por preguntar (o no), por la invitación a soltar, a confiar, a disfrutar. En especial a Cla por las correcciones, a Gise L. por las recomendaciones siempre bienvenidas, siempre más o menos delirantes y a Lu Bianchi por ayudarme a transitar el último tramo en compañía y por poner monona esta tesis.

A mi familia por acompañarme cada unx a su modo; porque siempre están cerca.

A Nico por leer conmigo una y otra vez, por su paciencia infinita ante mis obsesiones, por sus abrazos que felizmente me distraen, por festejar muchos "cierres", por el amor y las risas siempre.

A todxs ustedes, gracias.

Co

Agosto de 2021

A Luca, que llegó para r^evolucionarlo todo

Apesar de você

*Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão*

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar*

*Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar (...)*

Chico Buarque¹
(1978)

1 https://www.youtube.com/watch?v=tjhiGRvvlG0&ab_channel=LeChatBrailard

Introducción

¿Qué es una experiencia? ¿Cómo se la atraviesa? ¿Cómo se entra y cómo se sale de ella? ¿Qué se encuentra allí? ¿Qué transformaciones atraviesa el cuerpo? ¿Qué situaciones la condicionan y cuáles la potencian? ¿Qué rasgos convierten una experiencia en una experiencia colectiva? ¿Y en una experiencia pedagógica? ¿En qué se diferencia de una vivencia cualquiera?

El comienzo de la pandemia del coronavirus me encontró en Río de Janeiro. Financiada por la Universidad de Buenos Aires, había viajado a realizar una estadía de investigación en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Había ido a “hacer archivo”, a recorrer bibliotecas, a efectuar entrevistas. Pero también a conocer el ritmo de la ciudad, sus movimientos, sus rincones, sus sonidos. Sentía entonces que ambas eran fundamentales para esta tesis. Antes de salir había hecho una lista de bibliografía a conseguir, de bibliotecas a recorrer, de gente a contactar; así como también de lugares a conocer, de comida a probar, de música a escuchar. Sin embargo, esa experiencia imaginada se vio rápidamente interrumpida.

En cambio, me encontré con una ciudad vacía, silenciosa, con playas desiertas, con personas cuyos rostros estaban cubiertos con *máscaras* encima de las cuales solo podía divisar sus ojos. La gente apenas caminaba por el Aterro do Flamengo, allí donde se encuentra el Museu de Arte Moderna, sus patios y jardines se encontraban desiertos. Ya no era posible ver ese tránsito de personas del que tanto había leído. Las calles, que días atrás desbordaban de gente, música, puestos callejeros de bebidas y comidas, mesas repletas en las veredas, coloridos mercados de frutas, ahora se encontraban desiertas.

Aunque el gobierno de Río de Janeiro recomendaba quedarse en casa, no había dispuesto una cuarentena obligatoria de modo que aún se podía caminar por la ciudad, llegar hasta la playa, tocar la arena. Sin embargo, eso que aún podía hacer ya no era igual. La experiencia era radicalmente otra. ¿Qué había cambiado? ¿Por qué ir a la playa, caminar por las calles ya no era lo mismo que unos días atrás? ¿Qué era lo que ya no podía experimentar aunque las playas, las calles y los edificios se mantuvieran en el mismo sitio? ¿Cuánto se parecía ese silencio a aquel de la etapa que pretendía investigar? ¿Cómo pensar los encuentros en un contexto mundial que aconsejaba aislamiento? ¿Qué tanto de esa experiencia personal estaba siendo atravesada por muchos otros? ¿Qué nos dejaba esa experiencia inscripto en el cuerpo, en la memoria?

Precisamente, muchas de estas preguntas animan esta tesis: la intención de indagar experiencias de un modo situado (en Buenos Aires y en Río de Janeiro en tiempos de terrorismo de Estado); de preguntarnos cómo se entraba y cómo se salía de

allí; de pensar el cuerpo, los cuerpos diversos, en escena; de analizar los límites y las posibilidades; de encontrar aquello que (aún) se puede hacer, decir, crear, imaginar. De pensar la experiencia, las experiencias colectivas.

En ese Río inusualmente desolado y clausurado a la experiencia colectiva comencé con la escritura final de esta tesis, pero la travesía se había iniciado mucho antes.

Desde el año 2012 participo del Grupo de Arte, Cultura y Política dirigido por Ana Longoni en el Instituto de Investigaciones Gino Germani y fue allí donde se gestaron gran parte de las preguntas e hipótesis que atraviesan esta tesis. En el marco del diálogo y del intercambio colectivo que se producen en el seminario que nos reúne cada mes fui aprendiendo, discutiendo y poniendo en tensión mis propias certezas.

Este trabajo, a su vez, continúa y extiende la tesis defendida en septiembre de 2018 para la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales – Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) titulada “Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado”, realizada bajo la dirección de Natalia Fortuny. Tras explorar allí el caso argentino, profundizo aquí su análisis al que sumo la reconstrucción de los *Domingos da Criação* y los diálogos entre ambos y sus contextos de producción con la pretensión de aportar nuevas claves de lectura.

La presente tesis se enmarca en el área de Historia del Arte, entrelazando aportes de la Sociología de la Cultura y de la Historia con el propósito de poner en diálogo enfoques que permiten abordar un objeto de estudio de características complejas: dos experiencias colectivas entre artísticas y pedagógicas, que tuvieron lugar en instituciones de gestión estatal de Buenos Aires y Río de Janeiro, en tiempos de terrorismo de Estado. De esta manera, me propongo mirar estos dos casos que permiten explorar un modo particular de encuentro entre arte y educación: las *Jornadas del Color y de la Forma* (Buenos Aires, 1975-1981) y los *Domingos da Criação* (Río de Janeiro, 1971).

Los *Domingos da Criação* (en adelante *Domingos*) se efectuaron en seis ocasiones entre enero y agosto de 1971, el último domingo de cada mes, en los patios y jardines del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro (en adelante MAM-RJ). Fueron organizados por el crítico y curador Frederico Morais, quien estaba a cargo de la Coordinación de Cursos (el área pedagógica del museo). La propuesta consistía en habilitar esos espacios abiertos para que el público (adultos, jóvenes y niños) produjera libre y gratuitamente. No había allí ningún tipo de instrucción, simplemente se invitaba a jugar, explorar con diversos materiales, dado que Morais entendía que cualquier elemento, incluso la basura industrial, podía servir para la experimentación artística. Por ello, entre los elegidos para trabajar estuvieron el papel, el hilo, la tela, la tierra, el sonido (cada uno en sus múltiples variedades) y el propio cuerpo de los participantes. Cada edición se centró exclusivamente en un material.

Las *Jornadas del Color y de la Forma* (en adelante *Jornadas*) fueron organizadas, en sus seis ediciones, por la artista visual argentina Mirtha Dermisache y por el taller de Acciones Creativas (en adelante tAC) que ella dirigía. Efectuadas entre 1975 y 1981 invitaban al público a “crear libremente” en distintos museos de gestión estatal de la Ciudad de Buenos Aires: el Museo de Arte Moderno (en adelante MAMBA²), el Museo de Arte Plásticas “Eduardo Sívori” (en adelante Museo Sívori) y el Museo de Artes Visuales. Para ello ponían a disposición, de forma gratuita, distintos materiales que permitían realizar una veintena de técnicas —explicadas *in situ* por los organizadores— en un mismo encuentro. Entre las posibilidades ofrecidas se encontraban monocopia a color y blanco y negro, dactilopintura, tallado sobre ladrillo, pintura mural, entre otras. Dermisache esperaba que la acción con dichas herramientas facilitara la “expresión libre” de los sujetos dado que, según ella, todas las personas necesitan expresarse. La propuesta estaba destinada a cualquier adulto, con o sin formación específica.

Ambas experiencias comparten la preocupación por hacer confluír lo artístico con lo pedagógico, apelan a la creatividad innata de todas las personas, insisten en la importancia de la acción y el proceso (en tanto experiencia) en detrimento del resultado (objeto) y —en su pretensión por transformar el espacio del museo en taller— cuestionan el rol de dicha institución como simple depósito de obras. Ambas son colectivas, multitudinarias, de carácter libre y gratuito, efectuadas en museos de gestión estatal en tiempos de terrorismo de Estado. A su vez, las dos consideran a Herbert Read como referente pedagógico y se insertan en un proceso en el que el arte tiende a abandonar al objeto como referencia de la obra para pasar a hacer de la acción un acontecimiento estético.

Así, el objetivo de esta investigación, antes que un trabajo meramente comparativo, es describir, analizar y poner en diálogo dos experiencias que —hasta donde se ha podido reconstruir— no estuvieron en contacto entre sí, pero que comparten —entre otras cosas— su preocupación por alcanzar la “libre expresión”³ de los sujetos —en tanto capacidad innata de los sujetos de exteriorizar sus pensamientos, sentimientos y emociones sin represiones— en un contexto marcado por la censura y la opresión. En ese camino pretendemos problematizar a su vez sobre los distintos modos en que se encontraron el arte y la educación, en el contexto de las dictaduras de los años sesenta y setenta en Argentina y Brasil.

En este sentido, como punto de partida nos proponemos describir en qué consistieron las experiencias abordadas y qué sujetos y/o instituciones las gestaron,

2 A pesar de que solo recientemente ha incluido el nombre de la ciudad de Buenos Aires, designamos a este museo con la sigla MAMBA para distinguirlo del de Río de Janeiro que lleva el mismo nombre.

3 A lo largo de la tesis haremos uso de la noción de “expresión” o “libre expresión” como un concepto nativo, es decir, tal como lo concibieron los protagonistas. Tomando como referencia lo propuesto por Herbert Read (1982), Morais y Dermisache hacen mención a la expresión para referirse a una capacidad (y necesidad) que poseen todas las personas para exteriorizar sus pensamientos, ideas y emociones a través de distintas herramientas (como la poesía y los juegos corporales). Dicha capacidad se vería inhibida, sobre todo entre los adultos, a causa de represiones familiares, sociales, entre otras. Desarrollaremos con mayor amplitud esta noción a lo largo de la tesis.

sostuvieron y promovieron. Procuramos describir las diferencias y similitudes entre los casos argentino y brasilero; así como analizar qué condiciones discursivas, institucionales, financieras y humanas las posibilitaron; qué lugar le otorgaron al público y qué sentidos adquirieron para los sujetos involucrados (organizadores, público, medios de comunicación).

Asimismo, nos preguntamos cómo se inscribieron dichas propuestas en las trayectorias artístico-pedagógicas de Dermisache y Morais, qué vínculos establecieron estos actores en el campo artístico y por quiénes estuvieron mediados. Analizamos, entonces, si fueron esas trayectorias, vínculos y posiciones ocupadas las que les posibilitaron decir y hacer en dictadura o si para ello desplegaron tácticas artísticas, pedagógicas y discursivas singulares (de camuflaje, de adaptación, etc.). Nos preguntamos, también, de qué modos los artistas se vincularon con las instituciones que alojaron las prácticas.

Además, a lo largo de la tesis indagamos sobre las series artístico-pedagógicas latinoamericanas en las cuales se inscriben ambas propuestas. Pretendemos con ello reflexionar sobre las singularidades que presenta cada país, así como sobre los diálogos y los rasgos compartidos.

Finalmente nos preguntamos cómo conceptualizar experiencias colectivas que conjugaron lo artístico con lo pedagógico y que se escapan de la posibilidad de pensarlas únicamente como obra o como taller. Nos interesa aquí indagar en el encuentro particular que se produce entre ambas dimensiones a partir del análisis de los modos en que los organizadores concebían el arte y la educación, pero también las dinámicas de trabajo, los espacios elegidos, el rol que ocupaba en ellas la experimentación y el diálogo con sus contextos de realización.

Para dar respuesta a los interrogantes hemos planteado un conjunto de ideas de las que partiremos a modo de hipótesis. En primer lugar, entendemos que los *Domingos* y las *Jornadas* instalan un *encuentro entre* (Deleuze en Deleuze y Parnet, 2002) arte y educación. Ambas dimensiones se encuentran generando un tipo de experiencia colectiva que cuestiona la separación entre obra y taller al tiempo que propone un proceso de experimentación entre artística y pedagógica. Son, a su vez, experiencias de carácter colectivo en tanto que suponen un *hacer con otros* (un nosotros) que dejará una huella en quienes lo atravesaron (Fernández Savater, 2020).

En segundo lugar, inscribimos a los casos aquí analizados en el proceso de desmaterialización de la obra y paso a la acción que atravesaba el arte de los años sesenta y setenta. En ese proceso, la obra se convertía en un acontecimiento relativamente efímero en el cual la centralidad estaba puesta en la experiencia de los sujetos. Tanto en los *Domingos* como en las *Jornadas* la acción propuesta consistía en disponer un taller (en tanto espacio para la producción) en el museo e invitar al público a realizar “acciones creativas” sin importar el resultado final de aquello que se hacía.

En tercer lugar, partimos del supuesto de que los objetos estudiados no representan

una excepción en la trayectoria de Dermisache, ni de Morais sino una estrategia nueva de experimentación y producción en un contexto singular, que se inscribe y dialoga con el resto de su trabajo e iniciativas artísticas. En tiempos de terrorismo de Estado, los protagonistas desarrollaron un conjunto de tácticas del débil (De Certeau, 1996) que les sirvieron para eludir la censura imperante en el ámbito cultural. Entre ellas es posible nombrar: la visibilidad pública de las experiencias, su carácter abierto y multitudinario, la utilización de una retórica vinculada a la creatividad y a la expresión individual, el uso de un lenguaje sin connotaciones abiertamente políticas y la realización en instituciones que no fueron sistemáticamente intervenidas, controladas y censuradas.

En cuarto lugar, entendemos que la potencia crítica de estas experiencias estuvo dada por la insistencia en la capacidad creativa de los sujetos. Sin manifestar abiertamente ningún discurso político, el valor de estas experiencias radicó en concebir a la creatividad y al juego como instancias para ocupar el espacio público de manera colectiva. Así, el arte llegaba a quienes no solían concurrir a museos y galerías y, en un contexto de individualismo y aislamiento, el público se convertía en un participante activo. En otras palabras, lo disruptivo de las experiencias colectivas aquí analizadas se centra en su apelación al “cuerpo vibrátil” (Rolnik, 2005). Ese cuerpo que mantiene a los sujetos vulnerables al entorno y atento a sus sensaciones, que permite una escucha diferente de sí mismo y de los otros; aquel que se corre del sometimiento y del bloqueo de lo sensible que los regímenes autoritarios pretenden imponer.

En función de estos problemas e hipótesis nos hemos planteado como objetivo general de investigación describir y poner en diálogo las *Jornadas del Color y de la Forma* (Buenos Aires, 1975-1981) y los *Domingos da Criação* (Río de Janeiro, 1971) en tanto experiencias colectivas entre artístico y pedagógicas producidas en espacios oficiales, en el marco de un período histórico signado por el terrorismo de Estado⁴ en Argentina (1975-1983) y Brasil (1968-1985).

Fueron objetivos específicos de esta investigación:

- Describir el funcionamiento de ambas experiencias en sus diferentes ediciones, así como sus fundamentos pedagógicos y artísticos buscando identificar tensiones, cambios y permanencias internas.
- Explorar los modos en que han sido y pueden ser conceptualizados los casos investigados, atendiendo especialmente a las dimensiones artística, pedagógica y política que las constituyen.
- Situar a ambas prácticas en sus contextos de producción, dando cuenta, centralmente, de los efectos provocados por el despliegue del terrorismo de Estado en cada país.

⁴ Tal como argumentamos más adelante en el marco teórico, recurrimos a la noción de terrorismo de Estado para caracterizar períodos -coincidentes o no con dictaduras- durante las cuales el Estado desplegó estrategias que, vulnerando todo tipo de estado de derecho, buscaron controlar y perseguir a parte de la población mediante el ejercicio de la violencia.

- Identificar en cada experiencia actores, límites, posibilidades, tácticas de visibilización y estrategias para evitar la censura.
- Profundizar en las características que adquiere el encuentro entre arte y educación en cada una de las experiencias.
- Identificar el tipo de vínculo sostenido con las instituciones artísticas locales y sus posibles transformaciones, atendiendo a los niveles de institucionalidad del arte y de su enseñanza en cada contexto.
- Trazar la trayectoria artística, pedagógica y política de Frederico Morais y Mirtha Dermisache identificando su formación, sus recorridos, los vínculos estrechados al interior del campo y los espacios desde donde llevaron adelante su práctica.
- Inscribir a ambas en una serie latinoamericana de prácticas artístico-pedagógicas de carácter colectivo.

Resulta particularmente interesante indagar sobre prácticas culturales realizadas en tiempos de terrorismo de Estado para analizar los múltiples y complejos modos que los sujetos encontraron para seguir haciendo, diciendo (y viviendo) en contextos de persecución, censura y horror. Hallar matices —a partir del análisis de casos— al interior de dichas prácticas, identificar tensiones, interlocutores, tácticas y estrategias habilita a su vez a lecturas que se corren de la mirada dicotómica que tiende a pensar centralmente en prácticas oficiales y de resistencia. Así, la profundización sobre las experiencias aquí analizadas contribuye a pensar en una compleja trama artístico-cultural para el período.

Al mismo tiempo, analizar el encuentro entre las artes visuales y la educación en los años setenta resulta relevante para comprender las estrategias diversas que utilizaron los artistas visuales en el período. Inmersos en una tendencia que ponía la acción por encima del resultado, algunos incorporaron a su vez la educación e intentaron desde allí acercar el arte a la vida de todos los sujetos. Analizar de qué modos se configuraron dichos encuentros, así como encontrar nuevos-viejos modos de configurar las aulas, los materiales de trabajo, los roles de docentes y estudiantes resulta necesario para repensar la educación y los procesos de enseñanza-aprendizaje en la actualidad.

Por último, el abordaje de estos casos permite problematizar sobre los posibles usos de instituciones de gestión estatal (en este caso museos) en los mencionados contextos. Desarticular la imagen de las instituciones —y las dictaduras— como monolíticas y homogéneas habilita a pensar en grietas, usos desviados, resistencias, pero también en desinterés y desconocimiento por parte de las autoridades *de facto*. Revisar los modos en que se habitaron ciertas instituciones y complejizar la mirada sobre estas resulta entonces central.

De acuerdo al problema de investigación y a los objetivos planteados hemos

optado por una metodología de carácter cualitativo. El trabajo se abordó desde un enfoque multidisciplinario de análisis histórico-cultural, tomando herramientas tanto de la sociología de la cultura como de la historiografía del arte. Las técnicas de investigación utilizadas han sido las entrevistas semiestructuradas y el análisis documental.

En una primera etapa efectuamos una revisión bibliográfica profunda a fin de determinar el estado del conocimiento acerca del objeto de estudio en particular, así como de las trayectorias de Dermisache y Morais y de los cruces entre arte, educación y política en tiempos de terrorismo de Estado en Argentina y Brasil. Este relevamiento nos permitió la elaboración de un marco teórico desde el cual abordar el vínculo entre prácticas artísticas y política, así como entre arte y pedagogía. A su vez, nos permitió evaluar qué zonas y /o aspectos de cada una de las experiencias estudiadas fueron abordadas por otros investigadores y cuáles aún restan por indagar. Así, fue posible advertir la enorme disparidad que existe en el abordaje de ambos casos; existiendo sobre el brasilero –a diferencia del argentino- un conjunto de investigaciones y publicaciones que se han ocupado de reconstruirlo y problematizarlo (profundizaremos en ello en el apartado “Abordajes sobre los Domingos da Criação”).

Finalizada esa primera etapa realizamos un análisis descriptivo con la intención de identificar las características y los rasgos fundamentales de los objetos, a partir de la recolección de datos primarios y secundarios. El tipo de enfoque nos permitió dar cuenta de las dimensiones artística, pedagógica y política de los fenómenos analizados. Dado el carácter flexible del diseño cualitativo prestamos también atención a otras dimensiones que surgieron durante el desarrollo de la investigación. Para ello se conformó un corpus documental, integrado por fuentes orales, escritas, fotográficas y audiovisuales. Fueron clave para esta etapa la revisión hemerográfica y los testimonios orales de participantes e involucrados.

Para describir el funcionamiento de las *Jornadas* relevamos y analizamos 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, analizamos 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, ha sido de central importancia el acceso al Archivo Mirtha Dermisache (hoy alojado en Fundación Espigas) donde se conserva toda la documentación que la artista consideró relevante guardar. En este archivo hay afiches y catálogos, proyectos de cada edición de las *Jornadas* presentados ante distintas autoridades, cartas en las que se solicitan 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, cartas con funcionarios y amigos, fichas con indicaciones de las técnicas, entre otros. También, accedimos a la biblioteca del Museo

de Arte Moderno de Buenos Aires, la del Museo Sívori y el Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CEDIP), reservorios que poseen documentación sobre las ediciones allí realizadas.

Para el caso de los *Domingos* relevamos los diarios: *O Globo*, *Diário de Notícias*, *Diário do Paraná*, *Correio da Manhã* y *Jornal da tarde* con un recorte temporal acotado a enero-agosto de 1971, período en que se efectuó la experiencia brasileira. Asimismo, consultamos el archivo documental, fotográfico y fílmico del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en cuyo acervo se hallan disponibles para la consulta fuentes primarias como proyectos, invitaciones, fotografías y filmaciones. Se consultaron las colecciones “Cursos 1971-1974” y “Cursos, Coordinadoria e Gestão 1971” [Cursos, Coordinación y Gestión], en el sector de “Pesquisa e Documentação” [Investigación y Documentación] y la cinemateca del Museo de Arte Moderno, el Centro de Documentación de la Fundación Nacional de Arte y la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Brasil.

Además, para el caso argentino recurrimos a entrevistas semiestructuradas, herramienta fundamental para recuperar la voz de los protagonistas desde la perspectiva de la historia oral⁵. Se entrevistó para ello a sujetos que participaron en rol de organizadores y de coordinadores, así como también a algunos que participaron como público. La intención no fue únicamente reconstruir lo acontecido, sino sobre todo los significados que la experiencia asumió para los sujetos, teniendo en cuenta que cada evocación es 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.

Algunas problemáticas vinculadas al acceso a los archivos y al material allí conservado, así como a las posibilidades de narrar este pasado serán abordadas en el apartado “Sobre el registro y las posibilidades de narrar el pasado”.

El trabajo sobre cada uno de los casos no será de ningún modo simétrico, ni se trabajará en espejo. Si bien ambos estarán abordados a partir de los problemas desplegados por esta tesis (el encuentro que propician entre el arte y la educación, el diálogo con otras prácticas artísticas, el tipo de experiencia que proponen, entre otros) se respetará la lógica y las necesidades de cada uno de los objetos, así como las posibilidades de abordaje que las fuentes nos brindan. No se trata de forzar una comparación sino de poner en diálogo ambas experiencias a fin de encontrar constantes, estrategias comunes y lecturas compartidas a la vez que identificar tácticas diferentes, ideas divergentes. El objetivo es echar luz sobre modos posibles de conceptualizar las experiencias que conjugan el arte y la educación.

En relación a la organización interna de la tesis, no tiene un recorrido cronológico sino que está estructurada a partir de una serie de problemas que se han planteado

⁵ Debido a la pandemia ello no fue posible en el caso brasileiro, sin embargo la gran cantidad de testimonios de protagonistas, sobre todo de Frederico Morais, publicados han permitido sortear esa dificultad.

como centrales para la investigación. Así, además de la lectura por capítulos, será posible realizar lecturas transversales que permitan, por ejemplo, seguir los casos, las trayectorias y propuestas pedagógicas de los organizadores y las transformaciones ocurridas en las artes visuales durante el período.

En la presente **“Introducción”** nos enfocamos en una breve presentación de los casos de estudio, de los problemas a abordar y de las hipótesis de las cuales partimos. Asimismo, planteamos una serie de objetivos que han servido como guía para el desarrollo de esta tesis.

A continuación, en **“Puntos de partida: antecedentes y andamiajes teóricos”**, revisamos la literatura escrita sobre las temáticas abordadas tanto en relación al desarrollo de las artes visuales en cada país como al despliegue del terrorismo de Estado sobre la cultura. A partir de allí elaboramos un marco teórico desde donde analizar y problematizar los casos de estudio.

En el primer capítulo **“Amplificar. Las trayectorias de Frederico Morais y Mirtha Dermisache”** nos centramos en las trayectorias de quienes organizaron las experiencias abordadas en la tesis. En ambos casos buscamos reconstruir su formación, su inserción en el campo artístico, el tipo de vínculos que establecieron, las posiciones que ocuparon y la producción artística y pedagógica que llevaron adelante. La intención es trazar aquí cambios y continuidades en las biografías de los organizadores a fin de ubicar las experiencias abordadas al interior de su trayectoria.

En el segundo capítulo **“Accionar. La experiencia en el centro de la escena”** nos centramos en la reconstrucción de las experiencias en diálogo con la producción artística de su época. Incluimos aquí a las dos propuestas abordadas como parte de un proceso ocurrido entre fines de los años sesenta y principios de los setenta que consistió en el abandono de los formatos tradicionales por parte de los artistas visuales, provocando así un desplazamiento hacia lo efímero y lo inmaterial. A la vez que la reconstrucción de las dinámicas, formas de trabajo, difusión y materiales utilizados, nos interesa pensar las experiencias desde la perspectiva metodológica de los estudios de *performance*.

En este capítulo nos detenemos además en la descripción y reconstrucción pormenorizada de cada una de las experiencias a partir de un corpus documental construido por artículos de diarios y revistas, fotografías, documentación oficial y registros escritos generados por los organizadores, entre otros. También, hacemos énfasis en las tácticas utilizadas por los organizadores para llevar adelante —con poco o nulo apoyo estatal— experiencias multitudinarias. Entre esas tácticas, se dedica especial importancia a reconstruir las formas en que se difundían las propuestas y se conseguían los recursos humanos y materiales necesarios.

En el tercer capítulo **“Afectar. La potencia crítica del arte en tiempos de terrorismo de Estado”** problematizamos sobre las posibilidades disruptivas de las experiencias, en diálogo con el contexto histórico en que se efectuó cada una y focalizando en las políticas culturales de cada país durante el período. Así, en primer lugar trabajamos sobre las políticas de estas dictaduras hacia la cultura. Nos interesa

allí dar cuenta de que en ambos países se desarrollaron planes sistemáticos de control sobre la cultura así como propuestas que intentaron imponer nuevos símbolos y valores; a la vez que existieron otros espacios poco controlados o desde donde fue posible esgrimir un gesto crítico.

En segundo lugar, avanzamos sobre el análisis de las instituciones en que se realizaron las experiencias, se busca allí pensar qué tipo de intervención hubo y qué posibilidades de hacer y decir existieron. Asimismo, reflexionamos sobre el tipo de vínculo que establecieron los organizadores con las instituciones que los alojaron, y señalamos matices, continuidades y rupturas.

En tercer lugar, damos cuenta de la potencia crítica que tuvieron las experiencias en el contexto en que se realizaron, atendiendo a las contradicciones y tensiones propias de cada caso. En este apartado buscamos evitar una lectura dicotómica entre lo oficial y lo resistente de las experiencias estudiadas. Se pretende, en cambio, indagar en las estrategias de intervención y en las herramientas discursivas y poéticas a las que recurrieron los organizadores a fin de habilitar la creación de *posibles* (Rolnik, 2007) para los participantes.

En el cuarto capítulo **“Inventar. Experiencias colectivas entre arte y educación”** nos preguntamos cómo definir experiencias que se resisten a ser encasilladas de forma unívoca, que se nos presentan como múltiples y que en su devenir van incluso transformándose. La multiplicidad aparece aquí como premisa y como el eje de la definición de los casos estudiados. Para ello se recuperan los aportes de Deleuze (2002) en relación a la idea de “encuentro entre”. Así, las experiencias estudiadas son pensadas como artísticas a la vez que como talleres de arte, como puro acontecimiento al tiempo que requieren de materialidad, como momento de producción y de exhibición. A lo largo del capítulo se analizan las diferentes dimensiones y se destaca esta multiplicidad en tanto potencia de la experiencia; a la vez que se ponen en contexto con otras propuestas realizadas en Sudamérica.

Finalmente en las conclusiones (**“A modo de cierre: hacer experiencias colectivas en tiempos de vivencias de aislamiento”**) se recuperan las ideas centrales desarrolladas a lo largo de la tesis a la vez que se plantean nuevas preguntas.

Puntos de partida: antecedentes y andamiajes teóricos

1. ESTUDIOS SOBRE ARTES VISUALES EN TIEMPOS DE TERRORISMO DE ESTADO EN ARGENTINA Y BRASIL

El interés por diversas experiencias artísticas realizadas a lo largo de los años sesenta y setenta en América Latina se ha multiplicado en los últimos años. Resultado de ello son una enorme cantidad de publicaciones (libros, artículos y catálogos) y de exhibiciones que desde diversas perspectivas se preguntan por las particularidades del arte en estos territorios. Más allá de los trabajos centrados en la figura de distintos artistas, una serie de problemas ha atravesado el campo, generando distintos debates en los últimos treinta años. Entre los ejes de discusión se hallan: las posibilidades de que se desarrollen vanguardias y neovanguardias en América Latina⁶; las particularidades de los conceptualismos en estas latitudes⁷, los cruces entre arte y política⁸; las características del experimentalismo, las transformaciones en el rol del público y la tendencia a abandonar la materialidad de la obra en las artes visuales⁹. E incluso sobre los efectos y los modos en que operó la censura sobre la cultura¹⁰.

En el caso específico de Brasil, los estudios sobre las artes visuales durante la última dictadura han sido prolíficos, fundamentalmente desde mediados de los años noventa y comienzos de los dos mil, momento en que se multiplicó la producción de libros, tesis y artículos. Sin embargo, una serie de estudios pioneros¹¹—efectuados en los setenta y ochenta— han marcado tempranamente las líneas de debate. Entre las cuales aparecen: el golpe de Estado de 1964 y la emisión del Auto Institucional 5 (o AI-5) de diciembre de 1968 como acontecimientos históricos que habrían generado un quiebre en las producciones estéticas; la caracterización de las experiencias artísticas de ese período como experimentales y/o vanguardistas (inscriptas en una genealogía de acercamiento entre arte y vida, experimentación y desmaterialización); y, por último, el carácter político o la intención de que las obras efectuadas posean una función social. Tomaré dichos ejes para sistematizar los aportes de distintos autores y autoras.

En plena dictadura aún, Frederico Morais (1975) se dedicó a teorizar sobre lo que había sucedido en los últimos diez años en las artes plásticas en Brasil, proceso del que

6 Véase entre otros los trabajos de Aracy Amaral (1983), Ana Longoni (2014) y Artur Freitas (2013).

7 Véase entre otros los trabajos de Simón Marchán Fiz (1994), Fernando Davis (2009), Cristina Freire y Ana Longoni (2009) y Luiza Mader Paladino (2015).

8 Véase los trabajos de Buntix (1993), Expósito (2011), Giunta (1993) y Longoni y Mestman (2008).

9 Véase los trabajos de Alcaázar y Fuentes (2005), Alonso (2005), Bugnone (2019) y Popper (1989), entre otros.

10 Véase los trabajos de Avellaneda (1986), Santiago (1979) e Invernizzi y Gociol (2003), entre otros.

11 Como los de Frederico Morais (1975), Silviano Santiago (1979), Aracy Amaral (1983, 1984) y Otila Arantes (1986), a los que se sumarían a mediados de los noventa los de Marília Andrés Riberio (1995) y Annateresa Fabris (1998, 2017), entre otros.

él mismo había sido protagonista. El autor observa que en la primera mitad de los años sesenta e incluso tras el golpe de Estado de 1964 nada había acontecido en las artes plásticas en ese país. Recién un año después, hacia 1965, los jóvenes artistas habrían comenzado “tímidamente” a agruparse para poder “hablar nuevamente” (Morais, 1975, p. 82), nucleados fundamentalmente en torno a las muestras *Opinião* en Río de Janeiro y el seminario *Propostas* en San Pablo. Moraes señala a la sanción del AI-5 como un quiebre en las artes visuales. Para él, desde entonces y hasta la nueva década, el arte brasilero vivió momentos de gran inquietud y finalmente se estabilizó “negativamente” motivado por la auto censura, la aceptación pasiva del *statu quo* y el exilio (1975). La vanguardia asumió entonces una posición de marginalidad con respecto al sistema.

Por último, Moraes (1975) señala la centralidad de la experimentación durante dicho período apuntando que artistas eran quienes proponían situaciones que se confundían con lo cotidiano, una especie de “guerrilleros” que tenían que crear para el público situaciones nebulosas, poco frecuentes o indefinidas que provocarían —a su vez— la creación. A ellos denominaba, desde 1970, artistas-guerrilleros (Morais, 1975, p. 26).

En 1979 Silviano Santiago indaga sobre la censura en el campo de la literatura y las artes. Propone allí dos tareas por realizar, la primera es hacer una lista de todos los libros, obras de teatro, películas, canciones que fueron censuradas; la segunda, revisar el proceso de apaciguamiento de la censura. El autor sostiene:

En principio, podemos afirmar, de forma aparentemente paradójica, que la censura y la represión no afectaron, en términos cuantitativos, la producción cultural brasilera. (...) Se continuaron escribiendo libros, piezas, canciones (...) Ningún [artista] dejó de decir lo que quería, aún en voz baja, en un papel, a sí mismo o a los pocos compañeros¹². (Santiago, 1979, p. 189)

Los artistas, para el autor, no dejaron de producir, sino que sufrieron económica y moralmente. Para Santiago, fue la sociedad en su conjunto la mayor perjudicada por la censura dado que, al no tener acceso a la producción artística y literaria, vio su sensibilidad y su pensamiento artístico neutralizado, adormecido. Eso sucedió con la generación de los años ochenta, anticipaba Santiago (1979), dado que la censura y la represión consiguieron reducir, más de lo habitual, el público que se interesaba por el arte.

Aracy Amaral (1983), a diferencia del resto de los autores, afirma que no existió arte de vanguardia en Brasil, en tanto expresiones auténticas que procurasen la apertura de caminos, la perspicacia en las posiciones o nuevos gestos en el arte. Según la autora, eso se debería a que —a causa de la dominación portuguesa— Brasil no tuvo una tradición pictórica. La pintura allí comenzó realmente con Tarsila do Amaral y, aun así, los artistas plásticos brasileros continuaron produciendo obra “importada” sin una impronta propia.

12 “De início, podemos afirmar, de forma aparentemente paradoxal, que a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. (...) Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. (...) Nenhum [artista] deixou de dizer o que queria, ainda em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros”. A menos que se especifique, cuando la referencia bibliográfica es dada en portugués, pero la cita se presenta en español, se trata de una traducción propia.

El arte fue —en ese momento y siempre— expresión de un grupo pequeño, inquieto y marginal, alejado de la sociedad y de los acontecimientos de la nación.

Aun así, Amaral (1984) reconoce que los artistas brasileños se preocuparon por la función social del arte tras el golpe de Estado, momento en que el arte se había convertido en un comentario a los eventos de su tiempo a través del uso de la metáfora. Así, la generación de artistas de Río de Janeiro de fines de los años sesenta aparece en la obra de Amaral como empeñada —sin éxito— en una participación activa en la problemática histórica del país. Sin embargo, para la autora las obras de arte estaban destinadas a un grupo de nivel social y financiero alto, y el arte se mantenía como un fenómeno cerrado del que participaban únicamente el artista, hombres ricos, galerías y bienales (Amaral, 1984).

Por su parte, en un texto temprano, Marília Andrés Riberio (1995) caracteriza a las producciones artísticas de la segunda mitad de la década del sesenta como *neovanguardias*. Según la autora, en la primera mitad de esa década las propuestas artísticas se integraron a los proyectos estatales y solo tras el golpe de Estado se configuró un antagonismo radical entre las propuestas de la neovanguardia y la política cultural del Estado. Las nuevas vanguardias, según afirma la autora, cuestionaron no solo la política autoritaria del Estado sino también su proyecto modernizador. Estas recuperaban para ello el valor de la Nueva Figuración, de la cultura de masas, de la cultura popular y de los avances tecnológicos, y buscaban la inserción del arte en la vida urbana.

Finalmente, Annateresa Fabris (1998, 2017) ubica al arte brasileño del período en el marco del proceso de desmaterialización del arte que se venía produciendo en otras partes del mundo. La autora señala que en el caso de Brasil lo que predomina es la politización de las obras, sobre todo después del AI-5. En ese contexto, según Fabris, las obras de arte experimental se configuraron en actos de resistencia política a la dictadura militar, a sus mecanismos de censura y de autocensura.

Una serie de trabajos producidos a mediados de los años noventa y comienzos de los dos mil han avanzado sobre estudios de caso y permiten señalar matices y complejizar la mirada sobre los estudios generales. Entre ellos Artur Freitas (2004, 2013) señala la convergencia en 1969 del “arte de guerrilla” con la imposición del AI-5. Según el autor, se produjo entonces una coincidencia entre el tiempo político y el del arte. A partir de esa fecha, la producción artística brasileña había pasado a operar en un registro mucho más fragmentado, ritualizado y restringido (Freitas, 2013). Así, el arte había perdido en su carácter colectivo pero ganado en radicalización individual y conceptualista.

En un artículo sobre la artista brasileña Lygia Clark, Suely Rolnik (2007) también plantea algunas claves para comprender el arte de los años sesenta/setenta. La autora señala que en Brasil desde comienzos de la década del sesenta se manifiesta la crítica a la institución artística, que se intensifica con el transcurrir de los años en el marco de los movimientos contraculturales y comienza a debilitarse tras el AI-5. Siguiendo a Brian Holmes, Rolnik entiende a ese corrimiento del territorio de las instituciones como una “deriva

antidisciplinaria” (2007, p. 2) que cuestionaba el sistema del arte en su totalidad, desde los espacios destinados a las obras hasta las categorías con las cuales se las clasificaba.

Felipe Scovino (2009) trabaja sobre el discurso de las artes visuales en dictadura. Allí señala que a mediados de la década del sesenta una nueva generación de artistas comenzó a producir en diálogo con el minimalismo y el arte conceptual, pero creando un campo propio, autónomo y ampliando esos lenguajes. A diferencia de Fabris y Ribeiro, el autor sostiene que esos artistas adoptaron una posición que no era política en sentido estricto, sino que buscaba fundamentalmente acercar el arte a la vida. Asimismo, disiente con la idea sostenida por Morais (1975) y con Freitas (2013) de que las prácticas desarrolladas eran una “guerrilla artística”; según él estas eran acciones individuales que hacían uso de alegorías, metáforas y simbolismos de lo que pasaba en esos años.

Para la muestra Río Experimental (2010) realizada por la Fundación Botín en Santander (España), una serie de autores indagaron sobre las prácticas artísticas experimentales realizadas en la ciudad de Río de Janeiro entre 1967 y 1972, un período marcado por el miedo, la autocensura y la violencia. Su curadora, Mónica Carballas (2010), plantea algunos elementos interesantes para pensar a dicha ciudad en diálogo con las prácticas artísticas. Según la autora la ciudad de Río se encontraba en permanente tensión a causa de la represión de la dictadura pero al mismo tiempo era capaz de ofrecerse como un espacio abierto para la invención y por ello considera que fue un lugar central para artistas, hoy emblemáticos del arte latinoamericano. Asimismo, Carballas —al igual que lo hará Ruiz (2013)— señala al Museo de Arte Moderno como lugar de encuentro para una generación con urgencia por decir lo que estaba pasando. En ese marco, la autora resalta el rol central de Frederico Morais, quien habría conseguido aglutinar las energías creativas de esa generación.

En la publicación realizada a raíz de Río Experimental, Adolfo Montejo Navas (2010) sostiene que el golpe de Estado en Brasil no frenó aquello que se venía desarrollando en arte y cultura. Explica que con el AI-5 los lenguajes artísticos se tensionaron al máximo por su confrontación directa con el régimen pero también por su desarrollo independiente. Entonces, según el autor, se amplió la noción de laboratorio, en tanto obra de experimentación, apostando por la creación, profundizando la reflexión sobre la forma, el concepto de obra y su inscripción en la sociedad. El autor señala dos elementos centrales para entender a dicha generación: la marginalidad carioca que facilita un comportamiento de arte de “guerrillas” (recuperando el concepto acuñado por Morais) y la presencia de aspectos conceptuales en esa generación en sintonía con lo que pasaba a nivel internacional.

Giselle Ruiz (2013) indaga sobre los cambios producidos en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro durante los años setenta. Según la autora, desde mediados de la década anterior se inició allí un período de enfrentamiento abierto entre las artes plásticas y el régimen militar, durante el cual se realizaron importantes debates y exposiciones-manifiesto que buscaron redefinir el papel del arte, del artista

y del público. Los artistas ocuparon y subvirtieron el espacio del museo, promoviendo la fusión entre arte y cultura, entre las artes, y entre arte y vida. La autora también señala a la promulgación del AI-5 como un quiebre. Por un lado, porque ocasionó el desmoronamiento de proyectos artísticos individuales y colectivos y –con ello- la redefinición de sus estrategias poéticas y expresivas. Por el otro, porque la censura alcanzó al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y provocó el cierre de exhibiciones.

André Mesquita (2015) trabaja sobre intervenciones realizadas por artistas en el espacio público y/o en los medios de comunicación que ponen en evidencia la violencia como política de Estado en el marco de la dictaduras militares en Brasil (centralmente después del AI-5) y en Argentina. El autor sostiene que no es posible ubicar dichas intervenciones en el campo artístico, ni abordarlas como obras sino que hay que hacerlo como acciones artístico-políticas. Al analizar una serie de trabajos de Arthur Barrio y de León Ferrari, Mesquita (2015) afirma que dichas obras revelan de manera explícita o sensible la violencia de Estado.

Por su parte, Dária Garete Jaremtchuk (2016) cuestiona la idea de que los artistas visuales brasileros, en las décadas de los sesenta y setenta, se fueron al exterior motivados centralmente por la dictadura cívico-militar. La autora propone pensar, en cambio, en un “exilio artístico” en el cual intervinieron otros factores como la inmadurez del sistema del arte, la inexistencia de un mercado para los jóvenes artistas, la falta de absorción de sus trabajos por parte de las instituciones y las políticas de atracción de Estados Unidos; además de la persecución política.

Al abordar el vínculo entre artes plásticas y dictadura militar, Jardel Dias Cavalcanti (2016) sostiene que entre el golpe de Estado y 1969 los artistas llevaron las cuestiones políticas a su hacer artístico y a su reflexión sobre el arte.. Arte, cultura, ética y política eran elementos indisociables, según el autor. Para ello recurrieron, por un lado, a alegorías, superposiciones, metáforas, dobles sentidos y alusiones; y, por otro, a estéticas internacionales como el arte pop a las cuales les imprimieron contenidos vinculados al contexto local. Asimismo, recurrieron a la presentación de sus trabajos fuera de las galerías de arte como estrategia para multiplicar la divulgación de su mensaje de crítica social. Así como lo hicieron los autores anteriores, Dias Cavalcanti señala el corte que el AI-5 implica para las artes visuales al imponer con mayor fuerza la censura sobre ese ámbito.

Hasta aquí, resulta interesante recuperar una serie de elementos que aparecen en la literatura sobre el período y que es preciso continuar problematizando. En primer lugar, el vínculo complejo entre los acontecimientos políticos y los estéticos. Si bien el AI-5 aparece como un hito que genera un quiebre en las producciones estéticas por el aumento del control y la censura que supone, existen otros acontecimientos¹³ que señalan rupturas importantes en el campo y sobre los cuales es preciso continuar indagando.

13 Ejemplo de ello es la irrupción de los militares en el MAM-RJ en 1969 para impedir la inauguración de una exhibición de obras de artistas brasileros que iba a viajar a la Bienal Joven de París.

En segundo lugar, resulta interesante que los artistas visuales brasileños recurrieron a estrategias como el uso de la metáfora, los eufemismos, los dobles sentidos para pronunciarse críticamente, así como lo hicieron los argentinos. Sin embargo, los casos aquí estudiados señalan la existencia de una estrategia enunciativa diferente a la cual es preciso atender para complejizar la mirada.

Un tercer elemento es la problematización de la institución museo; tal como señalan muchos autores, en ocasiones este no funcionaba como espacio de exhibición elegido por los artistas, pero sí como lugar de encuentro, de debate y de disputa. Revisar sus usos inusuales, desviados o estratégicos es también una tarea en la cual esta investigación pretende profundizar.

En el caso de Argentina, finalizada la última dictadura militar, los trabajos vinculados a las prácticas culturales y artísticas sintetizaron su compleja y contradictoria trama en el binomio: cultura oficial versus resistencia. Según afirma Mirta Varela (2005) la mayoría de esas indagaciones se centraron en las prácticas culturales y artísticas con una impronta resistente. Las políticas culturales oficiales solo 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 (Avellaneda, 1986; Masiello, 1987).

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; Herrera, 2013; López Anaya, 1997; 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 (Amigo, 1995; Buntix, 1993; 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 indagarse 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, comenzaron a criticarse las visiones dicotómicas dando lugar a análisis que, a partir de prácticas y acciones muy heterogéneas, evidencian 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- pues 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” (Calveiro, 2004, p. 157).

Entre las investigaciones recientes encontramos trabajos que, con miradas diversas, analizan: los efectos disruptivos del rock, el pop y la contracultura (Lucena, 2014; Lucena y Laboureau, 2014; Sánchez Trolliet, 2019); experiencias teatrales de muy diversa índole (Fos, s. f.; M. La Rocca, 2018; Longoni, s. f.; Manduca, 2017; Verzero, 2014); el arte conceptual (Davis, 2009), las estrategias de los artistas visuales (Alonso, 2005; Constantin, 2005, 2006; Longoni, 2014; Usubiaga, 2012), el lugar que ocuparon las mujeres en las artes plásticas (Giunta, 2018; A. S. González, 2018), las revistas subterráneas (Margiolakis, 2011), el rol de los medios y la imagen (Feld, 2015; Feld y Stites Mor, 2009), el humor gráfico de contenido político (Bukart, 2017; Levin, 2013), la música (Buch, 2016; Gilbert, 2021) y la danza (Vallejos, 2015), entre otros.

Una serie de trabajos han indagado también sobre artistas jóvenes en contextos locales. Alejandra Soledad González (2019) trabajó el caso de Córdoba durante la última dictadura y Alejandra María Wyngaard (2016) el de Tucumán en las décadas del sesenta y setenta. También se desarrollaron trabajos que buscan pensar las relaciones entre arte, política y memorias sociales desde la fotografía posdictatorial (Blejmar *et al.*, 2013; Fortuny, 2014, 2018) y desde el teatro (Vidal, 2010).

Asimismo, 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 (2017) analizó una serie de festivales artísticos de carácter oficial organizados en la ciudad capital. Asimismo, Julia Risler (2018) 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 (2012) indagó sobre

el Museo de Arte Moderno dando cuenta de la falta de libertad que experimentaban allí durante la dictadura. Mariana Marchesi y Teresa Riccardi (2012) han indagado sobre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Arte y Comunicación. Por su parte, Esteban Buch (2013) y otros investigadores propusieron la hipótesis 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) investigaron, a su vez, 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. Sin embargo, aún es preciso profundizar en el estudio de aquellos espacios que suponen un quiebre porque no pueden ubicarse dentro del binomio consenso-resistencia. En ese sentido, en la presente investigación buscamos profundizar sobre una experiencia que, inmersa en la genealogía de las artes visuales, tensiona la posibilidad de pensarla en los términos de práctica oficial u opositora.

2. SOBRE LOS DOMINGOS DA CRIAÇÃO

Frederico Morais, ideólogo y coordinador de los *Domingos* es una figura que ha recibido enorme reconocimiento por parte de la historiografía brasilera. Distintos investigadores¹⁴ reconocen su carácter precursor, su rol como impulsor de la vanguardia brasilera de fines de los sesenta, su actuación como crítico creador y su participación en el cargo de Coordinador de Cursos en el MAM-RJ.

También los *Domingos* son extensamente reconocidos y mencionados en las investigaciones sobre el período. Así, desde el momento de su realización han sido referidos y analizados en una gran cantidad de publicaciones sobre arte brasilero en dictadura. El propio Frederico Morais ha escrito mucho sobre sus proyectos en general y sobre los *Domingos* en particular sin encasillarlos, ni otorgarles un sentido único. Más bien se ha dedicado a caracterizarlos, a narrar sus objetivos, a explicar contra qué modos de concebir el arte, los museos y la educación se levantaba. Esa decisión de no definir la experiencia de una forma cerrada es parte de lo que el crítico se propone: quebrar los límites entre arte y educación, entre “adentro” y “afuera” del museo, entre crítico y artista, entre público y obra, entre arte y vida. Hacer de los *Domingos* una práctica que se mueve en esos “entre” es parte de la apuesta de Morais (profundizaremos en ello en el capítulo 4).

Sin embargo, a través de distintos textos y entrevistas aporta una serie de

14 Entre ellos es posible mencionar a Gonzalo Aguilar (2010), Tamara Silvia Chagas (2012), Marília Andrés Ribeiro (2013), Neves Galciani (2014), Sabrina Parracho Sant’ana (2010), Fernando Augusto Oliva (2017), Cristiana Santiago Tejo (2017) y Ricardo Taga (2018). Haremos referencia a sus trabajos en el capítulo 1.

herramientas que permiten caracterizarlos. Uno de los modos en que los *Domingos* aparecen entre sus declaraciones es como “manifestaciones de libre creatividad con nuevos materiales”¹⁵ (Morais, citado en Ribeiro, 2013, p. 345). También señala cómo la experiencia por él organizada remite al Dadá, a Fluxus, al arte Pop, al arte cinético, al arte conceptual, al *body art*, a la performance y al *happening*, es decir, a las vanguardias artísticas. Asimismo, Moraes pone en diálogo la idea de manifestación (como movimiento o acción en pos de una expresión), con la de taller (en tanto espacio pedagógico para el desarrollo de la creatividad), al tiempo que señala su inclusión en una genealogía de arte de vanguardia que luchó siempre por fusionar el arte con la vida.

Con énfasis en el carácter efímero y experiencial de la propuesta, en su teatralidad y en la participación activa del público, un núcleo de interpretaciones ha tendido a ver en los *Domingos* un *happening*. Así fueron leídos contemporáneamente por algunos de los periódicos de la época. Y en esa misma línea, Annateresa Fabris (2017) los caracteriza como un “gran *happening*” en el que se apelaba a los cinco sentidos como formas de lenguaje, pensamiento y comunicación. Y Giselle Ruiz (2013) resalta la intención de hacer encajar el arte con la vida, rompiendo con el aura de la obra de arte; una tendencia muy presente en la vanguardia de los sesenta-setenta.

Un segundo conjunto de lecturas pone el acento en el carácter político del acontecimiento. Al recordar lo sucedido, Carlos Vergara —artista visual invitado a producir durante el primer *Domingo*— señala que fue un proceso de democratización del arte porque ponía a los artistas y al público en el mismo nivel haciendo cosas, quebrando la distancia entre estos (Vergara citado en Gogan, 2017). Por su parte, Dária Jaremtchuk (2005) los entiende como un fenómeno político que transformó al MAM-RJ en un espacio de resistencia y lo tornó democrático, abierto y con capacidad de incidir en la vida cotidiana de las personas. Por último, Sabrina Parracho Sant’Anna (2019) señala que los *Domingos* marcan un quiebre dado que extienden el sentido de la institución museo.

Un trabajo pionero en pensar otras aristas de los *Domingos* es el realizado por Renata Wilner (1997), quien los entiende como una experiencia cultural vivida en la ciudad de Río de Janeiro y como el coronamiento de un proceso que se venía desarrollando desde 1968 (con experiencias como Arte no Aterro, Do corpo à terra, Um mês de Arte Pública). Wilner señala que la calle es el espacio de placer carioca, no así los museos. Y que en ese sentido “Los Domingos da Criação representan por lo tanto algo mucho más complejo que simples juegos de niños y adultos: una demostración práctica de la viabilidad de un museo dinámico que incluya en su propuesta la vida colectiva de la ciudad”¹⁶ (Wilner, 1997, p. 18).

Los *Domingos* son entendidos además por Wilner como experiencias de

15 “manifestações de livre criatividade com novos materiais”.

16 “Os Domingos da Criação representam portanto algo muito mais complexo que simples brincadeiras de crianças e adultos: uma demonstração prática da viabilidade de um museu dinâmico que inclui em sua proposta a vida coletiva da cidade”.

creatividad colectiva. La autora señala que a pesar de haber sido organizados por un pequeño grupo, en la práctica se expande la cantidad de involucrados y se multiplican así las posibilidades de creación. Por ello, entiende que sobrepasan el dominio del arte y de la estética para convertirse en actividades de expresión y creatividad.

Una serie de trabajos más recientes, tales como los de Jessica Gogan (2017), Mónica Hoff Gonçalves (2014) y Anna Luiza Velagio Costa (2019) buscan dar cuenta de la conjugación entre arte y educación que se produce en los *Domingos*, recuperando a su vez el carácter político del acontecimiento. En esa línea se sitúa esta investigación.

Gogan (2017) entiende la propuesta como ejercicios experimentales de los sentidos y señala que mezclaban arte, educación, fiesta y manifestación, por lo tanto, podrían representar tanto un *site specific* como una clase pública. Si bien la autora no desarrolla estos aspectos, resulta interesante recuperar -en clave política las ideas de *fiesta* y *manifestación* que ella presenta, como ejercicios poético-políticos.

Gonçalves los sitúa en lo que llama “*A virada educacional na arte*” [El giro educacional en arte], conceptualizando este tipo de experiencias como “*educação como arte*” y como “*arte como educação*” [arte como educación] (2014, p. 20). Gonçalves toma dichos términos de la crítica Kristina Lee Podesva y de la artista Tania Bruguera, quienes lo utilizan para nombrar prácticas artísticas que operan, al mismo tiempo, como obras de arte y como prácticas político-pedagógicas. Afirma que los *Domingos* “eran, sobre todo, vida produciéndose en su más elevada potencia poética y política –como proceso, como herramienta de liberación y como pensamiento crítico. Los *Domingos da Criação* significaron el pleno ejercicio experimental de la libertad (...)”¹⁷ (2014, p.160). Los sitúa así en una genealogía de lo “por venir” (que incluye a la pedagogía como un rasgo central de las propuestas artísticas) y no del período que se cerraba.

Anna Luiza Velagio Costa (2019) sostiene que si bien en una primera mirada pueden ser leídos como *happenings*, es fundamental situar a los *Domingos* en los límites entre propuestas artísticas y programas de educación, en un espacio museológico expandido. No son solo encuentros abiertos en el espacio público sino también propuestas conceptuales que impulsan a la experimentación plástica a partir de “materiales/conceptos” (Veliago Costa, 2019, p. 17). Y –según ella– solo pueden ser entendidos a través de una reflexión sobre las manifestaciones efectivas ocurridas durante los encuentros. Por ello realiza una lectura de los sentidos experimentales de lo que sucedió atendiendo a las relaciones entre estética y política, por un lado, y entre arte y experimentación, por otro.

A su vez, la autora plantea que es preciso reflexionar sobre los significados estéticos y políticos de la inclusión de nuevos públicos, en tanto sujetos individuales y colectivos, en el proceso de invención, en el espacio público abierto. Por último, la autora entiende a los *Domingos* como acciones culturales disidentes en plena dictadura militar. Así, discute con la interpretación de Aracy Amaral (1984) de que los artistas permanecieron aislados a pesar de sus intenciones. Velagio Costa sostiene que los

¹⁷ “eram, sobretudo, vida sendo produzida em sua mais elevada potência poética e política – como processo, como ferramenta de desopressão e como pensamento crítico. Os Domingos da Criação significaram, assim, o pleno exercício experimental da liberdade”.

artistas experimentales generaron movimientos, gestos y propuestas para provocar un impacto político.

En síntesis, la experiencia organizada por Frederico Morais ha sido leída -desde su realización hasta la actualidad- tanto en términos artísticos como en pedagógicos y/o políticos.

3. SOBRE LAS JORNADAS DEL COLOR Y DE LA FORMA

La obra de Mirtha Dermisache ha sido abordada en una gran cantidad de trabajos de investigación, en su mayoría breves. Sin embargo, casi en su totalidad estos se han abocado a analizar su obra gráfica, dejando por fuera a las *Jornadas*. Entre estos encontramos —a grandes rasgos— tres líneas interpretativas.

Una primera línea de análisis tiende a pensar y discutir sobre el carácter ilegible de los trazos realizados por la artista en sus obras escritas. En esa dirección se encuentran autores como Roland Barthes (2007), quien ya en 1971 los identificó 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”, ya que según él los trazos de la autora 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) abordan también su carácter ilegible.

En una segunda línea de estudio, y sin discutir necesariamente con la primera, otros investigadores han interpretado la obra de Dermisache en términos de poesía visual experimental. Entre ellos se encuentra Jorge Santiago Perednik (1982) —quien tempranamente incluyó el trabajo de Dermisache en una publicación sobre poesía concreta—, Gonzalo Aguilar (2014), Juan Carlos Romero y Fernando Davis (2016) y Mariana Di Ció (2012). Todos 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 Dermisache, alejándose de la discusión sobre su carácter legible o ilegible. Entre ellos Belén Gache (2017) vincula el trabajo de la artista 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) y Paula La Rocca (2020) la ubican en la tradición de arte conceptual argentino.

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 (Cañada, 2017; Gache, 2017; Mezza *et al.*, 2017; Pérez Rubio, 2017; Schraenen, 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 obra que quedan por indagar: aspectos como la materialidad, las series

posibles, su idea de publicación y original, el vínculo que estableció con el mercado, entre otros.

A diferencia del caso brasileiro, sobre el argentino existen pocos trabajos específicos que se aboquen al análisis de las *Jornadas*. El primero de ellos ha sido escrito en 1982 por el crítico y teórico del arte Jorge Romero Brest, a quien se le preguntó por el carácter artístico, o no, de la experiencia. Para responder parte de una definición ontológica sobre qué es arte, al que considera:

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. (Romero Brest en «Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 74)

Así, Romero Brest plantea como condición necesaria y suficiente que el arte debe provocar la *transformación* del sujeto que entra en contacto con la obra y convocar *al ser*. Sin embargo, a pesar de que justamente esa transformación pretendían (y generaban en muchos) las *Jornadas*, Romero Brest argumenta que esta experiencia no puede ser considerada arte, y explica:

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. (En «Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 74)

Romero Brest no analiza al conjunto de las *Jornadas* como práctica sino que evalúa lo que cada participante individual produce materialmente. Ello lo lleva a no considerarlas 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 Dermisache como artista.

Por muchos años las *Jornadas* quedaron por fuera de la tradición selectiva (Williams, 2009) sin ser abordadas por los relatos historiográficos. Solo recientemente se comenzó a indagarlas. En el año 2015, en un trabajo exploratorio, realicé una primera reconstrucción de lo acontecido en las *Jornadas* poniendo el acento en las posibilidades —o no— de expresarse libremente en dictadura (Cañada, 2015).

En 2016 se publicó un trabajo (gracias a la financiación de Mecenazgo cultural y de circulación limitada) sobre las *Jornadas*, coordinado por Javier Villa y titulado “Las jornadas educativas de Mirtha Dermisache” (2016). Allí se compilan una serie de testimonios de exalumnos de Dermisache, fotos, videos y un ensayo realizado por Laura

Hakel. Tal como anticipa su título, el libro está centrado en la dimensión pedagógica de las *Jornadas*. El texto de Hakel (2016) trabaja fundamentalmente entonces sobre el aspecto educativo de la sexta edición (1981), y menciona que estas se vinculaban con el resto de su obra.

Años después, Florent Fajole afirma que las *Jornadas* 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 de agosto de 2016). En este sentido, estas serían uno de los dispositivos puestos en práctica por la artista para promover la participación activa del público en el arte.

Asimismo, entre agosto y octubre de 2017 en la muestra retrospectiva efectuada en MALBA, las *Jornadas* también fueron presentadas como parte de la obra de la artista, inmersas en un recorrido cronológico por su producción. De ese modo, 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 Dermisache había hecho de su método pedagógico su obra. Según el curador, la artista 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, p. 74). El taller de Acciones Creativas (o tAC) y las *Jornadas* serían —para Pérez Rubio— la continuación del trabajo artístico de Dermisache, en tanto desde el comienzo ella buscaba generar un modo para que la gente se expresara. En un artículo publicado en el catálogo de la muestra planteo algunas líneas de continuidad entre las distintas zonas de la obra de la artista que permiten entender a las *Jornadas* como parte de su producción estética (Cañada, 2017).

Finalmente, en la tesis de maestría defendida en 2018 realicé una lectura de las *Jornadas* en el marco de la trayectoria artística de Dermisache. Allí, propuse una lectura de esa experiencia en diálogo con el resto de su obra, sosteniendo la hipótesis de que esta forma parte de su producción artística y que posee similitudes con las otras zonas de su trabajo. Entre esas similitudes destacué la intención de que el público sea un participante activo, que la propuesta generada por ella sirva como herramienta de expresión y que pueda llegar a un público amplio. A partir de dicha investigación, descubrí que sería enriquecedor pensar a las *Jornadas* en diálogo con otra experiencia similar, los *Domingos*, con la que compartieran rasgos, preocupaciones y dinámicas. Una indagación conjunta que necesariamente provocaría a su vez una ampliación del foco de análisis así como la incorporación de nuevas dimensiones e hipótesis de trabajo.

4. ANDAMIAJES CONCEPTUALES

Para el desarrollo de esta investigación recurrimos 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 permiten concebir la especificidad del objeto en diálogo con sus contextos de producción y circulación.

Para abordar los procesos sociales y culturales desde donde operaban las experiencias indagadas se utilizará el concepto de hegemonía que desarrolla Williams (2009). 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, p. 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 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 que la historiografía del arte le ha asignado hasta hoy a las experiencias analizadas interesa recuperar la primera de esas tres nociones. El autor plantea que la tradición es el medio de incorporación de prácticas y sentidos más eficaz que posee la hegemonía. Según Williams la tradición es selectiva en tanto intencionalmente selecciona ciertos significados y prácticas del pasado, y las presenta como la (única) tradición y el (único) pasado. Dicha noción de tradición permitirá reflexionar sobre los modos en que las experiencias aquí investigadas son y han sido leídas e incorporadas a los relatos.

Para pensar los modos que encontraron los artistas para producir obras en tiempos de terrorismo de Estado se recurrirá a los conceptos de *táctica* y *estrategia* propuestos por De Certeau (1996). El 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” (De Certeau, 1996, p. 42). La estrategia supone un lugar propio, a diferencia de la táctica que solo tiene el espacio del otro y, por lo tanto, debe valerse de la astucia para actuar en un terreno ajeno. De Certeau sostiene que la táctica, en cambio, “aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas” (1996, p. 43). Por su parte, las tácticas posibilitan los desvíos de sentido, las resignificaciones, reapropiaciones, la disidencia e incluso la resistencia. Las nociones de táctica y estrategia permitirán poner en tensión los modos en que los protagonistas han hecho uso de los espacios y han ocupado ciertos discursos para continuar produciendo.

Asimismo, se utilizan los aportes que efectúa De Certeau (1996) sobre la lectura para pensar el rol que ocupó el público en estas experiencias. El autor entiende a la lectura (y lo hace extensivo a otros consumos culturales) como una práctica, en tanto producción activa de sentidos y/o significados. Al analizarla 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 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, p. 186). Leer habilita al público 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. Esta imagen del lector como sujeto activo que va en búsqueda de las propuestas culturales a las cuales interpreta y asigna sentidos propios nos será de utilidad para pensar el modo en que los participantes accedieron, ocuparon e hicieron uso de las prácticas imaginadas por Morais y Dermisache.

5. EXPERIENCIAS ENTRE ARTE Y EDUCACIÓN

Para conceptualizar propuestas múltiples, complejas y contradictorias como las aquí abordadas recurriremos a los aportes de Gilles Deleuze (en Deleuze y Parnet, 2002), John Dewey (2008), Amador Fernández Savater (2020) y Nelson Goodman (1978). Del primero tomaremos la noción de *encuentro* para pensar los modos en que se cruzan el arte y la educación; del segundo y del tercero haremos uso de la noción de *experiencia* y, en el caso de Dewey, de *experiencia educativa* particularmente y del último recuperamos su pregunta sobre cuándo hay/es arte (*When is art?*). Este abordaje nos permitirá indagar sobre distintas dimensiones de los casos analizados sin la pretensión de reducirlas o jerarquizarlas.

Uno de los conceptos centrales a los que apelaremos para caracterizar a las

propuestas *entre* artísticas y pedagógicas aquí abordadas es el de *encuentro*. El teórico francés Gilles Deleuze, en diálogo con Claire Parnet, explica que:

(...) quizás sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas (y a veces sin conocerlas ni haberlas visto jamás), pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. Y aunque todas esas cosas tengan nombres propios, el nombre propio no designa ni a una persona ni a un sujeto. Designa un efecto, un zig-zag, algo que pasa o sucede entre dos como bajo una diferencia de potencial. (en Deleuze y Parnet, 2002, p. 11)

Para Deleuze aquello que sucede en un encuentro está entre dos, tiene su propia dirección, no es de nadie sino que está *entre*. No es tampoco una yuxtaposición, ni una reunión, sino el nacimiento de algo nuevo que no estaba en uno ni en el otro. Como la abeja y la orquídea, ejemplifica: “nada que esté ni en una ni en otra, aunque pueda llegar a intercambiarse, a mezclarse, sino algo que está entre las dos, fuera de las dos y que corre en otra dirección” (Deleuze en Deleuze y Parnet, 2002, p. 11). Para el autor encontrar requiere siempre de una larga preparación para la cual, sin embargo, no hay método, ni reglas, ni recetas conocidos.

Un segundo concepto que será central para pensar los casos aquí abordados es el de *experiencia*. Por un lado, para reflexionar sobre determinadas situaciones atravesadas por los sujetos (experiencias subjetivas); y por otro, para nombrar a un modo de hacer arte característico de la vanguardia de los años sesenta/setenta (experiencias artísticas). En ocasiones —como las aquí estudiadas— ambas acepciones se combinan, siendo la primera un objetivo de la segunda.

Aquí nos detendremos en algunos aspectos de este concepto que nos permitirán abordar los casos de estudio. En toda experiencia de cada sujeto se cruzan matices de lo privado y de lo público, de lo personal con lo colectivo, de lo decible y de lo imposible de poner en palabras, de lo deseado y de lo impuesto. La experiencia no se produce manteniéndonos aislados, aunque tampoco es necesariamente colectiva. John Dewey (2008) afirma que requiere siempre —por parte de aquel que la vive— movimiento e interacción con el ambiente en que se produce (en ocasiones causante de que aquello acontezca). Para ello, señala el autor, el sujeto debe estar plenamente presente en las acciones, tener los sentidos alerta, estar con todo el ser. Afirma:

La experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. (Dewey, 2008, p. 21)

Así, las cosas pueden ser experimentadas o vividas, pero eso no significa que se articule *una* experiencia. Según Dewey:

(...) tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces, y sólo entonces se distingue ésta de otras experiencias se integra, dentro de la corriente general de la experiencia. Una

parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución; un juego se ejecuta completamente; una situación (...) queda de tal modo rematada que su fin es una consumación, no un cese. Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es una experiencia. (Dewey, 2008, pp. 41-42)

En un trabajo actual en el que reflexiona sobre la pandemia del Covid-19, Amador Fernández Savater —retomando algunas ideas de Ignacio Lewkowicz— señala la diferencia entre vivencia y experiencia:

(...) vivencia es lo que nos pasa, la huella o el reflejo en nosotros de lo que pasa. Vivencia colectiva es aquello que nos pasa a todos juntos o a la vez. Pero una experiencia sería distinto: no sólo una huella que refleja lo que pasa, sino más una marca que inscribimos nosotros, como un tatuaje. Producir esa marca a través de algún tipo de “nosotros” sería una experiencia colectiva. (2020)

Así, una experiencia supone un *hacer* con aquello que nos pasa, no solo sufrirlo —dice el autor— sino cambiar la manera en que nos relacionamos con ello, inventar otros recorridos, abrir otros posibles, transformarlo en una situación habitable, modificable, resignificable (Fernández Savater, 2020). Cuando en ese hacer aparece un nosotros, una comunidad, un espacio abierto a la participación es que la experiencia se convierte en colectiva.

Asimismo, en esta tesis haremos uso de esta noción para caracterizar a un modo efímero de “obra de arte” que surgió en los años sesenta/setenta— requirió de la inmersión de los sujetos (el público) en una situación para su desarrollo y existencia. Son aquellas propuestas que, distanciadas del objeto artístico material, invitaron a las personas que se acercaban a involucrarse accionando, interviniendo, experimentando. Propusieron así un conjunto de situaciones de las que se esperaba que el público saliera transformado.

En Argentina, la noción comienza a ser utilizada en 1967 a partir de la muestra “Experiencias Visuales 1967” organizada por el Instituto Di Tella en reemplazo de su Premio Nacional. Allí se presentan un conjunto de obras en las cuales se hace visible el proceso de desmaterialización que venían atravesando las propuestas artísticas de la vanguardia en los últimos años. Avanzaremos en la caracterización de este tipo de propuestas a lo largo de la tesis¹⁸.

Ambos tipos de experiencias involucran de forma activa al sujeto (individual y/o colectivo) en primera persona, suponen un vínculo con un otro (humano o no) en un contexto determinado y requieren de que algo nuevo suceda allí. En ocasiones, cuando las personas se sumergen, comprometen y *hacen* con aquello que acontece, la *experiencia artística* y la *subjetiva* se encuentran y llegan a confundirse.

¹⁸ En el capítulo 2 caracterizamos con mayor detenimiento este tipo de propuestas que dan marco a las aquí analizadas. Para ampliar es posible consultar: Longoni (2014), Longoni y Mestman (2008) y Davis (2009).

Siguiendo a Dewey (1964), recurriremos a la noción de experiencia también para pensar la educación. El autor señala que: “Existe una íntima y necesaria relación entre los procesos de la experiencia real y la educación” (Dewey, 1964, p. 16). Por lo tanto, el objetivo del educador debe ser generar aquel tipo de experiencias consideradas educativas. 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, p. 25). La continuidad hacia experiencias futuras es uno de los principios que —según Dewey— permite valorar a aquellas de carácter educativo.

En el proceso educativo —centrado en la experiencia— intervienen, según el autor, 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, p. 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 por lo que “La preocupación inmediata y directa de un educador son, pues, las situaciones en que tiene lugar la interacción” (Dewey, 1964, p. 48). Lo mismo podemos afirmar respecto a los artistas y las experiencias de arte.

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 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, p. 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.

Finalmente para reflexionar sobre la dimensión artística de las prácticas indagadas y dar cuenta de por qué se las ubica en la genealogía de las artes visuales (entre otras) se apelará a los trabajos del norteamericano Nelson Goodman (1978), quien sostiene que es errado seguir buscando una definición sobre qué es el arte. En cambio, advierte, es preciso modificar la pregunta para reconocer que una cosa/acontecimiento puede funcionar como arte en algunos momentos y en otros no. Según el autor lo que hay que preguntarse es cuándo hay o es arte. Dicha pregunta permitirá pensar 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:

Parte del problema radica en hacer la pregunta equivocada, en no reconocer que una cosa puede funcionar como obra de arte a veces y no en otras. En casos cruciales, la verdadera pregunta no es “¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?” sino “¿cuándo un objeto es una obra de arte?” –o más brevemente, como en mi pequeño, ¿Cuándo es arte?

Mi respuesta es que sólo un objeto puede ser un símbolo; por ejemplo, una muestra en determinadas circunstancias y no en otras, por lo que un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros. De hecho, solo en virtud de funcionar como símbolo de cierta manera, un objeto se convierte, mientras funciona así, en una obra de arte¹⁹. (Goodman, 1978, pp. 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 artístico.

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).

¹⁹“(…) 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 sometimes 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”.

6. LA POTENCIA CRÍTICA DEL ARTE O LOS COMPLEJOS VÍNCULOS ENTRE ARTE Y POLÍTICA

Para reflexionar sobre los modos en que se cruzan el arte y la política, a lo largo de la investigación se han recuperado conceptos y preguntas que se han formulado Ana Longoni (2014, 2017), Suely Rolnik (2005, 2007), Esteban Buch (2016), Maria Teresa Constantín (2006), Andrea Giunta (1993), Rodrigo Alonso (2005) y Alejandra González (2012), entre otros investigadores. Por las características de nuestro objeto de estudio, serán centrales como marco general de referencia los estudios de Rolnik, Longoni y Buch.

Rolnik señala que la singularidad del arte es la *invención de posibles*, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en las obras. Afirma: “De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta. Mediante esta acción, es el mundo el que está en obra” (Rolnik, 2005, p. 476). Asimismo, entiende a la creación como un impulso que responde a la necesidad de los cuerpos de inventar una forma de expresión para lo que escuchan de la materia del mundo. Apunta: “Las formas así creadas —ya sean verbales, gestuales, plásticas, musicales o cualquier otras— son pues secreciones del cuerpo vibrátil. (...) Interfieren en el entorno en la medida en que hacen surgir posibles hasta entonces insospechables” (Rolnik, 2007).

A su vez, la autora indaga sobre dos capacidades de lo sensible en los sujetos que les permiten aprehender la alteridad del mundo: la percepción y la sensación. Entiende a la percepción como un mapa de formas sobre las cuales proyectamos representaciones que mantienen a los sujetos y objetos en una relación de exterioridad. En cambio, la sensación es para la autora un diagrama de fuerzas que afectan a todos los sentidos en su *vibratilidad* y donde el otro se constituye en una multiplicidad plástica de fuerzas vivas que pulsan en nuestra textura sensible y se convierten en parte de nosotros mismos. La tensión entre esas dos capacidades es lo que impulsa a la imaginación creadora.

A la segunda capacidad, la de sensación para aprehender la alteridad del mundo, la denomina “cuerpo vibrátil” (Rolnik, 2005). Según la autora, este nos permite aprehender el mundo como un campo de fuerzas vivas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo como sensaciones. En sus palabras: “Todo el cuerpo en su relación con el mundo tiene esta capacidad ‘ciega’ de recibir las fuerzas de su alteridad, de ser afectado por éstas y de integrarlas a su textura como sensaciones” (Rolnik, s. f.).

Mientras nos mantenemos vulnerables al entorno, el cuerpo acumula sensaciones y el otro se torna en una presencia viva. Por eso, una de las búsquedas que ha movido a las prácticas artísticas es la búsqueda por mantenernos vulnerables *ante* y *al* otro (Rolnik, 2005). Para Rolnik “la vulnerabilidad es la 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” (2005, p. 477).

Sin embargo, en momentos de neoliberalismo (o de regímenes autoritarios) desaparece esa capacidad otra, esa escucha de uno mismo y el sistema reorganiza

la subjetividad de acuerdo con los modelos ideados por el capital y definidos por la publicidad y la cultura de masas. Así, el capitalismo opera bloqueando la potencia política del arte y sometiendo las subjetividades a los diseños del mercado. Por el contrario, el ejercicio de pensamiento/creación tiene el poder de interferir en la realidad y de participar en la orientación de su destino, y se convierte en un instrumento fundamental para la transformación del paisaje subjetivo y objetivo —afirma Rolnik (2005)—.

Rolnik (2005) sostiene que hasta los años sesenta —bajo el régimen fordista y disciplinario— regía en la subjetividad la política identitaria y su rechazo al cuerpo vibrátil. Eso permitía la anestesia de la vulnerabilidad y el mantenimiento de una imagen estable de los sujetos, una identidad. Los movimientos culturales de los años sesenta y setenta vinieron a poner en cuestión el régimen en curso, impulsando la experimentación de los modos de existencia y creación cultural, y desestabilizando las cartografías dominantes (Rolnik, 2005). Los artistas buscaron entonces romper con esa subjetividad identitaria, liberar la fuerza de creación de los sujetos y generar movimientos de crítica institucional. Apunta:

artistas de distintos países toman como objeto de su investigación el poder institucional del así llamado 'sistema del arte' en la determinación de sus obras, desde los espacios destinados a las mismas hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos, entre otros elementos. La explicitación, la problematización y la superación de tales limitaciones pasan así a orientar la práctica artística como condición de su fuerza poética —la vitalidad propiamente dicha de la obra, de la cual emana su poder de interferencia crítica en la realidad—. (Rolnik, 2007)

Sin embargo, los regímenes autoritarios de los años sesenta-setenta en América Latina buscaron impedir toda modificación de la subjetividad, mantener anestesiada la vulnerabilidad y reforzar los principios identitarios. La autora afirma:

A fin de mantenerse en el poder, esos regímenes no se contentan en ignorar las expresiones del cuerpo vibrátil (...) Destructivamente conservador, este tipo de régimen va más lejos que la simple desconsideración de tales expresiones: se empeña obstinadamente en descalificarlas y humillarlas hasta que la fuerza de creación de que son producto esté a tal punto signada por el trauma de este terrorismo vital que termine por bloquearse, reducida así al silencio. (Rolnik, s. f.)

Rolnik señala que —para recuperar la potencia crítica del arte— hoy en día muchos artistas eligen montar sus dispositivos críticos fuera del espacio artístico, impulsados a arrojarlos a una deriva que los lleve a territorios más vitales donde “vuelven a respirar tanto la relación vibrátil con la alteridad viva (es decir, de la experiencia estética), como el ejercicio de la libertad del artista de crear en función de las tensiones indicadas por los afectos del mundo en su cuerpo” (Rolnik, 2007). Rolnik

las llama “prácticas artísticas de interferencia”. De aquí, resulta interesante pensar en las tácticas adoptadas por los artistas para escapar de los designios que imponen museos, galerías y el propio mercado.

En un artículo sobre la obra de Lygia Clark del año 2007, Rolnik indaga sobre poéticas y políticas; allí señala el contexto de ese momento, pero es válido para pensar la particularidad de la acción artística en otros períodos:

las acciones activistas y las acciones artísticas tienen en común el hecho de constituir dos maneras de enfrentar las tensiones de la vida social en los puntos donde su dinámica de transformación se encuentra obturada. Ambas tienen como blanco la liberación del movimiento vital (...) Pero son distintos los órdenes de tensiones que cada una enfrenta, como así también las operaciones de ese enfrentamiento y las facultades subjetivas que involucran. (Rolnik, 2007)

Según Rolnik el activismo interviene en la realidad visible y decible; su acción se inscribe en los conflictos de clase, raza, género y se ubica en el rol del oprimido para transformar su situación. En cambio, la acción artística interviene en la tensión entre esa cartografía dominante y la realidad sensible, invisible e indecible. Esta distinción resulta interesante para preguntarnos por el espacio sobre el cual las experiencias aquí analizadas pretenden incidir.

En síntesis, nos interesa en particular, en los casos estudiados, la posibilidad que los aportes de Rolnik otorgan para pensar a las acciones artísticas como intervenciones sobre la sensibilidad, el cuerpo vibrátil y sobre lo indecible. Precisamente, estas prácticas artísticas de interferencia interpelan al público en territorios dislocados y momentos en que se pretendía adormecer el cuerpo vibrátil y desdibujar tanto la subjetividad como el deseo.

Por su parte, Ana Longoni (2014) se pregunta por los diversos modos de encuentro que se produjeron entre *revolución* y *vanguardia* en Argentina. La autora afirma 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 fue entendido como una forma de acción, “producir arte de vanguardia es ser revolucionario” (Longoni, 2014, p. 54). Hacia mediados de la década, con mayor profundidad 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, p. 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. En este marco general trazado por Longoni proponemos analizar y problematizar las experiencias estudiadas. Serán de particular importancia para este trabajo los aportes de la autora sobre el uso de las instituciones como forma de multiplicar el impacto de las producciones de Morais y Dermisache.

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 experiencias que, habiendo sido efectuadas en un espacio oficial y sin un contenido político explícito, invitan a expresarse libremente en un contexto de terrorismo de Estado. 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, pp. 89-90).

Instala así la pregunta por los diversos modos de expresarse que encuentran los artistas más allá de las declaraciones abiertas.

Buch (2016) 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 de las experiencias estudiadas 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:

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, p. 115)

Buch señala que hay quienes pueden disfrutar del hecho estético excluyendo cualquier significación política, dado que esta cambia de acuerdo a quien escucha. Recuperando los aportes de Jauss Hans Robert, declara que la significación política inherente de la música es solamente un *potencial semántico*, una interpretación posible que los receptores pueden efectuar, o no, según su propia subjetividad y su contexto. Además, el autor sostiene que en el entorno del público existen un conjunto de objetos y

discursos disponibles —que superan la pieza de arte— que le dan 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 Serú Girán y que él mismo presenció, 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” (Buch, 2016, p. 188). De ese modo, la articulación entre la obra y su contexto es central para que exista una significación política.

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

En esta línea se inserta también nuestra investigación cuando nos preguntamos por los múltiples significados que las experiencias abordadas pudieron tener para los sujetos involucrados. Los interrogantes planteados por Buch serán de especial relevancia en el capítulo 3 para efectuar una lectura en clave política de las *Jornadas*.

7. EL TERRORISMO DE ESTADO EN ARGENTINA Y BRASIL

Al momento de problematizar la cronología de estos casos de estudio, y de la tesis en general, partimos de caracterizar al período como signado por el terrorismo de Estado. Para ello, en el caso argentino, tomamos como referencia los aportes de Pilar Calveiro (2004), Paula Canelo (2016), Ezequiel Sirlin (2006), Marina Franco (2012) y Esteban Pontoriero (2016). En el caso de Brasil, las investigaciones de Boris Fausto (2003), Marcelo Ridenti (2007), André Mesquita (2015) y Marcos Napolitano (2019).

Si bien en ocasiones el terrorismo de Estado coincide temporalmente con la instalación de dictaduras, no es necesariamente así. En algunos casos, como en el argentino, el terrorismo de Estado la antecede poniéndose en práctica sus mecanismos antes del golpe, mientras que en otros, como el brasileiro, se instala unos años después a partir de ciertos cambios en el proyecto dictatorial. Resulta entonces central señalar en cada caso cuándo comienza el terrorismo de Estado y qué características posee.

En el caso de Brasil, el golpe de Estado se produjo la noche del 31 de marzo de 1964 cuando, en medio de una crisis institucional, política y económica, el presidente de la nación João Goulart fue depuesto de su cargo. Como en otras partes de Latinoamérica, la justificación de quienes lo llevaron adelante era la de liberar al país de la corrupción y del comunismo, y restaurar la democracia.

Entre las medidas tomadas se hallaban: la reducción de la capacidad de acción del Congreso, la autorización al Comando Supremo de la Revolución a revocar mandatos y a suspender derechos políticos, y la realización de persecuciones a los opositores

políticos (que significaron prisiones y torturas). A pesar del recorte de las libertades, se mantuvo el derecho a presentar *habeas corpus* y una relativa libertad de prensa (Fausto, 2003). En este primer período lo que se buscó fue destruir a la oposición no en términos de eliminación física sino desarticulando sus organizaciones y generando un aislamiento político (Napolitano, 2019).

Siguiendo a Marcelo Ridenti (2007) y a Marcos Napolitano (2019), entre otros autores, entendemos que fue cuatro años después, en diciembre de 1968, cuando la persecución y la censura se recrudecieron, que se oficializó el terrorismo de Estado. Como en otras partes del mundo, 1968 había sido un año de creciente radicalización política en Brasil. La sociedad civil y el movimiento estudiantil se habían levantado contra la dictadura y en defensa de los derechos civiles. El 26 de junio una enorme marcha de estudiantes, artistas e intelectuales se manifestó en las calles de Río de Janeiro, en lo que pasaría a la historia como la *Passeata dos Cem Mil* [Marcha de los Cien Mil], reclamando el fin de la dictadura.

El 13 de diciembre de 1968 el presidente militar Artur Da Costa e Silva emitió el *Ato cinco* o *Ato Institucional 5* (en adelante AI-5). Era la respuesta de los militares más radicales al aumento de resistencia política a la dictadura, evidenciada por la marcha pública y la manifestación a raíz del asesinato en manos de la policía del estudiante Edson Luís de Lima Souto.

El AI-5 restringió las libertades políticas, puso en receso al Congreso y las asambleas legislativas estatales y le dio al gobierno militar plenos poderes. Suspendió los derechos políticos de los ciudadanos y la posibilidad de presentar *habeas corpus* y clausuró todos los partidos políticos. Marcó así el recrudecimiento de la dictadura, la generalización de la persecución y el avance de la censura que hasta entonces había sido esporádica y relativamente discreta, y se instaló un período de terror en la vida social, cultural y política brasilera (Scovino, 2009). A partir de entonces ninguna oposición política fue tolerada. La vida comenzó a estar signada por el miedo, la autocensura y la violencia (Carballas, 2010).

André Mesquita explica:

la máquina represora del Estado obtuvo una libertad inédita con el AI-5. Nunca el régimen militar apresó y torturó tanto como en aquel período, considerando los asesinatos y desapariciones políticas de militantes de izquierda involucrados con la guerrilla urbana y rural, como también la violencia contra indígenas y campesinos. La tortura en Brasil ya ocurría desde el golpe de marzo de 1964 y su práctica se intensificó después de 1968.²⁰ (Mesquita, 2015, p. 30)

Goncalves señala que el giro autoritario provocado por el AI-5 significó cárceles repletas de presos políticos, asesinatos, personas desaparecidas, censura y represión.

Afirma:

20 "(...) a máquina repressora do Estado obteve liberdade inédita com o AI-5. Nunca o regime militar prendeu e torturou tanto como naquele período, considerados os assassinatos e desaparecimentos políticos de militantes de esquerda envolvidos com a guerrilha urbana e rural, como também a violência contra indígenas e camponeses. A tortura no Brasil já ocorria desde o golpe de março de 1964 e sua prática se intensificou depois de 1968".

Se vivía un momento de clímax –por un lado, el ‘milagro económico’ que hacía que el país alcanzara nuevos niveles en términos de crecimiento; del otro, la intolerancia, la censura y la violencia de un gobierno autoritario contra sus ciudadanos, que dejaba en suspenso cualquier posibilidad de crecimiento. Años malditos, sin duda.²¹ (Gonçalves, 2014, p. 156)

Sin embargo, la dictadura no solo hizo uso de elementos represivos para mantener el orden; tomando nuevamente como referencia los trabajos de Marcos Napolitano (2019), entendemos que desarrolló tanto una dimensión censora-represiva como una propositiva. En relación a las prácticas culturales el mencionado autor sostiene:

en cuanto a las formas directas de acción cultural, el régimen combinó una política cultural represiva y, sobre todo en los años 1970, una política cultural proactiva. El trípode represivo del régimen estaba formado por la combinación de producción de información, vigilancia-represión policial y censura.²² (Napolitano, 2019, p. 99)

Por su parte, la política cultural proactiva combinaba mecenazgo oficial con normalización del campo cultural y sus instituciones públicas. Así como el régimen censuró varias obras de teatro, libros y películas también propició otras. Incluso llegó, en algunas áreas, a apoyar financieramente la producción y circulación de obras, sobre todo después de 1975. En ese período no solo se apoyaban piezas oficiales sino también algunas de contenido crítico, pero de producción nacional (Napolitano, 2019).

A pesar del control impuesto por el AI-5, el poder censor no alcanzó a todos los ámbitos de la cultura y durante toda la dictadura se siguieron produciendo una gran cantidad de obras de teatro, películas, libros, canciones, producciones visuales, entre otros, que desafiaron a poder. En ese sentido Napolitano sostiene:

La primavera cultural brasileira no sucumbiu a los tiempos invernales del AI-5. Involuntariamente, la censura, la represión y el control social y político terminaron por darle una importancia renovada a la vida cultural, espacio en el cual la expresión crítica, aunque alegórica o metafórica, aún era posible.²³ (2019, p. 204)

En relación a las artes visuales, siguiendo a autores como Fabris (1998), Montejo Navas (2010), Ruiz (2013) y Freitas (2013), entre otros cuya obra ya hemos abordado en el estado de la cuestión, entendemos que el AI-5 significó un quiebre en la producción y circulación de obras. Giselle Ruiz señala:

La promulgación del Acta Institucional nº 5, en diciembre de 1968, hizo que se desmoronasen proyectos artísticos individuales y colectivos. La actuación de

21 “Vivia-se um momento de clímax - de um lado, o “milagre econômico” que fazia o país atingir novos patamares em termos de crescimento; do outro, a intolerância, a censura e a violência de um governo autoritário contra seus cidadãos, que colocava qualquer possibilidade de crescimento econômico em suspensão. Anos malditos, sem dúvida”.

22 “Quanto às formas diretas de ação cultural, o regime combinou uma política cultural repressiva e, sobretudo nos anos 1970, uma política cultural proativa. O tripé repressivo do regime era formado pela combinação de produção de informações, vigilância-repressão policial (...) e censura (...)”.

23 “A primavera cultural brasileira não sucumbiu aos tempos invernales do AI-5. Involuntariamente, a censura, a repressão e o controle social e político acabaram por dar uma importância renovada à vida cultural, espaço no qual a expressão crítica, mesmo que alegórica ou metafórica, ainda era possível”

la censura política en el campo de la cultura se tornó una operación ostensiva. Cabía a los artistas un nuevo posicionamiento dentro de sus estrategias poéticas, ahora en un contexto dominado por el “golpe dentro del golpe.”²⁴ (Ruiz, 2013, p. 49)

Tras el AI-5 los artistas y productores culturales fueron fuertemente perseguidos y reprimidos. Ello generó transformaciones en su producción que, como veremos, se volvieron más fragmentarias, individuales y alegóricas pero también más radicales. Incluso algunos autores señalan la existencia de una generación de artistas, a la que denominan “Generación del AI-5” cuyas producciones se habrían gestado al calor de las transformaciones, límites, censuras, posibilidades y motivaciones que este había generado.

En el caso de Argentina, Franco (2012) y Pontoriero (2016) sostienen que para fines de 1975 —meses antes del golpe que ocurriría en marzo de 1976— los elementos estructurantes del terrorismo de Estado ya se encontraban disponibles. Un año antes, 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 indeterminado²⁵. Desde entonces —y durante todo 1975— las violaciones a los derechos humanos se habían acrecentado. Franco sostiene:

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, p. 133)

Franco señala que entre 1973 y 1976 se había ido “constituyendo progresivamente una lógica político-represiva centrada en la eliminación del enemigo interno” (Franco, 2012, p. 17). Ello se dio a través de la implementación tanto de prácticas y políticas consideradas legales como de otras de carácter clandestino o paraestatal. La represión en clave contrainsurgente aplicada por el Ejército desde febrero de 1975 —en el marco del “Operativo Independencia”— ya había dado inicio a un proceso de violencia clandestina basado en métodos criminales. Asimismo, a partir de octubre, ese entramado represivo se había extendido a todo el país mediante un decreto del Poder Ejecutivo. Y la doctrina de “guerra antisubversiva” del Ejército incluía todos los elementos que brindarían el encuadramiento teórico para la organización de la represión en clave contrainsurgente (Pontoriero, 2016).

24 “A promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, fez desmornarem projetos artísticos individuais e coletivos. A atuação da censura política no campo da cultura tornou-se uma operação ostensiva. Cabia aos artistas um novo posicionamento dentro de suas estratégias poéticas, agora sob um contexto político denominado ‘golpe dentro do golpe’”.

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

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:

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. (Franco, 2012, p. 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 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).

Con base en los mencionados trabajos es que haremos uso de la noción de terrorismo de Estado para caracterizar al período en que transcurren las *Jornadas* (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 en los cambios que generan 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 productiva desarrollada por la dictadura tomaremos como referencia los aportes realizados por Ezequiel Sirlin (2006), Julia Risler (2018) y Cora Gamarnik (2011), quienes explican la importancia de esta para el proyecto dictatorial. Los trabajos de Risler nos permiten dimensionar el desarrollo de 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, tal como describe 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, p. 157).

Por su parte, Marcos Novaro y Vicente Palermo afirman: “El miedo no tuvo los mismos efectos en todos” (2013, p. 149) y postulan que no generó una “parálisis” en la sociedad en su conjunto sino que existió “acción” o “acción con otros” (2013, p. 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, p. 153). A pesar de los intentos por controlarlo todo, existieron fisuras, grietas, intersticios. Esteban Buch señala: “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, p. 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, p. 275). Los artistas visuales desplegaron 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 experiencias estudiadas. Son fundamentales para ello:

- la noción de terrorismo de Estado que en el caso argentino nos posibilita pensar las continuidades (y las diferencias) entre 1975 y 1976-1981, y en el caso brasilero el quiebre que significó el AI-5 en 1968;
- la idea de que las dictaduras desarrollaron 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 desde donde fue posible seguir haciendo, diciendo y sintiendo.

8. APORTES METODOLÓGICO-CONCEPTUALES DE LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE

Para reconstruir los casos aquí propuestos se hará uso de las herramientas conceptuales y metodológicas aportadas por los estudios sobre performance y arte desarrollados por Richard Schechner (2000) y por Diana Taylor (2012). Estos nos permitirán abordar conceptualmente la descripción de los casos, fundamentalmente en el capítulo dos de esta tesis.

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, p. 13)

Por su parte, Diana 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, p. 52). Es decir que se puede 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. Su utilización como perspectiva metodológica (en el sentido señalado por dichos autores) permitirá reflexionar sobre aquellas secuencias de acciones que insisten y se repiten como una especie de ritual e instauran nuevos modos de hacer.

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.

Además, 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).

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 en que esta va a ocurrir.

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. Esta 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.

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.

A los fines de esta tesis, los estudios de performance nos permiten reflexionar sobre un modo distintivo de hacer/estar. Particularmente, en el capítulo 2, indagaremos sobre el objetivo de la repetición, la instauración de nuevos sentidos en cada realización, los roles de quienes participaron y los distintos tiempos de la experiencia.

9. EL REGISTRO Y LAS POSIBILIDADES DE NARRAR EL PASADO

Las *Jornadas del Color y de la Forma* y los *Domingos da Criação*, en tanto experiencias entre artísticas y pedagógicas, no perduraron materialmente en el tiempo. El énfasis puesto en la acción, en el proceso creativo y en lo vivido por los sujetos las hacen —en gran parte— inasibles. Así, solo nos es posible acceder a ellas a partir de fragmentos de relatos y documentos más o menos dispersos que perduran hasta hoy.

Ante este hecho, tal como propone Philippe Artières (2019) no iremos en búsqueda de un archivo completo que nos permita reconstruir “todo” lo acontecido, sino que a partir de un conjunto de rastros fragmentarios del pasado escribiremos una historia no exenta de ausencias y vacíos. Como formula Artières, haremos de esta una oportunidad:

Practicar el archivo menor como un despojo; no estar en la búsqueda des-

enfrenada sino aceptar lo inesperado, la sorpresa, la decepción y sobre todo la impotencia. No ver en ello una fragilidad sino una fuerza. Estos papeles son fragmentarios, están llenos de agujeros, de ausencias, de faltas. Es necesario renunciar al principio de comprensión exhaustiva, nuestro rompecabezas tendrá siempre una mayoría de piezas faltantes; es necesario aceptar que lo esencial se nos escapa, que no sabremos más que una parte; que del pasado no producimos más que una narración frágil, con tantas zonas de sombra. (2019, p. 23)

Así, frente a los imprevistos²⁶ y faltantes, construiremos una narración con zonas de luz y sombra, con varias preguntas aún sin respuesta.

Distinguiremos para ello, siguiendo a Diana Taylor (2012), entre materiales que dan lugar a dos sistemas de transmisión: *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 sujetos que solo puede ser recuperada a través de narraciones orales, lo cual requiere de la presencia de las personas que participaron. Taylor afirma: “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, p. 14).

Dermisache, en tanto ideóloga y directora de las *Jornadas* se ocupó personalmente de que quedara registro material del que fue uno de sus grandes proyectos en la vida. En su archivo personal, hoy Archivo Mirtha Dermisache (alojado en Fundación Espigas), conservó fotos, filmaciones, balances, encuestas, recortes de diarios y revistas, copias de cartas pidiendo financiación e incluso manuscritos. También guardó un resumen escrito en el que detallaba quiénes habían estado y de qué se había hablado en cada clase del taller y reunión organizativa. En la sexta edición hubo incluso una comisión de registro que se ocupaba sobre todo de la fotografía y filmación.

Su insistencia en conservar copia de todo el material nos habla, en primer lugar, de la importancia que la artista le otorgaba a la experiencia. Pero sobre todo de la conciencia que tenía de que —frente a lo efímero del acontecimiento— era necesario dejar otros registros que permitieran reconstruir los eventos. Así, el carácter efímero de la experiencia y el acento puesto en la acción, sostenidos desde el discurso, entraban en tensión con la preocupación por su registro. Lo mismo sucedió en el caso brasileño.

El trabajo con el Archivo Dermisache permite avanzar sobre varios aspectos. Posibilita reponer información de orden formal: días, permisos, financiación, organización, objetivos, técnicas y materiales, solo recientemente sistematizados. Entre otras cosas, encontramos allí correspondencia entre la artista y las autoridades institucionales que permiten comprender el modo en que se halló el sitio para la realización de la experiencia. También, facilita acercarse a las percepciones que los sujetos tuvieron de las *Jornadas* en ese mismo momento, tanto a través de los testimonios que aparecen en diarios y revistas como de las encuestas que aún se conservan allí. Asimismo, el material de archivo como un todo nos permitió reflexionar sobre el modo en que Dermisache

²⁶ Entre ellos la pandemia del coronavirus me impidió conocer el archivo personal de Frederico Morais y entrevistarle durante mi estadía en Río de Janeiro (Febrero-Marzo 2020) tal como había concertado en los meses previos al viaje.

concibió la propuesta y su rol en ella.

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

Sin embargo, la mirada que no aparece es la de los otros organizadores y para eso fue necesario recurrir al *repertorio*, a la voz y el recuerdo de quienes fueron coordinadores. Su memoria, conjugada desde el presente, evoca eso que ya no está o que está ausente. Esas voces otras descentralizaron el enfoque de Dermisache, aquello que consideró valioso conservar y, a su vez, nos permitieron reconstruir sensaciones y conocer las múltiples formas y matices de color que tuvieron las *Jornadas*

El caso de los *Domingos* es similar en cuanto a la preocupación por el registro y la documentación, aunque Morais contaba, además, con el resguardo de la memoria institucional del MAM-RJ. Al formar parte de la programación oficial del museo, se conserva en su archivo mucha de la documentación producida (comunicaciones internas, comunicados de prensa, proyectos, cartas, diapositivas, filmaciones, entre otros) y del material de prensa que se publicó en el momento.

Ese archivo, en términos de Taylor, permite reconstruir parte de lo acontecido. Es una memoria institucional, con un orden que atiende a sus lógicas; el material sobre la experiencia aquí analizada se encuentra en tres carpetas: una correspondiente a “Cursos” —el área desde donde se organizó— y dentro de ella el año “1971” (en la que se encuentran proyectos, listas de contacto, correspondencia, documentación enviada a la prensa, entre otros); otra denominada “*Cursos coordinadora e gestão 1971*” [Cursos coordinación y gestión 1971] (con comunicaciones internas, material de apoyo, comunicaciones internas, entre otros) y una tercera denominada “*Colecionável MAM-cursos 1971*” [Coleccionable MAM-cursos 1971] en la que se encuentran copias de los artículos periodísticos. El orden del material obedece a una lógica de organización externa a la propia experiencia, que atiende más bien a la estructura del museo. Poco nos dice sobre el modo en que se fue construyendo; sin embargo, permite entrever las decisiones y acciones tomadas sobre todo de Morais y por el director del museo.

También en este caso aparece —en el momento de los hechos— la preocupación por el registro, la reconstrucción y transmisión. Apenas unos días después de la primera edición se realizó una exhibición de diapositivas de lo acontecido tomadas por Lygia Pape, Eduardo Ângelo, Luiz Alphonsus y Douglas Lins, y la proyección de dos filmaciones, una efectuada por Carlos Vergara (en súper 8 y a color) y otra por José Carlos Avellar, integrante de la Cinemateca del MAM-RJ (en 16 milímetros y blanco y negro). Al finalizar la segunda edición se volvieron a exhibir las diapositivas y las filmaciones de la edición anterior (*O ano letivo no*, 1971). Lo mismo sucedió en las ediciones siguientes, en las que al finalizar la jornada de trabajo se invitaba a ver proyecciones de las anteriores.

Entre las preocupaciones por registrar —como forma también de dar a conocer—, aparece la intención de hacer un libro para enviar a todo Brasil y que se

podiera reproducir lo efectuado. En uno de los comunicados a la prensa se informaba: “el MAM está pretendiendo editar un libro reuniendo los documentos de la serie ‘Domingos da Criação’ con la intención de enviarlo a todo Brasil y el exterior”²⁷ (*A terceira manifestação de*, 1971, p. 1).

En una síntesis de sus ideas sobre la enseñanza en el MAM-RJ, Morais sostiene: “[La] acción creadora (actividades) impone la necesidad de documentación”²⁸ (1971g, p. 1). El documento aparece así como una nueva realidad, un elemento que deberá transformarse en el acervo principal de los nuevos museos.

Asimismo, en el accionar del propio Morais sobresale su interés por generar material de archivo que den cuenta o dejen memoria de lo acontecido. A lo largo de las distintas ediciones de los *Domingos* realizó entrevistas a participantes, cuyas desgrabaciones se hallan en el acervo del MAM-RJ, en las que preguntaba cómo estaban viviendo la experiencia. Además, desde 1971 a la actualidad concedió muchas entrevistas y se dedicó a escribir y pensar sobre el arte en Brasil. Entre su producción organizó, junto a Jessica Gogan, un libro-archivo titulado “*Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*” [Domingos de la Creación: una colección poética de lo experimental en arte y educación] (2017). Allí, además de transcribir una serie de entrevistas realizadas por Gogan, se publicaron un conjunto de fotografías y artículos periodísticos pertenecientes al archivo del propio Morais.

En el hacer de Morais y Dermisache se percibe así la preocupación por pensar y repensar sobre la propia práctica. Dejar registro de lo realizado significó no solamente guardar fotografías, sino también anotaciones fragmentarias de las percepciones del público, proyectos, listas, recomendaciones. A partir de dichos fragmentos, de la huella de aquello que fue, indagamos las experiencias que originaron esta tesis. También serán los silencios, aquello notoriamente ausente, faltante en los archivos, interrogados aquí.

27 “(...) o MAM está pretendendo editar um livro reunindo os documentos da série ‘Domingo da Criação’ com a intenção de enviá-lo para todo o Brasil e exterior”.

28 “[A] ação criadora (atividades) impõe a necessidade da documentação”.

Amplificar.

Las trayectorias de Frederico Morais y Mirtha Dermisache

Pensar la trayectoria de Dermisache y de Morais supone reconstruir caminos artístico-profesionales que por momentos se corren de los usuales y que por ello arriban a resultados, espacios, propuestas y modos inusitados. Esto no significa que sean marginales, alejadas de las instituciones, ni de los cánones. Sino que tienen puntos de partida y recorridos que se desmarcan de lo establecido en el período. En este sentido, trabajaremos aquí los modos en que conjugaron el arte y la educación.

Mirtha Dermisache estudió magisterio en Artes Visuales y comenzó su carrera profesional siendo docente de niños. En tiempos en que los artistas se agrupaban en colectivos para producir, exhibir y salir a la calle (los años sesenta y primeros setenta), ella desarrolló su labor de forma solitaria. Por el contrario, cuando se produjo el repliegue de los artistas a sus talleres y a la pintura de caballete, se dedicó a organizar eventos artísticos abiertos y multitudinarios, las *Jornadas*, en museos de gestión estatal. Fue recién entonces que la encontramos trabajando a nivel colectivo. A lo largo de toda su vida mostró y vendió poco y sostuvo la experimentación con grafismos, formas que se corren tanto del dibujo como de la escritura, sobre soportes con formatos disímiles, fundamentalmente libros. Reconocida internacionalmente, su obra ha quedado por fuera de los relatos hegemónicos en Argentina, tal como sucedió con la de muchas otras mujeres artistas de su época (Giunta, 2018).

Frederico Morais, en cambio, es reconocido por la tradición, en términos de Williams (2009), como un personaje central de la vanguardia brasilera de los sesenta. Sin ser profesor, ni artista, ni haberse graduado “de nada” —según sus propias palabras (Morais en Herkenhoff, 2012)— es considerado como “crítico-creador”. Nacido en Belo Horizonte —una ciudad marginal para la historia del arte brasilero—, se trasladó a Río de Janeiro para trabajar como cronista en la columna de artes plásticas en el *Diário de Notícias*. Ya para entonces había comenzado a desarrollar su labor como curador, tarea que desarrolló con una impronta muy personal. Una vez en Río comenzó a dictar clases en el MAM-RJ, una institución central para el arte carioca, en donde terminó ocupando el cargo de Coordinador de Cursos y desde donde organizó los *Domingos*. Tras el auge de la vanguardia, a mediados de los setenta, se dedicó a realizar proyectos menos radicales, tales como muestras para distintas instituciones privadas.

En este capítulo nos interesa pensar las trayectorias Dermisache y Morais a fin de reconstruir sus espacios de enunciación, su ubicación en el campo artístico (Bourdieu, 2008) y los vínculos sostenidos con otros artistas e instituciones. También procuramos ubicar a las experiencias estudiadas en la práctica de sus propios organizadores, en diálogo y tensión con el resto de sus proyectos artístico-pedagógicos.

Tal como hemos visto en el estado del arte, existe una gran diferencia en la cantidad y el tipo de abordajes que se han elaborado sobre Morais y Dermisache, excediendo por mucho los trabajos dedicados al primero. Por ello, en este capítulo nos detendremos más extensamente en reconstruir, analizar y poner el debate la obra de la artista argentina en un intento por comenzar a saldar el lugar relegado que ha recibido por parte de la historiografía.

1.1. Frederico Morais

1.1.1. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA.

Frederico Morais nació en 1936, a lo largo de su vida se desempeñó como crítico de arte, historiador, artista, curador, teórico, periodista y docente. Aunque afirma sobre sí mismo: “Si hoy me preguntaran qué soy, no sabría qué responder. ¿Crítico? ¿Artista? ¿Profesor? Soy todo eso o nada de eso. Sólo puedo decir que estoy vivo y muy conectado”²⁹ (Morais, 1975, p. 9). Y años después narra: “Yo no me gradué de nada, no soy profesor. Soy autodidacta. No tengo títulos universitarios, aunque dicté clases en varias universidades” (Morais en Herkenhoff, 2012, p. 8). Asegura sobre sí mismo que trabaja desde la intuición y que mientras desarrolla las actividades va comprendiendo sus propias propuestas, percibiendo antecedentes, encontrando afinidades con otras experiencias y pensando desdoblamiento de la idea inicial (Morais, 2017). Ya en los años setenta se lo caracterizó como “crítico-creador” por el tipo de crítica de arte que desarrolló. Él mismo afirmaba:

Como crítico, confieso que estoy muy poco interesado en juzgar obras de arte, es decir, no quiero ejercer una crítica sentenciosa y autoritaria. Por el contrario, quiero involucrarme en el proceso creativo del artista y solo después, o como resultado, revelar en cada una de sus obras los múltiples sentidos, su trama y/o red de significados³⁰. (Morais, 1975, pp. 9-10)

A lo largo de su vida desarrolló una multiplicidad de proyectos en los que -desde diversos roles- intentó acercar el arte al público amplio, aquel que no suele concurrir a museos y galerías. Hoy es considerado uno de los referentes de la vanguardia artística de los años sesenta en Brasil y uno de los críticos de arte de ese período más reconocidos del país.

29 “Se me perguntarem hoje o que sou não saberei responder. Crítico? Artista? Professor? Sou tudo isso ou nada disso. Só posso dizer que estou vivo e muito ligado”.

30 “Como crítico, confesso que estou muito pouco interessado em julgar obras de arte, ou por outra, não quero exercer uma crítica judicativa e autoritária. Pelo contrário, quero envolver-me no processo criador do artista e só depois, ou como resultado, revelar em cada obra sua, os múltiplos sentidos, sua trama e/ou rede de significados”

Morais comenzó su carrera en Belo Horizonte realizando análisis cinematográficos y solo luego, con las herramientas de esa disciplina, trasladó su mirada hacia las artes visuales. En 1956 publicó su primer texto sobre arte *Em defesa da arte moderna* [En defensa del arte moderno] y en 1962 editó su primer libro *Arte e Indústria*.

Entre 1956 y 1966 formó parte de la *Geração Complemento*, una convivencia de escritores y artistas de idiomas diversos que funcionó en Belo Horizonte, de la cual participaban además Klauss Vianna, Angel Vianna, Wilma Martins, Silviano Santiago, entre otros. Era un proyecto multidisciplinario en el que todos (personas de distintas edades y profesiones) aprendían de los otros. Angel Vianna narra sobre dicha vivencia: “Eran unas 40 personas, cada una con su trabajo, cada una con su edad, cada una con su profesión, pero todas colaboraban unas con las otras. Era como si hubiese un aprendizaje diferente con cada uno, uno enseñando al otro y el otro sumando cosas”³¹ (en Gogan, 2017, p. 184). Años después algunos de ellos volverían a compartir proyectos artísticos en Río de Janeiro.

En ese período Moraes se desempeñó también como periodista. Con 19 años comenzó publicando artículos breves en el *Informador Comercial* y en 1957 se hizo cargo de la columna de artes visuales del *Diário de Minas*. Años después participó de *Estado de Minas* y de la *Revista de Cinema, Complemento e Mapa*.

En 1966 se trasladó de Belo Horizonte a Río de Janeiro, comenzó entonces la etapa más radical de su carrera, que duraría hasta 1973 momento en que abandonó el MAM-RJ y el *Diário de Notícias*. Fernando Facundo Oliva (2017) denomina a este período “Contestação” [Contestataria], por el discurso militante en defensa del arte como un espacio de experimentación, resistencia y vanguardia que sostuvo Moraes. Es también su período de mayor actividad pública y el más recuperado por la historiografía del arte.

Tras instalarse definitivamente en Río, se desempeñó como titular de la columna de Artes Plásticas que a diario publicaba el *Diário de Notícias*. Según él mismo afirmaba: “En el periódico disfrutaba de la libertad para hacer lo que quisiera” (en Aguilar, 2010, p. 102). Ello facilitaba su acción en favor del arte de vanguardia pues el periódico le proporcionaba, entre otros, recursos para emprender proyectos artísticos (Moraes en Ribeiro, 2013).

En 1967 comenzó a dar clases de Historia del Arte en el MAM-RJ. Y tan solo dos años después asumió allí como Coordinador de Cursos. Tras ocupar el cargo, Moraes procuró realizar una serie de transformaciones para abrir el museo a la comunidad. Para ello creó el curso anual de cultura contemporánea, que contaba con clases diarias matutinas y conferencias sobre diferentes temas por las noches; un curso popular de arte gratuito los domingos por la tarde, y otras iniciativas, como la *Unidade Experimental* y los *Domingos* (Moraes en Ribeiro, 2013).

³¹ “Eram umas 40 pessoas, cada uma com o seu trabalho, cada uma com a sua idade, cada uma com a sua profissão, mas todas colaboravam umas com as outras. Era como si tivesse um aprendizado diferente com cada um; um ensinando o outro e o outro somando em cada coisa”.

Allí mismo comenzó a relacionarse con artistas jóvenes como Cildo Meireles, Antonio Manuel y Artur Barrio, entre otros, quienes se reunían a diario en el MAM-RJ para discutir sobre exposiciones, política y cuestiones de estética. Se encontraban casi todos los días en el bar del museo después de las 16 horas (Ribeiro, 2013). En ese marco, y tras impulsar una serie de iniciativas artísticas (como *Arte no Aterro*) y participar de otras (como el *Salão da Bússola*) se convirtió en uno de los mayores defensores de la vanguardia brasileira (Freitas, 2013).

Fue en la ciudad carioca que combinó su trabajo como crítico-creador, con su labor docente, teórica y periodística. Impulsó para ello un conjunto de proyectos como *Arte no Aterro* y los *Domingos*, en los cuales —según su propio testimonio— “quería integrar todo: arte, exposición, enseñanza, público, museo, creación”³² (Morais en Galciani, 2014, p. 325) con el objetivo de hacer del arte algo más cercano a las personas. Fueron esos sus proyectos más radicales e innovadores.

Tras abandonar el MAM-RJ por diferencias con su dirección se inicia una nueva etapa en la vida profesional de Moraes que se extiende hasta 1984, a la que Oliva (2017) denomina “Dúvidas” [Dudas] dado el desencanto que Moraes mostró con la vanguardia artística brasileira. Fue entonces cuando escribió sobre su estado de crisis en su libro *Artes plásticas: a crise da hora atual* [Artes plásticas: la crisis actual] de 1975. Allí retoma una serie de elementos —que desde comienzos de la década venía planteando en escritos breves— para pensar sobre la situación del arte en ese momento. Aparecen entonces nociones fundamentales para su pensamiento como la de “arte de guerrilla”³³ y del artista como “generador de situaciones”, al tiempo que problematiza sobre el rol de los museos, los artistas, y el público y anuncia la crisis de la vanguardia artística brasileira tras 1971. En esta etapa desarrolló también su interés por el arte latinoamericano.

Un tercer período en su recorrido profesional se inicia en 1985 y alcanza a 2012. Durante esta etapa que Oliva (2017) llama “Conciliação” [Conciliación]), Moraes abandonó la defensa de lo nuevo como principal salida para el arte brasileiro y comenzó a adoptar posturas más conciliadoras, menos intransigentes. Encaró entonces un camino de mayor institucionalización al asumir cargos y trabajar directa o indirectamente ligado a proyectos culturales financiados por empresas de capital extranjero. Para entonces se había instalado como un rasgo común en Brasil que las empresas organizaran exhibiciones de arte como un modo de mostrarse “investidas de cultura” (Oliva, 2017). En ese contexto, Moraes colaboró regularmente con la galería de arte del Banco do Estado de Río de Janeiro, el Instituto Itaú Cultural (entre 1986 y 2001), el Projeto Cultural Sudameris (2001-2003) y la Casa de Leilões Soraia Cals (2002-2012). También desarrolló trabajos puntuales como catálogos o libros corporativos sobre arte brasileiro para empresas como Sul América Seguros, Júlio Bogoricin Imóveis, Incepa, entre otros.

32 “quería integrar todo: arte, exposição, ensino, público, museu, criação”.

33 Para ampliar sobre la noción de “arte de guerrillas” véase Freitas (2013).

En los últimos años ha recibido numerosos homenajes y los proyectos efectuados por él en los sesenta y setenta han sido revisitados y recreados a través de un conjunto de investigaciones, publicaciones, películas y exhibiciones.

1.1.2. ENTRE CRÍTICO-CREADOR, PERIODISTA Y TEÓRICO-MILITANTE

Como señalábamos al comienzo del capítulo, Morais se desempeñó como crítico, curador, docente, teórico, periodista e incluso como artista. Fue un personaje clave en torno a la vanguardia carioca de los años sesenta y ello le valió que, a diferencia de lo que ocurre con Dermisache, se haya investigado y escrito extensamente sobre su trabajo. Una serie de libros y tesis efectuadas en los últimos años han dado cuenta en profundidad de su práctica profesional. Concentrándose en distintos debates y problemáticas, estos trabajos han abarcando sobre todo su labor como crítico³⁴, pero también su vínculo con el MAM-RJ y con la vanguardia artística³⁵. En su mayoría estos se han centrado en el período 1966-1975, momento en que desarrolló sus actividades con mayor intensidad y de forma más innovadora.

Por ello no profundizaremos sobre dichas zonas de su trabajo —ya ampliamente indagadas— sino que repondremos una serie de elementos que nos permitirán ubicar a Morais en el campo del arte y de la crítica del arte, para desde allí abrir preguntas sobre el caso aquí estudiado. Nos detendremos particularmente en aquellas propuestas artísticas y/o pedagógicas que funcionaron como antecedentes de los *Domingos*.

Uno de los roles asumidos por Morais tempranamente fue el de crítico de arte. En un momento en que el arte de vanguardia atravesaba profundas transformaciones, también la crítica se vio expuesta a cuestionamientos, derivados de los cambios que las obras proponían (Galciani, 2014; Taga, 2018). Algunos actores, entre ellos Morais, comenzaron a pensar que ya no era posible utilizar los mismos medios y criterios a los que hasta entonces habían recurrido. Cuestionaban así la figura del crítico como juez que tiene la palabra final y de ese modo clausura toda otra interpretación de las obras.

En ese contexto, cuando en 1966 curó la muestra *Vanguarda Brasileira*, Morais percibió su deseo de involucrarse más profundamente en el ejercicio crítico. Galciani afirma: “quería participar visceralmente de las tramas creativas y no sólo limitarse a un momento posterior —de exposición de la obra—”³⁶ (2014, p. 317). Se dedicó entonces a realizar una crítica alejada de los juicios formales y sin la pretensión de mantener

34 Entre otros Ricardo Taga (2018) lo ha analizado en el marco de los debates y cuestionamientos a dicha profesión en los años sesenta; Fernando Augusto Oliva (2017) ha problematizado sobre las etapas que atravesó en un intento por pensar a su vez cómo aparece la cuestión de lo nacional en sus propuestas; Neves Galciani (2014) ha indagado sobre la estrategia de la crítica como creación, Artur Freitas (2013) ha trabajado sobre la idea de crítico militante y Tamara Silva Chagas (Chagas, 2012) se ha centrado en la importancia de los escritos de Morais para la *Nova Crítica*

35 A lo largo de la tesis recurrimos a los aportes de Gogan (2017), Dias Cavalcanti (2016), Ruiz (2013), Fabris (1998), Ribeiro (1995), Velagio Costa (2019), Sant’Anna (2010), entre otros. Estas investigaciones abordan en profundidad las distintas facetas del trabajo de Morais y se constituyen en una referencia central para el desarrollo de esta tesis.

36 “queria participar visceralmente das tramas criativas e não apenas se referir a um momento posterior -de exposição da obra”.

autonomía sino más bien percibiéndose como “un compañero de aventura de los artistas”³⁷ (Morais en Galciani, 2014, p. 318). Allí surgió la idea de crítico-creador para caracterizar aquello que Moraes efectuaba: “una exposición para criticar la exposición” (Morais en Herkenhoff, 2012, p. 11). En el marco de este nuevo modo de concebir la crítica, se propuso acercarse al artista generando un desdoblamiento de la obra en el que la crítica se convertía —a su vez— en una propuesta artística de carácter múltiple y polifónico, indisociable de la participación del público y en contacto constante con el artista y su obra (Galciani, 2014). Produjo entonces ensayos críticos no verbales, comentarios visuales o exposiciones para criticar las exposiciones que tensionaban, cuestionaban o llevaban al límite las propuestas de los artistas. Así, sus críticas se convirtieron en ejercicios poéticos que se alejaban de los tradicionales juicios definitivos esgrimidos por la crítica tradicional.

En esos años, Moraes se convirtió en impulsor y en uno de los referentes de esta *nova crítica* [nueva crítica] (Freitas, 2013): un tipo de intervención transformadora, activista, que proponía nuevas actitudes creativas y procuraba alejarse de la “crítica” en tanto ejercicio autoritario. En 1971 fundó, junto a Waldemar Cordeiro, Roberto Pontual, Mário Barata y Maria Eugênia Franco el Centro Brasileiro de Crítica de Arte, en oposición a la conservadora Asociación Brasileira de Críticos de Arte. Esta institución, según afirma Sant’Anna (2016), sería vista por sus creadores como un camino para superar las formas autoritarias de juzgar. Si bien su vida fue breve y polémica, fue desde allí que Moraes profundizó su forma de crítica.

El periodismo fue otra de las actividades que Moraes que realizó desde joven. Desde ese rol se propuso acercar el arte a quienes no pertenecían a ese mundo. A diferencia de su labor como crítico, no pretendió ser vanguardista y experimental, lo cual muchas veces lo hacía crítico o solo accesible para iniciados, sino difundir sus propuestas y llegar al público amplio. Explica: “como periodista yo estaba para prestar servicios a la sociedad, tenía que tratar sobre las exhibiciones, sobre lo que podía generar discusiones. Y las personas esperaban eso de mí. Por ejemplo, el domingo, hacía una especie de recorrido por exposiciones a ser visitadas”³⁸ (Morais en Galciani, 2014, p. 322).

Durante el período en que trabajó como titular de la columna de artes plásticas del *Diário de Notícias* se dedicó a difundir novedades sobre las artes de forma clara y para un público amplio. Utilizó ese espacio también para publicitar las actividades que organizaban desde el MAM-RJ. Tras retirarse de ese cargo continuó colaborando con el periódico por muchos años. Entre 1975 y 1987 trabajó como periodista en el diario *O Globo* y colaboró con otros periódicos de forma esporádica.

37 “um companheiro de aventura dos artistas”.

38 “como jornalista eu estava ali para prestar serviços à sociedade, eu tinha que tratar das exposições, do que podia render discussões. E as pessoas esperavam isso de mim. Por exemplo, no domingo, eu fazia uma espécie de roteiro de exposições a serem visitadas”.

Morais fue además un lúcido lector de su tiempo y un teórico-militante. Su interés por la escritura y la reflexión en torno al arte se observa en un conjunto de textos teóricos en los que problematiza, entre otras muchas cosas, sobre: qué es la vanguardia, el rol que tenían los museos y qué transformaciones deberían realizar, la educación artística, el lugar del público y el mercado del arte. Tempranamente discutió incluso sobre el estatuto de obra de arte y la función de los artistas (Véase Moraes, 1970) en algunos de los que fueron sus aportes centrales. Según caracteriza Freitas:

en muchos de sus textos, lanzó tesis polémicas, ciertamente, pero a menudo generosas y politizadas, casi siempre urgentes y, como regla, comprometidas con un agudo sentido de la actualidad. (...) Frederico Moraes, en síntesis, fue un típico crítico militante – un propulsor de ideas y un ingenioso inventor de su tiempo³⁹. (Freitas, 2013, p. 29)

De ese modo, más allá de revisitar y cuestionar las características de algunos de los sujetos e instituciones involucradas en el mundo del arte, los textos de Moraes presentan un fuerte carácter propositivo e innovador. Así, en *O plano-piloto para a futura cidade lúdica* (de 1969) –por ejemplo- desarrolla, como veremos más adelante, un modelo de museo que ya no queda reducido a un recinto sino que se expande por toda la ciudad (Ribeiro, 2013). Y en *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”* (Moraes, 1970) afirma que el de “obra” es un concepto antiguo y anuncia cuál debería ser el nuevo rol de los artistas.

Entre estas intervenciones teórico-políticas, Freitas (2013) señala a las nociones de *contra-arte* y *arte de guerrilla* como las más significativas, dada su pretensión de hacer de la teoría un instrumento de intervención sobre la realidad. De acuerdo a la lectura de Freitas, con dichas afirmaciones Moraes se opuso abiertamente a lo que se denominó como “milagro brasileño”⁴⁰ y al imperialismo tecnológico del primer mundo, y propuso la liberación total de los sujetos que debían hacer uso de la precariedad como herramienta para afirmar su oposición al mundo, a las instituciones y a la propia definición de arte (Freitas, 2013). Moraes asociaba así la idea del (contra) artista a la del guerrillero, el cual debía generarle emboscadas al público, quien a su vez tenía que adoptar una posición activa y tomar la iniciativa (Freitas, 2013; Moraes, 1975).

Las ideas sostenidas en algunos de estos textos-manifiesto fueron llevadas a la práctica en distintas iniciativas que Moraes desarrolló desde otros de sus roles: el docente, el de organizador y el de artista-creador. Fueron por ello propuestas innovadoras, cargadas de una profunda reflexión teórica.

39 “em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e, via de regra, comprometidas com um sentido apurado de atualidade. (...) Frederico Moraes, em suma, foi um típico crítico militante - um propulsor de ideias e um engenhoso inventor de seu tempo”.

40 Se denomina “Milagro brasileño” al período de crecimiento económico ocurrido en plena dictadura militar entre 1969 y 1973.

1.1.3. ENTRE ARTISTA Y ORGANIZADOR: EXPERIENCIAS COORDINADAS EN LOS SESENTA

A partir de 1966 Frederico Morais impulsó una serie de experiencias en las que comenzó a desplegar algunas de sus ideas sobre el arte. Entre ellas iremos viendo cómo tempranamente comienza a aparecer la preocupación por el vínculo entre el arte y el espacio público abierto, los cuestionamientos al rol pasivo que ocupaba el público, la intención de que el arte fuera accesible —de forma activa— a todos, entre otras inquietudes que resultan claves para comprender lo ocurrido durante los *Domingos*.

En julio de 1966, antes de mudarse definitivamente a Río de Janeiro, Morais organizó junto a Celma Alvim una exposición en Belo Horizonte: *Vanguarda Brasileira*. Comenzaba así su carrera como organizador (para entonces no existía el rol de curador) de eventos y/o experiencias artísticas que continuaría una vez instalado en la antigua capital del país. Realizada para la Rectoría de la Universidad de Minas Gerais, en un edificio que aún estaba en obra, la muestra llevó el nombre de *brasileira*, a pesar de que en ella participaron fundamentalmente artistas cariocas (o radicados en Río) vinculados a la Nueva Figuración⁴¹. Según explica Ribeiro (1995) la exhibición tenía el propósito de presentar los artistas cariocas a los de Minas y establecer un diálogo entre ambos.

Para esa ocasión, Morais convocó a distintos artistas de la vanguardia carioca (entre ellos Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy y Rubens Gerchman) quienes organizaron un *happening* que terminó en una guerra de huevos. Eso provocó a su vez un movimiento agresivo del público contra las autoridades (Ribeiro, 1995). Por su parte, Morais escribió el texto “Vanguardia, o que é” [Vanguardia, qué es] que funcionó como catálogo de la exposición. Allí reconocía a la obra de dichos artistas como una auténtica contribución a la vanguardia internacional (Taga, 2018).

Morais afirma que la exhibición “(...) por su carácter polémico, marcó profundamente al arte mineiro, abriendo nuevos caminos a los artistas locales (...)”⁴² (1975, p. 85). Pero no solo para el arte de Minas este evento marcó un quiebre, también lo fue para Morais. Tras su participación en la “apropiación” (en Herkenhoff, 2012) de la obra de Oiticica, quien en ese momento no se encontraba en Brasil, percibió que no quería ser un crítico de arte solamente, haciendo una crítica que juzga y confiere valores sino más bien un “compañero de aventuras del artista” (Morais en Aguilar, 2010, p. 102). Esa primera experiencia de crítica como creación —según él afirma— modificó su manera de percibir las cosas, y dio lugar a la búsqueda de un modo más participativo que permitiese percibir las nuevas características del arte (Morais en Aguilar, 2010) del que ya hemos hablado.

Un año después, en abril de 1967, Morais participó junto a un conjunto de artistas en la organización de la exposición *Nova Objetividade Brasileira*. Allí se buscaba

41 Para ampliar sobre la asimilación entre vanguardia brasileira y carioca en el pensamiento de Morais véase Oliva (2017).

42 “por seu carácter polêmico, marcou profundamente a arte mineira, abrindo novos caminhos para os artistas locais”.

presentar el estado en que se encontraba en ese momento el arte brasileiro (Morais, 1975). Efectuada en el MAM-RJ, confluyeron múltiples artistas (alrededor de 50) y tendencias con los que se pretendía dar cuenta de la diversidad, al tiempo que de la singularidad, del arte en esos territorios. Era además una reacción al *Salão das Caixas* [Salón de las Cajas] organizado por la *Petite Galerie*, el cual —según Moraes— buscaba la “cajificación de la vanguardia brasileira” (Morais, 2010, p. 115) en un intento por institucionalizarla.

La muestra se encontraba dividida en dos secciones; una retrospectiva desde el periodo anterior al arte concreto y otra dirigida a las manifestaciones más recientes (Taga, 2018). Participaron artistas de distintas regiones de Brasil, entre los que se encontraban: Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Theresa Simões, Ivan Serpa, Carlos Vergara, Antônio Dias, Carlos Zilio. Entre las propuestas presentadas estaba “*Tropicália*” de Oiticica, una obra que consistía en un espacio abierto a la participación y circulación del público, en el que se recreaba un ambiente tropical armado con tierra, piedras, plantas, animales y poemas escondidos bajo el pasto, contrapuestos a un televisor en el que se leía “La pureza no existe” (Morais, 2010). El público podía recorrer el espacio descalzo, cuyo piso estaba cubierto en su mayoría por arena.

En su conjunto la muestra es leída por Moraes (2017) como un balance de las distintas corrientes del arte de vanguardia en Brasil (Morais, 2017). Según Sant’Anna:

Concebida por Hélio Oiticica e inaugurada en 1967, ‘Nueva objetividad brasileña’ fue un intento deliberado de repensar las diversas corrientes vanguardistas tras el golpe de 1964 y establecer una línea divisoria que pudiera dar lugar a un grupo de artistas como movimiento⁴³. (Sant’Anna, 2010, p. 17)

El propio Moraes explica que la exhibición fue resultado de la acción desarrollada por un grupo de artistas y por él mismo en tres ámbitos. El primero, en reuniones en el museo para discutir cuestiones vinculadas a la vanguardia. El segundo, por el contacto con artistas paulistas a partir del seminario *Propostas 66* [Propuestas 66]. Y el tercero, gracias a la acción desarrollada por él en la columna que publicaba todos los días en el *Diário de Notícias* (Morais, 1975).

Además, producto de esa acción conjunta, antes de la muestra se formuló una especie de manifiesto, la *Declaração dos princípios da vanguarda* [Declaración de los principios de la vanguardia] que fue publicada en el *Diário de Notícias*. Firmada por un conjunto de artistas⁴⁴, legitimaba sus propuestas y se reivindicaba la libertad de expresión (Ribeiro, 1995). Según Sant’Anna: “Se trataba de pensar en la vanguardia como una ‘posición revolucionaria’, extendiendo su ‘manifestación a todos los campos de la sensibilidad y la conciencia humana’ y buscando ‘denunciar todo lo institucionalizado’”⁴⁵ (Sant’Anna, 2010, p. 18).

43 “Concebida por Hélio Oiticica e aberta em 1967, ‘Nova objetividade brasileira’ foi tentativa deliberada de repensar as diversas correntes de vanguarda depois do golpe de 1964 e estabelecer um divisor de águas que pudesse fazer surgir um grupo de artistas como movimento”.

44 Entre ellos: Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landim, Frederico Moraes y Mario Barata.

45 “Tratava-se de pensar a vanguarda como “posição revolucionária”, estendendo sua “manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” e buscando “denunciar tudo quanto for institucionalizado”.

En julio de 1968 Morais organizó, con apoyo del *Diário de Notícias*, una experiencia que —por su propuesta artística y pedagógica— sería anticipatoria de lo que realizaría dos años después durante los *Domingos*: “*Arte no Aterro: um mês de arte pública*” [Arte en el Aterro: un mes de arte público]. Allí se combinaron exposiciones permanentes y temporarias al aire libre, con clases y actividades creativas para adultos y niños los sábados y domingos por la mañana, junto a manifestaciones de vanguardia que se realizaban también los fines de semana, pero por la tarde.

Con la intención de convocar a un público amplio, la difusión de la propuesta fue hecha a través de volantes entregados en el Maracanã, en las calles, en las playas y en otros espacios públicos. En el folleto podía leerse: “El arte es del pueblo y para el pueblo. Es el pueblo quien juzga al arte. El arte debe llevarse a la calle (al Aterro) o realizarse allí. Para que el pueblo lo comprenda, debe realizarse delante de él, sin misterios. Preferentemente por todos, de forma colectiva”⁴⁶ (reproducido en Ribeiro, 2013, p. 340) (véase imagen 1). Se anticipaban así algunas de las ideas que guiarían la propuesta de los *Domingos*, tales como la participación activa del pueblo/público en el arte, el uso del espacio abierto (la calle y el Aterro) y la intención por hacer del arte algo de todos.



Imagen 1. Volante de difusión del evento “Arte no Aterro: um mês de arte pública” (Río de Janeiro, 1968).

46 “A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua (ao atêrro) ou ali ser realizada. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante do povo, sem mistério. De preferência por todos, coletivamente”.

Como parte del proyecto, algunos artistas (como Antonio Manuel, Wilma Martins, Maria do Carmo Secco y Manuel Messias) enseñaban diseño, grabado y escultura los sábados y domingos por la mañana. El propio Morais —según él mismo describe— daba clases “peripatéticas” (es decir, durante caminatas y paseos) de Historia del Arte (en Ribeiro, 2013).

A lo largo del mes que duró hubo siete exposiciones: una de esculturas de hierro de Jackson Ribeiro, que fue montada de forma permanente al aire libre en el Aterro; una de Dileny Campos también al aire libre y las de Maurício Salgueiro, Ione Saldanha, Gastão Manoel Henrique, Júlio Plaza, Miriam Monteiro, que fueron instaladas en el *Pavilhão Japonês* [Pabellón Japonés] y duraban una semana (Morais, 2017).

Además de las muestras permanentes y transitorias, se desarrollaron una serie de acciones de vanguardia. Según narra Morais:

Acciones y/o manifestaciones de varios artistas se desarrollaron de forma asincrónica, sin una lógica explícita, siendo tarea del espectador-participante establecer libremente el nexos entre ellas, un sentido. De este modo se crea un clima alegre y tenso a la vez; de comunión y de violencia. (2010, p. 119)

Entre los artistas convocados para esa sección Morais invitó a Hélio Oiticica y este compartió, a su vez, el espacio con Lygia Pape, Rogério Duarte, Antonio Manuel y Roberto Lanari (Morais en Aguilar, 2010). Allí sucedió “*Apocalipopótese*” (cuyo nombre fue inventado por Rogério Duarte y su significado nunca fue explicado por los creadores), un conjunto de obras/acciones de cada uno de los artistas. Entre ellas Oiticica presentó sus “*Parangolês*”⁴⁷, una propuesta táctil y visual, que contenía colores en movimiento pero también al interior texturas como arena o ramas y se potenciaba con el movimiento o la danza colectivos (Morais en Aguilar, 2010). Morais participó vistiendo el *Parangolé Guevarcália* dedicado a Ernesto Guevara y de ese modo fue incluido en el proceso artístico (**véase imagen 2**).

Jessica Gogan sintetiza sobre *Arte no Aterro*: “Destinado a traer arte al pueblo y, al mismo tiempo, desmitificarlo promoviendo la creatividad colectiva a cielo abierto, el programa *Arte no Aterro* se convirtió en un sinónimo del espíritu de libertad que meses más tarde sería desafiado por las restricciones constitucionales del AI-5”⁴⁸ (2017, p. 254). La preocupación por el vínculo entre arte, pedagogía y sociedad evidenciadas en esta experiencia señalan el camino por el cual continuará explorando Morais.

En esa línea, en noviembre de 1969 presentó en el IV Coloquio de la Asociación Brasileira de Museos de Arte, efectuado en Belo Horizonte, su definición del museo de arte posmoderno como *Plano-Piloto da Futura Cidade Lúdica*. Allí ponía el acento en la importancia de llevar la actividad creadora al público en vez de la obra de arte en sí misma (Morais en Ribeiro, 2013). Resulta así en un importante antecedente de aquello que pretendió hacer durante los *Domingos*.

47 Que había presentado por primera vez en *Opinião 65*.

48 “Destinado a trazer arte ao povo e, ao mesmo tempo, desmistificá-la promovendo a criatividade coletiva a céu aberto, o programa Arte no Aterro se tornou sinônimo do espírito de liberdade que meses depois seria desafiado pelas restrições constitucionais do AI-5”.



Imagen 2. Frederico Morais vistiendo el Parangolé "Guevarcália" de Hélio Oiticica como parte de "Apocalipópótese", realizado en el evento "Arte no Aterro: um mês de arte pública" (Río de Janeiro, 1968).

En sintonía con algunas de las ideas planteadas por Dewey, a quien Morais leía, el proyecto planteaba la necesidad de que los museos de arte dejaran de ser depositarios de un acervo, con un espacio delimitado, para comenzar a funcionar como programadores de actividades que se pudieran extender por toda la ciudad. Afirma:

De esta forma, creía que el museo era una forma de vivir la ciudad como espacio lúdico. Es decir, un lugar para un encuentro, una marcha como formas de arte popular, así como los festejos en el mundial de la década de 1970 (...) ⁴⁹. (Morais, 2017, p. 236)

Y aclara que un lugar de encuentro, una marcha, la celebración de la copa del mundo en los años 1970, el “*movimento das direitas*” (movimiento por elecciones directas) en los años 1980 ya eran manifestaciones de creatividad popular. Ya entonces, desde adentro del MAM-RJ, Morais comenzaba a pensar un modelo diferente de museo que permitiese abrirlo a la comunidad, sacarlo del recinto cerrado y convertirlo en un *programador de actividades*.

Durante el mes de abril de 1970, Morais y Mari´Stela Tristão organizaron en Belo Horizonte la *Semana de Arte de Vanguarda*. Esta constó de dos eventos en simultáneo e interrelacionados: *Objeto e Participação*, en el *Palácio das Artes* y *Do corpo à terra*, efectuado en el Parque Municipal.

En la muestra *Objeto e Participação* (inaugurada el 17 de abril) se presentaron una serie de esculturas, junto a algunos objetos que se distribuían a lo largo de la institución y, en ocasiones, pasaban desapercibidos. Según Morais todos los trabajos allí expuestos se encuadraban en una nueva categoría artística, la de “objeto” (en Ribeiro, 2013), algunos de los cuales invitaban a la participación del público. La exhibición contó con la participación de los artistas Theresa Simões, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto y Therezinha Soares, entre otros.

En paralelo, entre el 17 y el 21 de abril, se produjo *Do corpo à terra* [Del cuerpo a la tierra]; un evento patrocinado por Hidrominas (una empresa de economía mixta del gobierno del Estado de Minas Gerais) en un parque que Morais conocía muy bien porque había trabajado allí como vendedor ambulante (Aguilar, 2010). Durante esa semana un conjunto de artistas fueron invitados a crear directamente sus obras *in situ* en el horario y lugar del parque que quisieran. Eso significó, según Morais, que casi nadie viera la totalidad de las manifestaciones individuales (en Ribeiro, 2013).

Entre los artistas que participaron del evento se encontraban Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo Ângelo y Lee Jaffe (que llevó adelante la propuesta de Oiticica). Todos jóvenes que llegaban gracias a que se les pagaba el pasaje en tren y el alojamiento para ir a producir un trabajo para la exposición. Una vez allí tenían libertad absoluta para crear, aún en plena dictadura.

⁴⁹ “Assim, eu acreditava que o museu era uma forma de experimentação da cidade como um espaço lúdico. Ou seja, um lugar para um meeting, uma passeata como formas de arte popular, assim como as celebrações na copa do mundo nos anos 1970”.

Los trabajos consistieron en propuestas conceptuales, ambientales, ecológicas y en rituales simbólicos (Ribeiro, 1995). Muchos contenían metáforas y mensajes políticos tanto desde su propuesta formal como desde el discurso que sostenían (**veáse como ejemplo la obra de Cildo Meireles , imagen 3**).



Imagen 3. Obra de Cildo Meireles realizada durante el evento *Do corpo à terra* (Belo Horizonte, 1970).

En esa ocasión, el propio Morais se presentó como artista por primera vez. Expuso en distintos lugares del parque quince fotografías con textos de Mondrian y Malévich que eran una referencia al arte, “como si estuviera haciendo una lectura del arte a partir de la naturaleza”, señalaba el propio crítico (Morais en Aguilar, 2010, p. 107).

Según Morais (2017) fueron varios los aspectos innovadores del evento. El primero, que por primera vez en Brasil los artistas fueron invitados a crear la obra en el lugar; el segundo, que los trabajos realizados quedaron en el Parque Municipal hasta que se disolvieron, resaltando así el carácter efímero y precario de las obras; el tercero, que —como en *Arte no Atérro*— la difusión fue hecha por medio de volantes convocando a un público amplio y poco asiduo a exhibiciones; el cuarto, que por primera vez un crítico de arte (él) actuó simultáneamente como curador y como artista; y el quinto, que no hubo catálogo, solo una guía de presentación de ambos eventos que se divulgó en un manifiesto mimeografiado. Por todo ello, Morais afirma que “Fue la última y más radical de las manifestaciones colectivas de la vanguardia brasileira”⁵⁰. (Morais, 1975, p. 104).

Este modo de trabajo al aire libre en el que el momento de producción se mezclaba con el de exhibición —ensayado nuevamente por Morais— anticipaba también aquello que sucedería un año después en los *Domingos*. Sin embargo, en aquella ocasión sería el público, y no un conjunto de artistas, quien se dedicaría a producir. A la vez que la idea de exhibición perdería sentido, dado que no habría allí nada para ver.

Así, desde que comenzó a generar proyectos en su rol de crítico (creador) y

50 “Foi a última e mais radical das manifestações coletivas da vanguarda brasileira (...)”.

de organizador/curador, Morais puso en cuestión una serie de premisas del arte y fue desarrollando otro conjunto de propuestas que buscaban subvertirlas. Ello implicó, entre otras cosas, ubicar a la experiencia y la experimentación de los sujetos (público) en el centro del acontecimiento y salir del recinto cerrado del museo hacia espacios abiertos que favoreciesen el encuentro con otros públicos. Estas ideas alcanzarían su mayor radicalidad cuando, desde dentro del MAM-RJ, puso en marcha los *Domingos da Criação* e hizo desaparecer la figura de obra de arte, de artista e incluso de público, generando una experiencia colectiva y multitudinaria.

1.1.4. ENTRE EL AULA Y LA CIUDAD: TRANSFORMACIONES EN LA PROPUESTA PEDAGÓGICA DEL MAM-RJ

En paralelo a su trabajo como periodista, teórico, crítico y organizador/curador, en agosto de 1966 Morais comenzó a trabajar como docente en el MAM-RJ y tres años después asumió como Coordinador de Cursos —un sector que acababa de crearse—, cargo que mantuvo hasta 1972. Desde allí impulsó una amplia reforma pedagógica que, entre otras cosas, integró los distintos talleres (pintura, grabado y escultura), y vinculó las clases prácticas con las materias teóricas y de historia del arte moderno (Ribeiro, 2013). De igual forma, llevó adelante una serie de transformaciones vinculadas a sus preocupaciones sobre el rol del arte, los artistas y los museos, así como sobre el vínculo de estos con la comunidad.

Al momento de su llegada, el MAM-RJ ya funcionaba como un espacio de reunión de los movimientos culturales cariocas, de formación de jóvenes artistas y de experimentación de nuevas formas y medios de expresión visual (Sant'Anna, 2016). En el marco de ese esos procesos, Morais narra:

Mientras estuve en el MAM, esa fue mi máxima preocupación: qué es el lado de fuera, cómo debe ser activado y empleado, de qué modo puede participar el público en él, cómo se debe pensar la relación entre el arte y el espacio público, el arte y la calle, el arte y la vida. (Morais en Aguilar, 2010, p. 106).

Por ese motivo, gran parte de sus iniciativas tendieron a revisar esos vínculos entre el adentro y el afuera del museo e intentaron refundarlos de formas más abiertas, experimentales y colectivas.

Una de las iniciativas llevadas adelante desde la coordinación fue la creación de la *Unidade Experimental* [Unidad Experimental], un laboratorio de innovación pedagógica cuyo objetivo era encontrar nuevas propuestas de enseñanza. Cofundada en 1969 junto a Cildo Meireles, Luiz Alphonsus y Guilherme Vaz, la *Unidade Experimental* comenzó a reunirse en el aula 12 del *Bloco Escola* del MAM-RJ. Allí se juntaban semanalmente artistas, periodistas, poetas y diversas personas ajenas al mundo del arte para conversar sobre las experiencias que cada uno estaba atravesando. Luiz Alphonsus recuerda que se hablaba del arte de la época, del arte como experiencia,

como experimento (en Gogan, 2017) haciendo énfasis en la experimentación corporal y sensorial, no en la tecnológica.

Lo que comenzó siendo un grupo de cuatro personas creció rápidamente con el correr de las semanas. Alphonsus narra:

Creo que Unidad fue un grupo que se reunió; anunciamos que íbamos a tener estas reuniones, empezaron a suceder, entró más gente, más gente, más gente, de repente la sala se llenó y luego se salió de control, ¿no? Empezó a expandirse. Se convirtió en un organismo vivo coordinado por Frederico⁵¹. (en Gogan, 2017, p. 226)

El objetivo era realizar experiencias con diversas propuestas culturales (inclusive científicas) sin distinción de categorías o formas de expresión, con la intención de buscar un lenguaje totalizador; centralizar experiencias concernientes a la codificación y decodificación de lenguajes; reunir a todos aquellos que pudiesen contribuir con sus experiencias y trabajos anteriores para la programación establecida y para colaborar en actividades con otros sectores del MAM-RJ, como el dictado de cursos, charlas, exposiciones, debates, manifestaciones ambientales (Morais, 2017). En tanto laboratorio de las formas del lenguaje, el pensamiento y la comunicación (en el que incluían el tacto, el olfato, el gusto, la audición y la visión) pretendió explorar al máximo la capacidad lúdica del ser humano (Morais, 2017). Recurso al que apelaría también más adelante durante el desarrollo de los *Domingos*.

Conjuntamente, tras asumir su cargo de coordinador, Moraes reestructuró los cursos del museo. Para darles un enfoque más conceptual y experimental (Gogan, 2017) los despojó del énfasis puesto en el aprendizaje de la técnica. Para ello creó los *Ateliês Livres de Arte* [Talleres Libres de Arte] (que se renovaban cada semestre) y estableció nuevas propuestas. Una de ellas fue el Curso de Cultura Visual Contemporánea en el cual se incluían contenidos de diseño, tecnología, comunicación y semiótica, abordados a lo largo de ocho meses. Otra de las iniciativas fue la creación del Curso Popular de Arte que se ofrecía de manera gratuita los domingos. Allí se mezclaba lo social o popular con el arte experimental y el activismo educacional. El curso comenzó a funcionar en marzo de 1969 con la conferencia *A necessidade da arte* [La necesidad del arte] de Frederico Moraes y siguió con *Como nasce uma pintura?* [¿Cómo nace una pintura?] con el artista Sérgio Campos Mello. Más adelante desarrolló una dimensión más sociocultural y experimental, generalmente organizada en bloques temáticos de un mes. En 1970 el curso puso el énfasis en temas y pensadores brasileiros explorando cuestiones sociopolíticas y tradiciones etnográficas; además de música contemporánea brasileira, teatro, cine y literatura.

51 "Acho que a Unidade foi um grupo que se reuniu. anunciamos que ia a ter essas reuniões, começaram a acontecer, entrou mais gente, mais gente, mais gente, de repente a sala estava lotada e aí saiu do controle, não é? Começou a ir para fora. Tornou-se um organismo vivo, e o Frederico coordenou isso".

Los abordajes pedagógicos propuestos en los cursos pretendieron establecer relaciones horizontales entre docentes y alumnos, formas de arte desmaterializadas, una práctica de educación-deseducación y la propia ciudad como contexto creativo (Gogan, 2017). Para ello, entre otras estrategias, Morais hacía salir a los estudiantes del museo y los reunía en un supermercado al momento de hablar de *Pop Art* o en un terreno baldío cuando conversaban sobre *Land Art*. Según él afirma, los cursos eran entendidos como laboratorios (Morais, 2017). Y los medios de la época los señalan como parte del proceso de “democratización y divulgación del arte” del MAM-RJ (Gogan, 2017).

Con esas mismas pretensiones se crearon los *Ateliês Livres de Arte*. Estos buscaban desafiar los modelos tradicionales de enseñanza-aprendizaje y crear una dinámica horizontal entre profesores y estudiantes, al tiempo que utilizar el espacio externo del museo (Morais, 2017). Tras volver de Nueva York en 1970, Anna Bella Geiger se convirtió en una de sus docentes. Según narra allí encontró una posibilidad de actuar de forma experimental:

Empiezo a llevar a los alumnos afuera del aula, más concretamente hacia el espacio exterior del edificio del MAM y desde allí hacia la costa marítima del parque Aterro, todavía en construcción. Las clases se complementaron con una lectura que había estado haciendo sobre los significados simbólicos del arte, sobre lo espiritual en el arte⁵². (Geiger en Gogan, 2017, p. 192)

Geiger daba clases de diseño y grabado en metal pero no era solamente una iniciación a los medios técnicos sino que prevalecían cuestiones de orden conceptual y sobre el significado del arte. Entre los sentidos experimentales de su propuesta pedagógica, le proponía a sus estudiantes que llevaran a clase lo que encontrasen en el camino, en la calle, en la basura: un pedazo de hierro, una chapita de cerveza, una bisagra (Geiger en Gogan, 2017). A partir de ahí comenzaba el descubrimiento sobre cómo iniciar el trabajo.

En ese mismo proceso de transformación del proceso de enseñanza-aprendizaje se crearon cursos breves de experimentación como *Atividade/criatividade* [Actividad/Creatividad], dictado por Anna Bella Geiger, Lygia Pape y Antonio Manuel, en el verano de 1971. Este se centraba en actividades experimentales, realizadas fuera de las aulas, mediante las cuales pretendían desmitificar la idea de que el resultado de un curso debía ser un objeto de arte. También tenía como objetivo crear una “comunidad de creación” con los alumnos, por ello se insistía en generar relaciones horizontales entre docentes y alumnos. Geiger narra: “El espíritu del curso se basaba en la idea de hacer arte con cualquier material, con lo encontrado en cualquier lugar, lo que termina siendo una propuesta para cualquier espacio en cualquier momento”⁵³ (en Gogan, 2017, p. 197). En ese caso, el lugar elegido eran los jardines y alrededores del MAM-RJ.

Tal como afirma Jessica Gogan: “En esa ecología mutuamente enriquecedora de

52 “Começo a levar os alunos para fora da sala da aula, mais especificamente para a área externa do prédio do MAM e daí para a costa marítima do Aterro, ainda em obra. As aulas ocorriam junto com uma leitura que eu vinha fazendo sobre os significados simbólicos da arte, sobre o espiritual na arte”.

53 “O espírito do curso era baseado na ideia de fazer arte com qualquer material, encontrado em qualquer lugar, o que acaba sendo uma proposta para qualquer espaço a qualquer hora”.

lo experimental, pedagógico y popular, sumado a los intereses artísticos relacionados con la participación y democratización, nuevos materiales y formas de soporte, así como el uso de la ciudad y del museo, es que nacieron los *Domingos da Criação*⁵⁴ (2017, p. 256). Es en el encuentro de esa doble vertiente experimental impulsada por Moraes —por un lado, en aquellas propuestas “artísticas” como *Do corpo à terra* o *Arte no Atêrro* (en las que interviene como crítico-creador) y, por otro, en los proyectos pedagógicos desarrollados desde la coordinación pedagógica del museo— que la experiencia aquí abordada debe ser entendida.

1.2. Mirtha Dermisache

1.2.1. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

Mirtha Dermisache nació el 16 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 escribir⁵⁵. Estudió el magisterio en Artes Visuales, en la Escuela Nacional de 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, 1976b, p. 58).

Durante la década del sesenta, sus años de estudiante, asistió al Instituto Di Tella⁵⁶, así como a otros museos y galerías de arte. Según ella el Di Tella era su 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” (Dermisache en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 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 (Dermisache en Rimmaudo y Lamoni, 2011).

Al comenzar su carrera Dermisache 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

54 “Nessa ecologia mutuamente enriquecedora do experimental, pedagógico e popular, junto com os interesses artísticos em questões de participação e democratização, novos materiais e formas de suporte, assim como o uso da cidade e do museu, nasceram os Domingos da Criação”.

55 Perednik sostiene: “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, p. 87).

56 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).

el taller de Acciones Creativas o tAC. Este fue uno de los proyectos que Dermisache sostuvo a lo largo de toda su vida, de forma paralela a su producción personal, y fue motor de las *Jornadas*.

En el transcurrir de su trayectoria 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) y 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, entonces 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, Dermisache 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. (en Pomiés, 1992, p. 49)

De ese modo, 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 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, 2016)

En 1967 terminó su primera gran obra visual: un libro de 500 páginas, titulado *Libro N° 1*⁵⁷ (véase imagen 4). Cuenta Edgardo Cozarinsky que Jorge Romero Brest llevó a Dermisache 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, p. 51).

⁵⁷ Es posible ver un video de esta y otras obras de la artista aquí: https://www.youtube.com/watch?v=i-V1SwwDboUc&t=178s&ab_channel=MuseoMalba

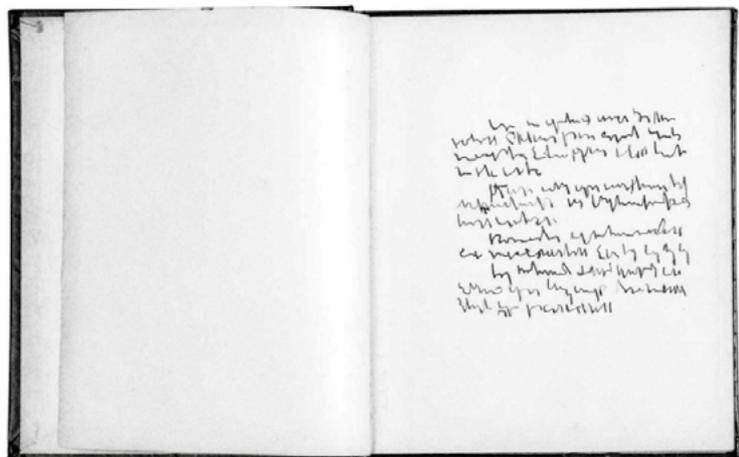


Imagen 4. Obra de Mirtha Dermisache, Libro N° 1. Tinta y marcador sobre papel. Libro encuadernado en tapa dura de cuero 25 x 18,7 cm (Buenos Aires, 1967).

A comienzos de los setenta Dermisache participó de distintas muestras colectivas organizadas por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) e incluso se acercó al Grupo de los Trece⁵⁸, del que finalmente decidió no formar parte. En este sentido, afirma sobre sí 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” (Dermisache en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 8). A lo largo de su vida no participó de grupos o colectivos de artistas, aunque sí trabajó junto a sus alumnos (y exalumnos) coordinando propuestas que, como las *Jornadas*, superaban la instancia individual.

A partir de 1970 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. (Dermisache en Rimmaudo y Lamoni, 2011, pp. 10-11)

Tampoco le fue sencillo en esa época trabajar con el formato libro, dado que para entonces no se conseguían en blanco. Sobre la selección de ese formato, Dermisache 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

⁵⁸ 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.

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. (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 14)

A diferencia de Morais, Dermisache 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 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, 1971a, 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 *Jornadas*.

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*, Dermisache afirma: “Siempre supe que quería que se editara mi trabajo. No quiero que la idea quede atrapada en un original” (en 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 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 se analizarán al final del capítulo) son puestas en tensión, junto a las nociones de público y exposición⁵⁹.

Su obra —caracterizada por Roland Barthes (2007) como “escrituras ilegibles”— mantuvo, con variantes, rasgos distintivos a lo largo de toda su carrera. Como sostiene Florencia Malbrán, Dermisache 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. (Malbrán, 2012, p. 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 ambos a la vez. Sola en su taller ensayó modos de acercar al público a su obra o, más bien, que las obras lleguen a un público más amplio.

59 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 *Jornadas*, en las cuales ella no se ubicaba como protagonista, ni afirmaba ser la autora de esa experiencia.

1.2.2. INTERPRETACIONES SOBRE SU OBRA

1.2.2.1. Sobre las escrituras ilegibles

El 28 de marzo de 1971, el reconocido teórico francés Roland Barthes le escribió personalmente a Dermisache 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 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 la artista. Fue esta una primera e importante conceptualización de su trabajo que sentó precedente para las que vinieron luego. Barthes acuñó el término *escritura ilegible* para esos grafismos que la artista había comenzado a explorar apenas pocos años atrás. Dermisache narra:

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. (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 8)

Barthes analiza las escrituras ilegibles en su ensayo “Variaciones sobre la escritura” (2007). Allí señala que existen escrituras que aún no estamos en condiciones de entender, a las cuales define como “indescifrables” entre las cuales ubica los trabajos realizados por Dermisache. 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, 2007, p. 105)

Barthes es quien le otorga a los grafismos realizados por Dermisache el estatuto de escritura, reafirmando que su carácter ilegible no la hace menos escritura que las que sí lo son. Aunque con matices, a partir de estas afirmaciones la obra de la artista fue analizada en esos términos por la mayoría de los investigadores, escritores y curadores que siguieron, dejando —en ocasiones— por fuera otros aspectos de su obra.

Entre ellos, 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 Dermisache como un “grado cero de la escritura” (Cozarinsky, 1970, p. 51). Allí sostiene: “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, p. 51).

Arturo Carrera (poeta y escritor argentino) también analizó la obra de Dermisache 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:

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. (Carrera, 2009, p. 59)

Por su parte, Jorge Santiago Perednik (poeta y ensayista argentino) cuestiona la

categoría de “ilegible” aplicada a la obra de Dermisache, aunque no descarta el término y lo continúa utilizando. Él afirma:

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. (Perednik, 2016, p. 88)

Para el autor, los grafismos ofrecen cierta legibilidad, dado que los lectores son capaces de identificarlos como escrituras, caligrafías, grafías entre otros.

Según Perednik, Dermisache se propone negar la significación, recuperando el aspecto visual de la escritura; al ser pura forma esta no es un medio de significación sino solo un trazo. Ello hace imposible su interpretación, por lo cual provoca a su vez su propia visibilización⁶⁰. Lo realizado por Dermisache 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 Dermisache 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)

Por su parte, el investigador Javier González plantea otra interpretación al afirmar que los grafismos de Dermisache sí significan dado que poseen una dimensión semántica. El autor afirma:

No existe de hecho asemantividad posible en ningún objeto natural o cultural. La imposibilidad de referencia biunívoca, la carencia de una relación bidireccional de 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. (J. González, 2011, p. 6)

Se trata, según él, de un modo superior de significar que interpela los límites

60 Perednik afirma: “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” (2016, p. 87).

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 (J. 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” (Cavanagh, 2011, p. 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 Dermisache 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.

1.2.2.2. Poesía visual experimental

Algunas de las obras realizadas por Dermisache 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 (2014), en un libro dedicado a la poesía visual argentina compilado por Claudio Mangifesta, Hilda Paz y Juan Carlos Romero. El mismo Romero, junto a Fernando Davis, la incluyeron en la muestra “Poéticas oblicuas” (Buenos Aires, 2016) realizada en Fundación OSDE.

Si bien Dermisache —como ya hemos mencionado— escribió cartas, libros, diarios, nunca eligió el formato poesía literalmente. Sin embargo, la poesía visual —con la 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 Mallarmé⁶¹ (Romero, 2016), tanto en el ámbito de las artes visuales como en el literario, las palabras adquirieron estatus 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 dimensión lingüística de la palabra (Gache, 2017). Y algunos artistas plásticos, como Xul Solar, Paul Klee, Joan Miró, André

⁶¹ 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 por las innovaciones formales que introdujo en la poesía.

Masson y Bernard Réquichot concibieron textos partiendo de lo pictórico (Gache, 2005). Otro tanto sucedió con la sonoridad de la poesía y la experimentación con sonidos y grabaciones. Un conjunto 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; 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, p. 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 habla de su potencia. Por su parte, 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. (2016)

Entre los primeros en experimentar de ese modo con la poesía se encuentran los artistas concretos, quienes aseveran 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 no suele tenerse en cuenta en literatura. La poesía concreta puso el acento en la materialidad de la obra, con el “objetivo de producir a partir de ella su significación” (Perednik, 1982, p. III), es por ello que Perednik incluye allí a las producciones de Dermisache. 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 Dermisache, 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 graffas que escriben la ausencia de la lengua producen, en última instancia, una significación lingüística. (Perednik, 1982, p. VIII)

Gonzalo Aguilar señala que Dermisache 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, p. 13).

Por su parte, el investigador Fernando Davis sostiene que en la obra de Dermisache (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, pp. 18-19).

La investigadora Mariana Di Ció explica:

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. (Di Ció, 2012, p. 11)

Los trabajos que incluyen a la obra de Dermisache 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 diversas posibilidades de lecturas.

1.2.2.3. Otras lecturas posibles

Otros trabajos producidos recientemente se han propuesto vincular la obra de Dermisache 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 pensarla en relación no solo con la de otros artistas sino también con el campo artístico (Bourdieu, 2008) y con el público.

Belén Gache (2017) ubica el trabajo de Dermisache 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 Dermisache 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. (Gache, 2017, p. 31)

Por su parte, la investigadora Mariana Di Cío se propone reflexionar sobre aspectos como la originalidad, la institución arte y el rol del autor. En ese sentido asegura que la obra de Dermisache es inclasificable y enigmática y: “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” (Di Cío, 2012, p. 2). La autora caracteriza además a la obra de Dermisache como radical y provocadora.

Por su parte, Laura Casanovas (periodista y crítica de arte) observa sobre las escrituras de Dermisache:

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, p. sin dato)

Tanto Di Ció como Casanovas resaltan el cuestionamiento al campo artístico que la obra de Dermisache plantea al romper con la idea del original único, así como con el rol de artista como único creador.

En un artículo de reciente publicación, Florent Fajole (2019), editor de Dermisache desde el año 2003, señala que la cuestión del tiempo resulta clave en la obra de la artista, tanto al momento de la producción, dado que las escrituras cambian todo el tiempo, como en el de la edición, cuando este se reactualiza. Un tiempo que también es central al momento de la recepción tanto de su obra gráfica, la cual nos sumerge en un tiempo de lectura otro, como durante las *Jornadas* cuando el tiempo –atravesado por la experiencia- se intensifica.

Florencia Malbrán (2012) sitúa la obra de Dermisache dentro de las prácticas artísticas conceptuales⁶² 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 Dermisache, a Marie Oresanz y a León Ferrari, entre otros que hicieron uso –cada uno a su modo– del lenguaje escrito para contar.

Quizás sea la obra de León Ferrari (artista visual argentino, 1920-2013) la que dialogue más de cerca con la de Dermisache. 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 Dermisache, Perednik sostiene:

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. (2016, p. 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 Dermisache en diálogo con la de León Ferrari, en tanto que ambas implican un cruce entre las artes plásticas y la escritura, a través del desarrollo de grafismos superpuestos con caligrafías ajustadas (Davis, 2016).

Escrituras ilegibles, poesías visuales experimentales, ambos formatos pretenden romper con la lectura lineal y ubicar al lector en el lugar de creador, de sujeto activo

62 Cuando Rimmaudo y Lamoni le preguntaron a Dermisache sobre el carácter conceptual de su obra respondió: “Generalmente la gente me dice: ‘lo que vos haces 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, p.12).

frente a la obra, de cazador furtivo (De Certeau, 1996). Es ese el ejercicio que nos propone Dermisache 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 mi persona”, le manifestaba a Cozarinsky (Dermisache en Cozarinsky, 1970, p. 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, p. 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 Dermisache nos invita a leer furtivamente, a irrumpir en territorios ajenos y buscar nuestros propios sentidos. Al acercarnos inventamos nuevos significados, interpretamos y reinterpretemos, nos apropiamos de la obra para subvertirla, reinventarla, desterritorializarla. Las escrituras de Dermisache esperan sus sentidos del lector y por ende son resignificadas permanentemente en cada lectura.

A pesar de los múltiples abordajes, a diferencia de los que ocurre con Morais, son pocas las investigaciones que tratan en profundidad la obra de Dermisache. 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 “Graffías” (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, p. 2)

Analizaremos entonces a continuación algunas zonas de su obra que han sido poco estudiadas. Consideramos que esta exploración nos permitirá completar y complejizar las lecturas sobre la artista, así como también ubicar a las *Jornadas* en su proyecto artístico-pedagógico en tanto que comparte con el resto de su producción modos, intenciones, búsquedas y conceptos.

1.2.3. ZONAS MENOS VISITADAS

1.2.3.1. Sobre su participación en el Centro de Arte y Comunicación

Entre 1970 y 1976, a poco de comenzar su carrera, Dermisache 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 Sistemas⁶³ para nombrar a las producciones estéticas que el CAyC difundía.

La artista compartía con el CAyC la concepción del público como un participante activo y la intención de sustituir al objeto único por una obra múltiple capaz de generar experiencias. Por ello fue elegido por ella como espacio de participación y de exhibición. Dermisache 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. (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 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, Dermisache 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*⁶⁴.

En julio de 1971 exhibió —junto a otros 100 artistas nacionales y extranjeros⁶⁵— en la muestra *Arte de Sistemas*, realizada en el MAMBA. 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. Dermisache utilizó el reverso de la suya para solicitar un editor para su obra⁶⁶. 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). Un año después fue el propio Glusberg quien editó su *Diario N° 1, Año 1*.

63 Natalia Pineau señala sobre la noción de Arte de sistemas “(...) [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, p. 26).

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

65 Entre ellos participan: de Argentina: Luis Benedit, G. Dignac, Gregorio Dujovny, Nicolás García Urriburu, 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 Canadá: 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.

66 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.

Apesar de haber asistido a las primeras reuniones y de aparecer en los documentos del CAyC como miembro, Dermisache no formó parte activa del Grupo de los Trece. En una nota escrita a mano en diciembre del 1971 sostiene que no sabía cuáles debían ser los objetivos del grupo, ni por qué estaba ahí pero que prefería asistir “en condición de espectador” [sic.] (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 de 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 MAMBA, *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*⁶⁷ (impresión *offset* sobre papel de obra 47,5x36, 6 cm., 8 páginas) de Dermisache. El título y el formato (tanto el tamaño, el tipo de papel como el diseño en columnas ordenadas) del segundo nos permiten reconocer esta obra como un diario en el cual Dermisache experimenta sus grafismos, con diferentes trazos, tamaños y formas.

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, tal como sucedía en ese mismo período en Brasil. 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 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. (Herrera, 2013, p. 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. También, aunque de un modo menos literal, el *Diario N°1, Año 1* de Dermisache hacía referencia a esa masacre. Fue expuesto en mesas de las cuales el público podía retirarlo⁶⁸.

En su contratapa las escrituras se superponen, se salen de las columnas, se desordenan. Según narra Guillermo Saccomanno, a pesar de que a Dermisache

no le importa demasiado la actualidad, cuenta que cuando estaba armando su diario ocurrió la masacre de Trelew⁶⁹. La noticia la atacó cuando terminaba de

67 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.

68 Según Juan Carlos Romero, Glusberg imprimió alrededor de 500 ejemplares del *Diario N° 1* de Dermisache (comunicación personal, enero 2017).

69 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

'escribir' la contratapa. Entonces los grafismos rompieron los márgenes de las columnas. (Saccomano, 2004)

La propia Dermisache 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" (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 15). En la parte superior izquierda se observa un rectángulo negro pleno, que también remite a lo acontecido en Trelew (**Véase imagen 5**).

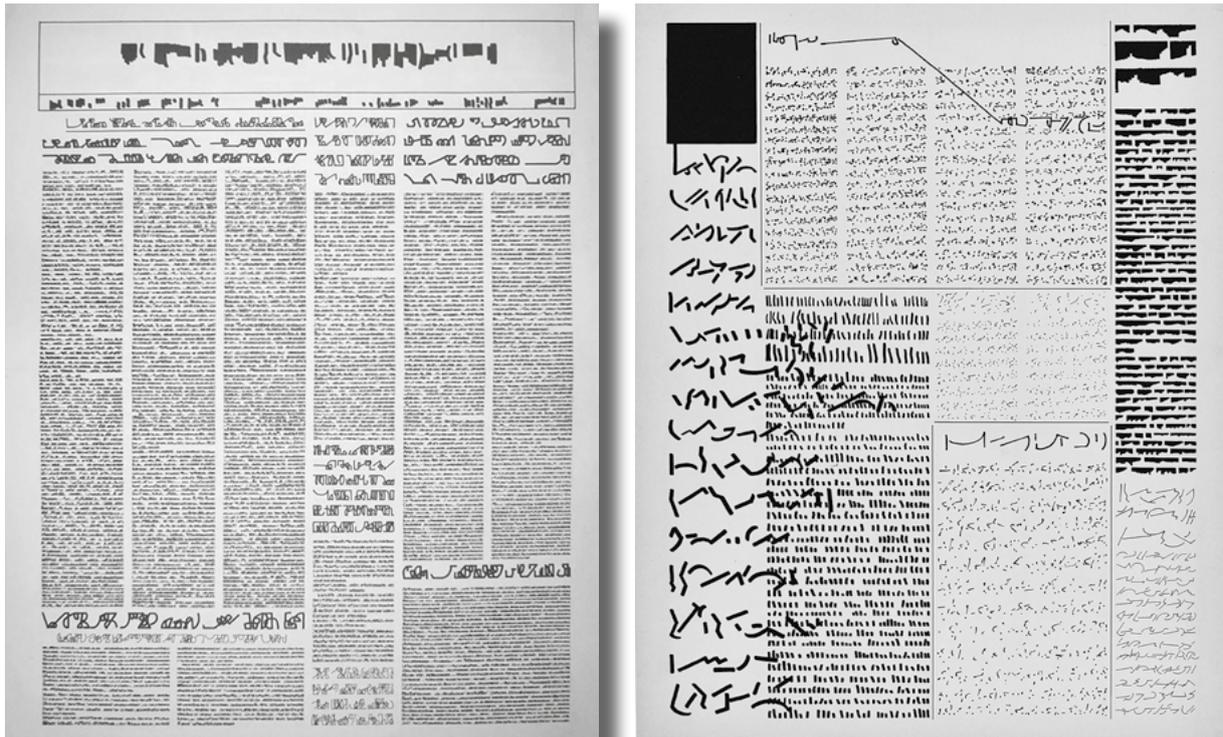


Imagen 5. Obra de Mirtha Dermisache, Dermisache, Diario N° 1, Año 1 -tapa y contratapa- Impresión offset sobre papel de obra 47,5x36,6cm, 8 páginas. (Buenos Aires, 1972).

Entre abril y mayo de 1974 Dermisache 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 Schraenen. Dermisache cuenta:

Jorge Glusberg hizo una edición en Amberes, 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

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).

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. (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 10)

Al año siguiente, el mismo Schraenen realizó la tercera edición del *Diario N°1* y la primera del *Cahier* [Cuaderno] *N° 1*, ambas en Amberes. Sobre 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, pp. 38-39)

En 1975 Glusberg invitó a Dermisache 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?* [en minúscula en el original], organizada por el CAyC, junto a otros 22 artistas argentinos. Presentó allí su “libro-vidrio” y su “libro-espejo” (**Véase imagen 6**). 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. (Dermisache en 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 *Jornadas* y había comenzado a exponer y publicar en otros espacios por su propia cuenta⁷⁰.

1.2.3.2. Proyectos por sumatoria, dispositivos editoriales y lecturas públicas

Tras su participación en el CAyC Dermisache 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

⁷⁰ En 1975 Guy Schraenen editó el *Diario N° 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 blo. 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.

ambos lados titulada “Artículo para la Revista Axe” (Romero Brest, 1975) y en la revista *Luna Park* N° 2 (Bruselas). Sobre esta última Dermisache narra: “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” (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 14). Ese año y los siguientes participó también de varias muestras colectivas.⁷¹.

Sin embargo, desde 1979 y durante toda la década del ochenta Dermisache realizó poca obra y se centró en su taller. Guy Schraenen narra que nunca le explicó por qué abandonó su producción personal y expone: “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, p. 45). Lo cierto es que durante esos años de la dictadura se dedicó fuertemente a las *Jornadas* y a su taller, por lo que es posible sostener que nunca abandonó su proyecto artístico-pedagógico.

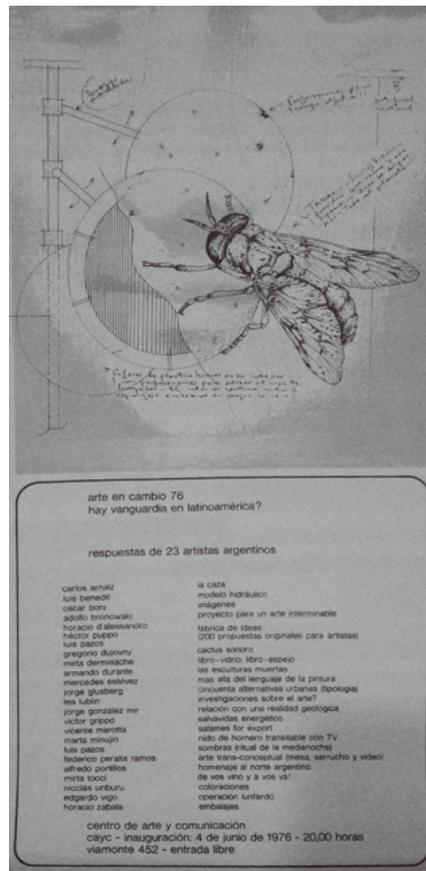


Imagen 6. Afiche “arte en cambio 76. hay vanguardia en latinoamérica?” (CAyC) (Buenos Aires, 1976). Imagen del Archivo de Artistas Juan Carlos Romero.

A pesar de la escasa producción individual, participó de exhibiciones colectivas, en 1980 intervino en la muestra *Escrituras. Graphies, notations, typographies* en la

⁷¹ Para ampliar véase: Mezza, C.; lida, C.; Raviña, A. (2017).

Fundation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques de París. Entre mayo y junio de 1984 integró la *Muestra Internacional de Libros 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, 2016).

A comienzos de los años noventa 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 que 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 Dermisache 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 exalumnos del tAC eran los que habían hecho ese libro, sin embargo 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, p. 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. Dermisache, como

parte de su colaboración, convocó a treinta y tres artistas para que cada uno diseñara una sábana para las camitas. Así, sus proyectos por sumatoria ponían en cuestión la idea de autor y la de 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 Dermisache les propuso a algunos de sus alumnos intervenir sus trabajos, proyecto al que denominó “X suma”. Narra 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, p. 107)

Vemos aquí aparecer una de las problemáticas que atraviesan toda la obra de Dermisache: la cuestión de la autoría. Como ya hemos señalado, muchas de sus obras no tienen firma o se encuentra en una pequeña tarjeta suelta en el interior. Dermisache insistía en que sus libros no debían tener ni una palabra legible. Afirmaba:

Creo que 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. (Dermisache en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 15)

Dermisache renunciaba a la autoría en tanto autoridad para imponer sentidos y lecturas sobre su propia obra. Sin embargo, proyectos como los realizados por sumatoria —en los que ella asumía el lugar de autora— nos invitan a revisar las tensiones que atravesaban a la propia artista.

En el año 2001 Dermisache 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 Correo⁷². Se imprimieron entonces 1000 planchas “en papel ilustración de 115 gramos, 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 Argetnia, 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 afirmaba sobre los sellos postales que eran la

⁷² 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).

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 embajadores del arte y de la vida” (Hundertwasser, 1990). El diseño de una estampilla original fue otra de las tácticas utilizadas por Dermisache para hacer llegar el arte al público que no asiste a los museos y galerías.

Desde 2004 Dermisache ensayó dos modos de exhibición que nos resultan particularmente interesantes para analizar aquí. Por un lado, los “dispositivos editoriales” ideados junto a Florent Fajole y expuestos en la Galería El Borde en 2004, en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina en 2011 y en una serie de muestras realizadas en distintas ciudades del mundo en los años siguientes. Y por otro, la instalación de su obra como parte de las publicaciones vendidas en la librería de Fundación Proa en 2010, en el marco de la muestra colectiva “Sintonías”.

Los “dispositivos editoriales” consistían en la organización de un espacio en el que se disponían mesas o tarimas sobre las cuales se ubicaban las ediciones de una obra para que el público leyera, manipulara, seleccionara, cambiara de lugar e incluso hiciera suya. De ese modo, la propuesta artístico-curatorial le permitía al participante editar la obra de la artista, es decir, organizarla, adaptarla, revisar su forma y contenido, modificarla.

En agosto de 2004 Dermisache dio inicio a ese nuevo formato de exhibición con una muestra en una pequeña galería de arte porteña denominada El Borde. Para ello se imprimieron entre cuatrocientas y cuatrocientas cincuenta copias de la obra titulada “Nueve Newsletter y un reportaje” (1999-2000) que fueron divididas en diez mesas acompañadas de diez sillas en las que el público podía sentarse. La obra estaba compuesta por diez páginas diferentes con grafismos organizados en columnas: siete con una estructura tripartita, dos con una doble columna irregular, y la última con líneas más liberadas, que excedían la linealidad horizontal de la página. En cada mesa había una pila de impresiones de una de las diez páginas. El público podía ordenar las distintas hojas (todas o solo algunas) generando así un nuevo libro que podía a su vez llevarse gratuitamente. Saccomanno narra sobre dicha exposición:

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)

Entre junio y julio de 2011, Dermisache realizó otra exhibición con ese formato

en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina, titulada “Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales”. Allí presentó un tiraje de su obra “Texto” realizado por Florent Fajole, junto a otras obras de mayor tamaño colgadas de las paredes. Dispuestos en mesas de madera, sus trabajos de pequeño formato podían manipularse, leerse y reagruparse constituyéndose así en un “Dispositivo Editorial”⁷³.

Con estos dispositivos editoriales Dermisache rompía con la idea de original único, poniendo en valor la edición y multiplicación de su obra. Sin embargo, ese corrimiento —del original único al múltiple— no era únicamente la impresión de una copia para que el público se llevara (hecho muy frecuente actualmente en el arte), sino que implicaba además un ejercicio de edición por parte del público. Este último debía seleccionar, ordenar, apropiarse. Lo importante allí era el acto de editar y para ello se organizaba un dispositivo capaz de sostener esa acción. No había una obra original, sino un *manuscrito* —que había servido de matriz— y tantas ediciones como personas que por allí circulaban. El público era también creador y narrador.

Según describe Mariana Di Ció:

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, p. 4)

La propia Dermisache 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. (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 14)

Otro de los formatos diseñados por la artista a partir de 2005 fueron las “lecturas públicas”, 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 comunicara enseguida al lector su dimensión de acto público. (comunicación personal, 3 de agosto de 2016)

Vinieron luego otras obras de gran tamaño como los “textos murales”, “instructivos”

⁷³ Es posible ver el formato del dispositivo aquí: https://www.youtube.com/watch?v=sZ_gLKU3lqU&ab_channel=Mar%C3%ADadeVedia

y “afiches explicativos”. Una serie de mesas dispuestas con material para que el público accionara e hiciera suya la obra recuerdan al formato elegido por Dermisache años antes para las *Jornadas*. 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 Dermisache ponía en disputa el sentido del arte.

En paralelo, Dermisache ensayó otro modo de exhibición que recuperaba una idea imaginada en la década del setenta. En la muestra colectiva⁷⁴ “Sintonías” (Fundación Proa, 2010) sus libros fueron ubicados no solo en mesas y atriles sino también intercalados en la librería junto a los otros que estaban en venta. 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)

Allí cualquiera que pasara podía tomar sus producciones, sentarse, leerlas y construir con ellas relatos. La obra estaba activa a la espera de ser leída como cualquier otro libro. Nuevamente Dermisache ponía en tensión la separación entre obra, público y exhibición. Asimismo, en ese corrimiento de la sala del museo a los estantes de la librería nuevamente cuestionaba la distinción entre artes visuales y literatura, entre dibujo y escritura e incluso entre arte y vida cotidiana. Sus libros estaban finalmente en estanterías junto a otros libros.

A lo largo de su vida Dermisache 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, multiplicarlos y entregarlos gratuitamente. Su intención fue siempre incorporar el arte y la expresión a la vida cotidiana de los adultos. Ello la alejó a lo largo de su vida del mercado del arte⁷⁵.

74 Participaron de la muestra Mirtha Dermisache, Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Alejandra Seeber y Esteban Pastorino.

75 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. Mariana Di Cío afirma en relación a su vínculo con el mercado: “A esta conflictiva relación con el mercado se suma,

1.2.4. EL TALLER DE ACCIONES CREATIVAS

En 1973⁷⁶, en medio de un contexto de enorme movilización⁷⁷ y perspectivas de que una sociedad diferente era posible, Dermisache inauguró el taller de Acciones Creativas. Este fue un espacio de experimentación plástica alternativo, en el que desarrolló una propuesta de enseñanza-aprendizaje que tomaba distancia de la educación formal tradicional centrada en la enseñanza de habilidades técnica y en la formación profesional. De carácter privado y lucrativo estaba destinado a jóvenes (mayores de 18 años) y adultos sin formación profesional en el área, que 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 Dermisache 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 Dermisache y a algunos de sus primeros alumnos⁷⁸. En esa misma fecha el taller se mudó a una propiedad adquirida por la asociación en la calle Posadas⁷⁹.

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. Dermisache se ocupaba además de que se produjese una situación (Dewey,

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, p. 3). Esto adquiere mayor relevancia al momento de analizar las *Jornadas*, proyecto por el cual nadie recibía remuneración (hablaremos de esto en los próximos capítulos) y cuyos *resultados* no eran siquiera vendibles. 76 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 Dermisache abrió el tAC. Asimismo, en documentos redactados por la artista aparece esa misma fecha (Dermisache; 1999).

77 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.

78 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 Jornadas del Color», 1982, p. 78).

79 Dermisache 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 *Jornadas*) 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. En un informe redactado para la comisión directiva, Dermisache (1977c) explica que tomó esa decisión porque consideraba que el trabajo en equipo era la mejor manera de enriquecer su tarea.

1964) que posibilite 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*, explica cómo la creación estaba estimulada desde un impulso inesperado/imprevisto/espontáneo:

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. (1980, p. 6)

Era la propia Dermisache 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 ella— 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. f.-c)

Asimismo, en una conferencia efectuada en Brasil en 1974, a poco de haber comenzado a desarrollar su método, Dermisache 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, p. 2)

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 am, 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.

Un reglamento interno informaba qué se podía hacer y qué no. Por ejemplo, indicaba: “Los fines son exclusivamente artísticos y pedagógicos, excluyendo todo tipo de cuestiones políticas y religiosas, las que quedan prohibidas dentro del ámbito del TAC” [lo último agregado en lapicera] (taller de Acciones Creativas, s. f.) **(véase imagen 7)**. Según narra Jorge Luis Giacosa (comunicación personal, 1 de 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 Dermisache— 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” (taller de Acciones Creativas, s. f.). Existían también otros propósitos ligados a cada 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. f.-c).

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. (en Villa, 2016, p. 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. (en Villa, 2016, p. 89)

Dewey proclama que no toda experiencia es, por definición, educativa; para ello es fundamental el rol del docente en tanto brinda las condiciones objetivas para que aquella acontezca. De eso se ocupaban, organizadamente, Dermisache y sus colaboradores en el tAC, y lo harían también en las *Jornadas*.

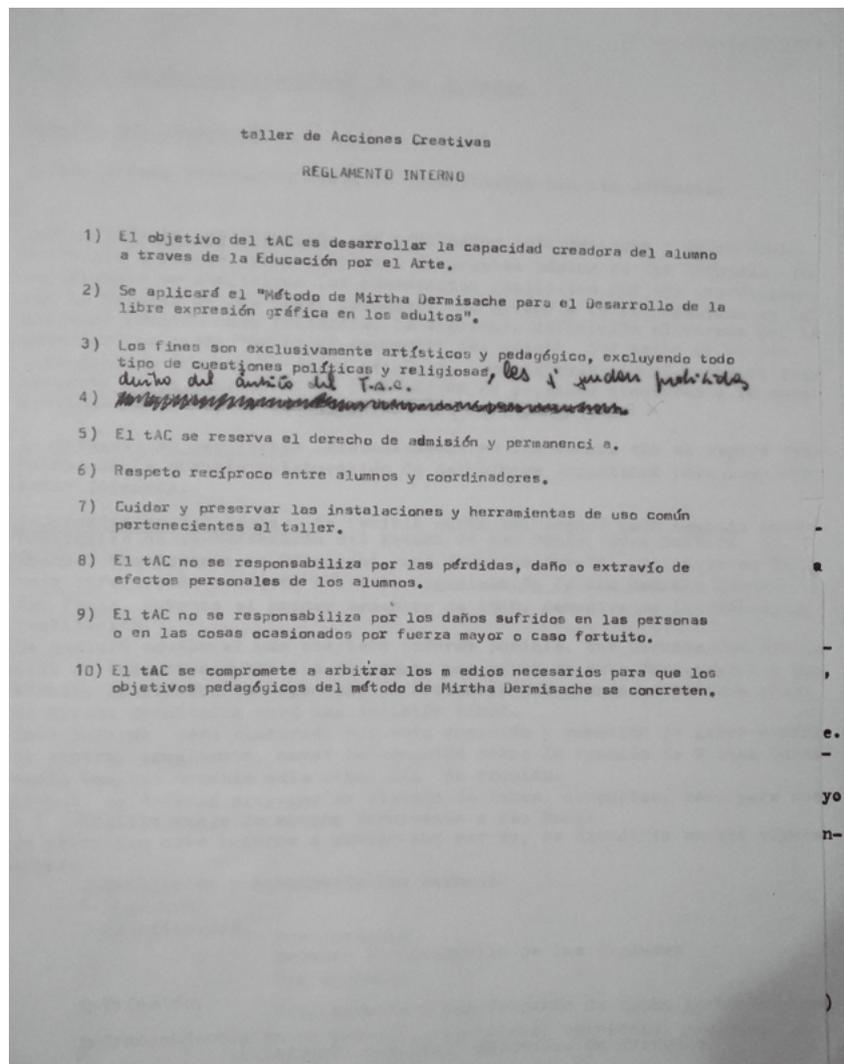


Imagen 7. Reglamento interno del taller de Acciones Creativas (Buenos Aires, sin fecha). Imagen del Archivo Mirtha Dermisache.

1.3. Indisciplinar la mirada: el arte como experiencia

A lo largo de este capítulo analizamos los recorridos profesionales y artísticos de Dermisache y Morais, así como también algunas interpretaciones que se han realizado sobre ellos. En el caso de Morais hemos visto que su trabajo — fundamentalmente aquel realizado en vínculo con la vanguardia de los años sesenta y primeros setenta— ha sido ampliamente estudiado. En el de Dermisache, en cambio, no se le ha otorgado un lugar central en la tradición (Williams; 2009) quedando ausente de los relatos y reconstrucciones sobre el período. En ambos, lo efectuado nos ha permitido reconstruir distintos debates que se han generado en torno a sus prácticas. Aquí, nos interesa recuperar un conjunto de elementos que atraviesan de distintos modos el recorrido de ambos y que serán relevantes al momento de analizar las experiencias en las que ponemos el foco.

Un primer rasgo que se observa al recorrer su trayectoria es que, como muchos artistas de la época tanto en Argentina como en Brasil, ambos rechazaron la idea de la obra de arte como objeto único e irreplicable y buscaron amplificar la experiencia artística. Dermisache se preocupó por editar e imprimir múltiples ejemplares a los que pudieran tener acceso quienes se acercaran a ver/leer su obra. Ella afirmaba: “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” (en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 14). Los dispositivos editoriales realizados a partir del 2004 son un ejemplo de dicha preocupación, dado que estos permitían que el público reordenara e incluso se llevara las impresiones de forma gratuita. Philippe Cyroulnik —amigo personal de la artista— recuerda:

Unas semanas antes de su muerte, ella me había dicho en su pequeño departamento-estudio que no podría concebir la idea de una exposición sin imprimir o editar una de sus obras múltiples. Está en ‘modo de espera’ todo un programa de edición e impresión de sus ‘originales’. Lo que así llamamos eran para ella maquetas para proyectos de edición de libros, folletos o carteles. (Citado en Zacarías, 2017, p. en línea)

Morais, por su parte, fue un poco más allá sosteniendo que el objeto múltiple no alcanzaba tampoco para democratizar el (acceso al) arte; lo que se precisaba era ubicar a los sujetos al interior del proceso creativo. En el marco de su teoría sobre el arte como guerrilla o contra-arte, entendía que este se había convertido en situaciones o en una estructura inicial cuya plena realización dependía de la voluntad del público. Afirmaba:

Dejando de existir físicamente, liberándose del soporte, de la pared, de piso o del techo, el arte no es más que una situación, puro acontecimiento, un proceso. El artista no es el que realiza obras dadas a la contemplación, sino el que propone situaciones —que deben ser vividas, experimentadas. No importa la obra, aún multiplicada, sino la vivencia⁸⁰. (Morais, 1975, p. 24)

80 “Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão o do teto, a arte não é mais que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações - que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra,

La realización de seis ediciones de experiencias centradas en la acción como fueron las *Jornadas* y los *Domingos* da cuenta de dicho rechazo a la idea de obra como objeto intocable ubicado en un pedestal. Por el contrario, permiten divisar esa preocupación por multiplicar, repetir, interpelar a muchos. Amplificar -en tanto posibilidad de aumentar la cantidad, el tamaño y la intensidad de la experiencia artística- parece haber sido uno de los objetivos de Dermisache y Morais.

En relación con su concepción sobre las diversas propuestas artísticas, estas tampoco fueron entendidas por ellos como objetos acabados, sino como procesos, experiencias o vivencias a través de las cuales pretendían facilitar la expresión de los sujetos. En línea con lo propuesto por Herbert Read (1982) ambos entendieron que todos los hombres y mujeres tienen una necesidad innata: expresarse. Por eso, a lo largo de sus trayectorias ambos impulsaron proyectos, tanto desde el arte como desde la educación, con los que pretendieron servir de herramienta para la expresión de muchos. En el caso de Morais fue sobre todo en la configuración de un proyecto pedagógico innovador en el MAM-RJ y a través de propuestas como *Arte no Aterro* o los *Domingos*. En el de Dermisache, a lo largo de toda su obra se evidencia un intento por habilitar múltiples y activas interpretaciones y lecturas.

Otra cuestión que nos interesa retomar aquí es el vínculo que Morais y Dermisache entablaron con otros artistas, colectivos y/o agentes culturales. Notamos allí un contraste enorme entre ellos. Si bien Dermisache participó coordinando proyectos colectivos como las *Jornadas*, no produjo con otros artistas, estrategia muy común durante los años sesenta/setenta. Su producción —a excepción de las *Jornadas*— era individual y la efectuaba en 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. Morais, en cambio, se involucró directamente con los artistas de su época e impulsó espacios de discusión y creación colectivos. Experiencias como la Unidad Experimental son ejemplo de ello; así como su participación “cómplice” como jurado de algunos concursos, la difusión de la obra de artistas emergentes a través de sus columnas en el *Diário de Notícias* y la organización de eventos en que los invitaba a participar.

A pesar de esta marcada diferencia, en ambos casos notamos cómo en los proyectos indagados en esta tesis tanto Morais como Dermisache adquieren un rol protagónico. Son sus figuras individuales, y no las de sus talleres o equipos, las que vemos aparecer en tanto ideólogos, impulsores y organizadores (profundizaremos en este rasgo en el Capítulo 4) es por ello que nos ha interesado reconstruir aquí sus trayectorias, proyectos y espacios de enunciación.

Otro de los rasgos que se destaca al revisar la trayectoria de ambos es su pretensión amplificar el lugar del público al otorgarle un rol activo. Dermisache sostenía que su trabajo adquiriría valor cuando alguien lo utilizaba para expresarse. Leer, tocar,

mesmo multiplicada, mas a vivencia”.

manipular, interpretar, dar sentido son algunas de las acciones a las que su obra 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” (Dermisache citado en Mezza et al., 2017, p. 265). Por su parte, Morais entendía que el hombre se encontraba alienado frente a la obra de arte (tanto del objeto como del proceso de creación) y ello le generaba una sensación de inaccesibilidad. Era preciso entonces, para él, colocar al espectador dentro de la obra y otorgarle la mayor libertad posible (Morais, 1975) para hacer de este un público no pasivo sino participante.

Finalmente, nos interesa recuperar aquí que ambos desplegaron una práctica pedagógica alternativa que, desde distintos lugares y con formatos diferentes, pretendió también habilitar la experimentación. Morais lo hizo incorporando nuevas prácticas y perspectivas al área pedagógica de una prestigiosa institución como el MAM-RJ. Dermisache sosteniendo semanalmente, y a lo largo de toda su vida, su taller privado. Ambos cuestionaron la educación formal de su época y pusieron en el centro de su propuesta la exploración libre con diversos materiales como herramienta para alcanzar la expresión de los sujetos.

Hasta aquí hemos visto cómo, con tácticas diversas, Morais y Dermisache desarrollaron proyectos artísticos y pedagógicos centrados en la experiencia participativa. Esperaban con estos proyectos indisciplinar la mirada, que los sujetos se sumerjan y armen un recorrido propio, transformen lo dado, abran otros posibles. Dicha pretensión alcanzará su mayor radicalidad en las propuestas aquí investigadas.

Accionar.

La experiencia en el centro de la escena

“Qual o tecido do domingo? Ou sua tessitura? O domingo é feito de papel ou tecido a fio? Qual a cor do domingo? E sua resistência, sua textura? Domingo, madeira de lei ou ele deve ser vivido terra a terra, terreno baldio, onde a liberdade é ilimitada e a criatividade coisa tão natural como a terra, a água, o céu e o sol. Porém, mais que o sol, o som do domingo, som livre e solto, que não ‘ourixa’ ninguém, mas que pode ser ‘courtido’ como o couro. Todo mundo filmando, câmara na mão, inclusive aqueles que fazem do domingo um exercício corporal, um corpo a corpo despressivo, em improvisações teatrais e jogos dramáticos. O domingo é vasto e fascinante, feito de muitos materiais, domingo é dia da criação no Museu de Arte Moderna do Rio”⁸¹. («Um domingo tecido a fio», 1971)

Entre fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta, en América Latina los artistas de vanguardia comenzaron a abandonar 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 suceder 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 pretendieron poner el acento en los conceptos y procesos que producían ante una situación creada.

En 1967 el argentino Oscar Masotta dictó una conferencia en el Instituto Di Tella en la que, retomando algunas ideas del constructivista ruso El Lissitzky⁸², utilizó por primera vez el término *desmaterializar* para referirse al proceso de abandono de los formatos tradicionales y paso a las ambientaciones, los *happenings* y al arte de medios que se estaba produciendo en Argentina (Longoni, 2005a). 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, p. 106). Mientras tanto, Hélio Oiticica en Brasil realizaba sus “Parangolés”⁸³ abandonando la referencia de pintura-cuadro y transformando a la obra en algo a ser experimentado con todos los

81 ¿Cuál es el tejido del domingo? ¿O su textura? ¿El domingo está hecho de papel o tejido a hilo? ¿Cuál es el color del domingo? ¿Y su resistencia, su textura? Domingo, madera de ley o debe ser vivido tierra a tierra, terreno baldío, donde la libertad es ilimitada y la creatividad algo tan natural como la tierra, el agua, el cielo o el sol. Sin embargo, más que el sol, el sonido del domingo, sonido libre y suelto, que no “eriza” a nadie, pero que puede ser “disfrutado” (“courtido”) como el couro. Todo el mundo filmando, cámara en mano, inclusive aquellos que hacen del domingo un ejercicio corporal, un cuerpo a cuerpo sin presiones, en improvisaciones teatrales y juegos dramáticos. El domingo es vasto y fascinante, hecho de muchos materiales, domingo es día de creación en el Museo de Arte Moderno de Río.

82 Nombre con el que fue conocido el artista Lázar Márkovich Lissitzky.

83 Un conjunto de obras vestibles que a través de su uso incorporaban al espectador como sujeto central proponiéndole que se sumerja en una experiencia sensorial.

sentidos por el público (Dias Cavalcanti, 2016). Lo material se convirtió en accesorio y la acción pasó a ocupar el centro de la escena.

Desde el accionismo vienes al *happening*, de 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. Ya nada se exhibía de forma acabada, sino que —mediante la acción— era el acto de creación el que se presentaba ante el público. 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, p. 1). Un acto que es proceso y que, en tanto tal, es inacabado. Longoni y Mestman, por su parte, 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, p. 60). La experiencia del sujeto ocupa un lugar central.

Esto propició transformaciones en el rol del artista y del público. Pilar Parcerisas apunta: “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, p. 10). Ambos comparten el momento de creación/acción. La noción de artista es puesta en cuestión, distanciándose por completo de la de “genio creador” y apareciendo, más bien, como un mediador —en ocasiones anónimo— que expone al público a diversas experiencias que debe interpretar, experimentar y, en la mayoría de las ocasiones, en las cuales ha de participar. Estas dislocaciones provocaron a su vez un cuestionamiento a instituciones como museos, galerías y escuelas de arte.

El arte centrado en las acciones fue además uno de los formatos elegidos en ambos países para las obras de contenido político, dado que no dejaba rastros censurables y poseía un carácter efímero. Las acciones aparecían entonces como una forma de experimentación radical, antinstitucional y despreocupada por el objeto.

En el caso de Brasil, Morais afirma que —ya hacia mediados de los sesenta— el arte había sustituido al objeto por la actividad, es decir, que el artista era el autor de una estructura inicial, pero su desarrollo dependía de la participación del público. Así, en aquello que él llamaba “arte-actividad” (Morais, 1975) se acortaba la distancia entre el artista y el público, y el arte se disolvía en lo cotidiano. Sostiene:

Si hoy, el arte tiende a disolverse en lo cotidiano, como actividad, y se confunde con la vida —puro fluir—; si busca la calle como forma de liberación, el museo como consecuencia, deja de ser un mero depósito de originales, para transformarse en un proponente de actividades lúdicas a desarrollarse en el espacio tiempo de la ciudad⁸⁴. (Morais, 1975, p. 65)

84 “Se hoje, a arte tende a dissolver-se no quotidiano, como atividade, e confunde-se com a vida –puro fluir–; se busca a rua como forma de liberação, o museu como consequência, deixa de ser o mero entreposto de originais, para transformar-se em um propositor de atividades lúdicas a se desenvolverem no espaço tempo da cidade”.

Museos y galerías ya no eran capaces de contener la totalidad de las experiencias que los artistas comenzaban a proponer. Las calles y plazas aparecían como espacios a ser ocupados por los artistas.

Se produjo entonces una intensa investigación en torno a nuevas técnicas, materiales y circuitos de circulación que fuesen capaces de dar cuenta de las transformaciones sociales, culturales y políticas que atravesaba Brasil. Para ello los artistas recurrieron al *collage*, a las técnicas y colores de los afiches callejeros, al tiempo que ponían en cuestión la materia y el soporte. Asimismo, apelaron a los códigos de signos e imágenes de los medios comunicación y de la publicidad e hicieron uso de palabras, textos y signos como herramienta para interpelar al público, entre otras estrategias de experimentación (Dias Cavalcanti, 2016). Artistas como Artur Barrio, Antonio Manuel, Lygia Pape, Cildo Meireles, entre muchos otros, hicieron de la ciudad de Río de Janeiro el escenario de sus obras.

Ya en 1975 Morais describía el escenario artístico de los años sesenta en Brasil:

El artista, hoy, es una especie de guerrillero. El arte una forma de emboscada. Actuando imprevistamente, donde y cuando menos se lo espera, de manera inusitada (pues todo puede transformarse, hoy, en arma o un instrumento de guerra o de arte) el artista crea un estado permanente de tensión, una expectativa constante⁸⁵. (Morais, 1975, p. 26)

La tarea del artista-guerrillero era crear para el espectador situaciones nebulosas, poco comunes, indefinidas. Morais observaba con entusiasmo cómo el arte en Brasil había pasado del objeto único al proceso múltiple, inacabado y en constante cambio. Lo cual significaba además que se produjeran cambios en el modo de concebir al público, al museo, a las galerías, a los espacios de exhibición, a las formas de conservación y al modo de enseñanza del arte. En ese clima de época —caracterizado por el paso a la acción y por la insistencia en el proceso y la experiencia y no en el resultado— se encuentran inmersos los *Domingos da Criação*.

En el caso de Argentina, según señala Rodrigo Alonso (2005), el arte de acción comenzó a experimentarse entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta con las obras llevadas a cabo por Marta Minujin y Alberto Grecco. Esto se debió, 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, p. 78).

⁸⁵ “O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante”.

En el año 1967 en Argentina 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 ser creador de la vanguardia, había posibilitado “los recursos para la reunión, el trabajo interdisciplinario, la experimentación y el contacto con un nuevo público de arte crecientemente masivo” (Longoni y Mestman, 2008, p. 45). Por esos espacios circuló Dermisache y en ese proceso de experimentación que vivía el arte (aunque un poco desplazado en el tiempo) se produjeron las *Jornadas del Color y de la Forma*.

Los casos aquí estudiados aparecen como cierre de aquellos ciclos sosteniendo aún su espíritu, su potencia, sus premisas. Los *Domingos* se realizaron cuando la persecución —profundizada en 1968 a partir del AI-5— agotaba a la generación que había nacido tras su decreto y, en palabras de Morais, se daba fin al tropicalismo⁸⁶. Morais señala:

Yo veo los *Domingos* como una especie de coronamiento de aquella postura tropicalista. El tropicalismo surge ahí en el 66, 67. El auge es 68, y después tenemos la dictadura, el Auto Institucional el 13 de diciembre del 68. 69 fue un año difícilísimo, es cuando emerge esa generación de Cildo [Meireles], Antonio [Manuel]. Y de repente en el 71 yo hago los Domingos⁸⁷. (Morais en Wilner, 1997, p. 66)

Por su parte, las primeras ediciones de las *Jornadas* se realizaron en grandes museos cuando los artistas comenzaban a recluirse en sus talleres y recurrían a la pintura de caballete como espacio desde donde producir un gesto de desobediencia (Longoni, 2014). Quienes hasta entonces habían aprovechado los intersticios en museos y galerías —frente a la violencia instalada en las calles— para exhibir obras con un marcado contenido de denuncia política, abandonaban los proyectos colectivos y el espacio público.

A su vez, los casos aquí estudiados comparten una preocupación poco frecuente (aunque como veremos en el Capítulo 4 no eran los únicos) en su época: la inclusión/irrupción de lo educativo en el arte o, como veremos en el capítulo 4, el encuentro entre ambos. Ambas propuestas —en sintonía con lo que sucedía en la época— hacen del arte algo a ser experimentado por el público y de la acción una experiencia estética, pero con la particularidad de que esta adopta el formato de gran taller libre y colectivo. En su preocupación por que el arte fuera accesible a quienes no solían asistir a museos y galerías, Morais y Dermisache organizaron propuestas donde la dimensión

86 Morais (1975) ubica a los *Domingos* como parte del Tropicalismo debido al espíritu festivo, su tendencia al goce y su creatividad.

87 “Eu vejo os Domingos como uma espécie de coroamento daquela postura tropicalista. O tropicalismo surge aí no 66, 67. O auge é 68, e depois a gente tem a ditadura, o Ato Institucional em 13 de dezembro de 68. 69 foi um ano difícilimo, é quando emerge essa geração de Cildo, Antônio. E de repente em 71 eu faço os Domingos”.

pedagógica tuvo una relevancia central en el encuentro con la experiencia artística. Ello quizás las ubique, como señala Golçalves (2014), en el inicio de un nuevo ciclo en el cual lo pedagógico ocupará un lugar importante en las propuestas de museos, galerías, artistas y bienales. La investigadora afirma: “los Domingos da Criação no fueron solo sintomáticos de un período, sino que anunciaron una posibilidad de futuro para las relaciones entre arte y educación dentro y fuera de las instituciones”⁸⁸ (Gonçalves, 2014, p. 166). Así, las experiencias aquí analizadas se presentan como culminación y apertura de distintos modos de concebir el arte.

Por último, como se verá a continuación, las experiencias aquí analizadas comparten la particularidad de haber sido repetidas en varias ocasiones, casualmente en seis cada una. Cada edición posee sus singularidades, en el caso de Brasil ello se debe sobre todo al cambio de material y en el caso argentino a la variedad de técnicas ofrecidas. Sin embargo, sobresalen las constantes; en ambos se sostienen la dinámica de trabajo, las consignas y la finalidad con las cuales se convoca, la disposición del espacio, el uso del tiempo, el rol de los organizadores y del público. Es por dicha particularidad, y por el lugar que ocupa el cuerpo como espacio sobre el cual se inscribe la práctica, que interesa aquí analizar a las *Jornadas* y a los *Domingos* como *performance*, en los términos en que lo plantean Taylor (2012) y Schechner (2000), como actos en vivo o acciones corporales que se repiten una y otra vez, y que al hacerlo transmiten saberes, memoria y sentido de identidad. A lo largo del presente capítulo recurriremos a los aportes metodológicos de los estudios de *performance* para pensar en el rol de los sujetos (tanto organizadores como público), en los comportamientos y conocimientos que se esperan de ellos, en los distintos momentos que atraviesa la experiencia, en la importancia otorgada al aquí y ahora de la acción, así como en la tensión entre la “puesta en escena” que estas experiencias suponen y su experimentación como parte de la vida por los sujetos que las atraviesan.

2.1. Domingos da Criação

2.1.1. CREATIVIDAD, PLACER Y OCIO: PUNTOS DE PARTIDA

Para sus propuestas pedagógicas en el museo, como para la proyección de los *Domingos*, Morais partía —retomando a Read (1982)— del principio de que “todas las personas son innatamente creativas, independientemente de su origen étnico o su situación social, económica o cultural y solo no ejercen su potencial creador si algún tipo de represión —familiar, educativa, política, etc.— se los impide”⁸⁹ (2017, p. 242). Según él, ese despliegue no debía acotarse a un momento o un lugar determinado, sino que debía efectuarse de forma continua en la vida cotidiana: “Queremos desarrollar la idea de que la creación no está restringida a un domingo de papel, sino que ella debe ser

88 “(...) os Domingos da Criação não foram apenas sintomáticos de um período, mas anunciaram uma possibilidade de futuro para as relações entre arte e educação dentro e fora das instituições (...)”.

89 “Todas as pessoas são inatamente criativas, independentemente de sua origem étnica ou situação social, econômica ou cultural e só não exercem seu potencial criador se são impedidas a isso por algum tipo de repressão -familiar; educativa, política etc.”.

desarrollada por el individuo todo el tiempo, desde el momento en que se viste o toma el autobús⁹⁰ (Morais en Barros, 1971). Así, según Morais, la creatividad podía expresarse en la política, en la enseñanza, en la ingeniería, en la sociología o en cualquier sector.

Su objetivo no era que todos se descubrieran artistas, sino seres humanos capaces de transformar cualquier material por el simple placer de esa transformación y que descubrieran en el hacer colectivo la creatividad que existe en todos y que es reprimida por el sistema industrial (Wilner, 1997). Al igual que Dermisache, Morais observaba que en ocasiones el desarrollo de la creatividad se veía impedido por alguna represión familiar, educativa, política (Morais, 2017) o dictatorial (Morais en Wilner, 1997).

A dichos impedimentos se sumaba que hasta entonces, en palabras de Morais (1975), el hombre común estaba alienado de la obra de arte en tanto producto y de su creación en tanto proceso. Delante de las obras, las personas se sentían reprimidas en su instinto creador, y el público experimentaba una sensación de inaccesibilidad (Morais, 1975). Por ello, siguiendo a Dewey (2008), Morais sostenía que era preciso colocar a los espectadores al interior de la obra para que tuvieran una relación directa con la creación. Según él no alcanzaba con acercarlos a través de estrategias como la multiplicación, sino que era preciso ubicarlos al interior del proceso creador. Había que llevar el arte fuera del museo y disolverlo con lo cotidiano, con la vida **(véase imagen 8)**.

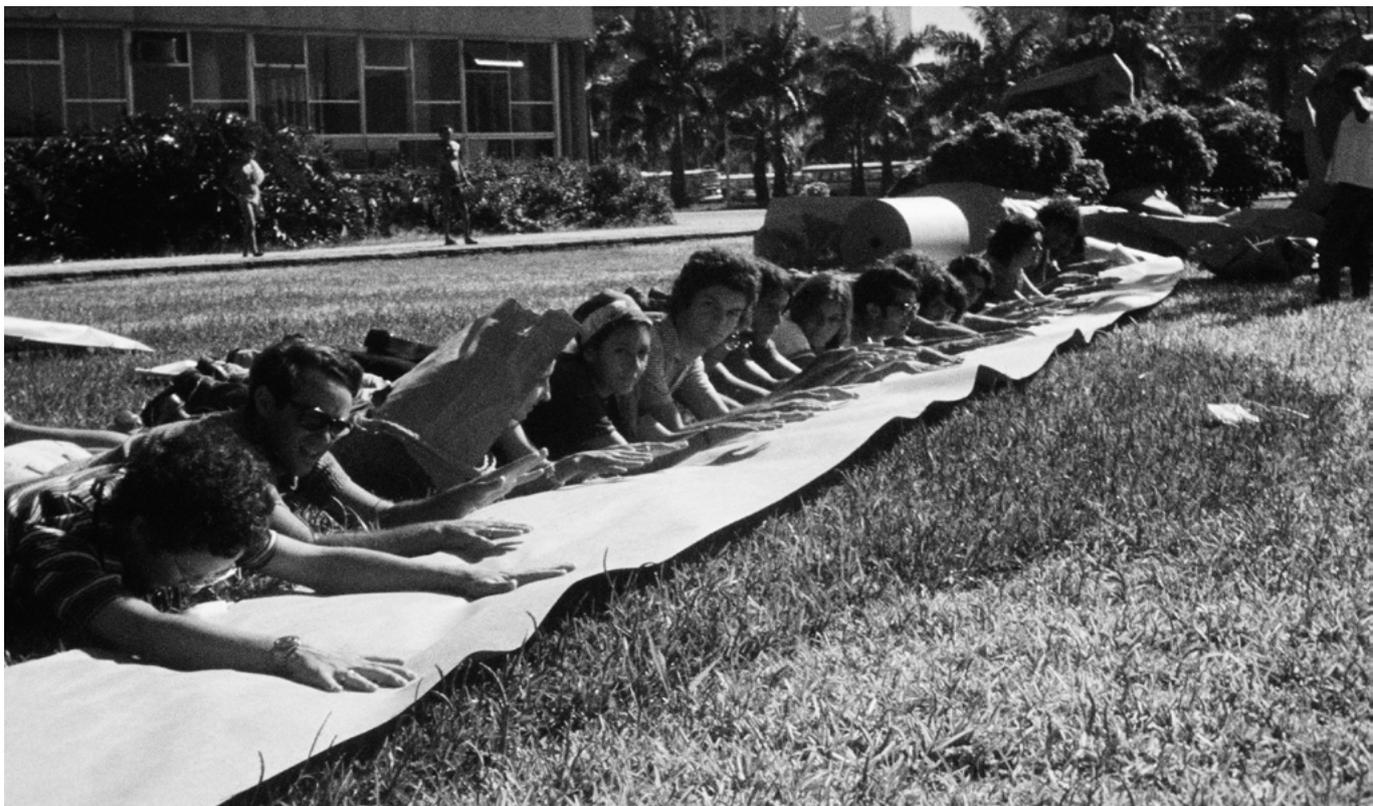


Imagen 8. “Um domingo do papel” [Un domingo de papel] (Río de Janeiro, 1971). Imagen del Acervo MAM Rio.

90 “Queremos desenvolver a ideia de que a criação não está restrita a um domingo de papel, mas que ela deve ser desenvolvida pelo indivíduo o tempo todo, desde a hora de pôr uma roupa ou de pegar o ônibus”.

En este tipo de propuestas el rol del artista se trastocaba, dejaba de ser el autor de un producto acabado, generalmente realizado fuera del alcance del público, para pasar a ser el productor de una estructura inicial cuya plena realización dependía de la voluntad de la participación del espectador, a quien Morais considera un co-creador (1975, p. 10). El artista proponía así situaciones que debían ser vividas y experimentadas por el público.

Con ese corrimiento, también la noción de obra de arte estallaba para Morais. Según él esta había dejado de existir físicamente, se había librado del soporte, de la pared, del piso y se había convertido en una situación, puro acontecimiento, proceso. El arte se confundía cada vez más con la vida, negando gradualmente todo lo que se relacionaba al concepto de obra, lo específicamente escultórico o pictórico (pedestal, soporte de representación, el piso, la elaboración artesanal) y, en consecuencia, al museo o galería.

En ese contexto, la idea y el rol del museo también fueron cuestionadas por Morais. Para él, también en sintonía con lo propuesto por Dewey, dicha institución no podía limitarse más a guardar y conservar las obras originales, vistas por un público restringido. Por el contrario, debía crear espacios para el desarrollo de propuestas abiertas, de participación colectiva, preocuparse por llevar al gran público al propio acto creador, generando condiciones para que todos pudieran ejercitar libremente su creatividad. Se trataba entonces de acelerar la comprensión a partir de un vínculo directo con la creación, poniendo el énfasis en la experiencia, revelando potencialidades y provocando iniciativas (Morais, 2017). La calle era el lugar privilegiado para eso, en palabras del propio Morais:

La ciudad es la extensión natural del museo de arte. Es en la calle, donde el 'medio formal' es más activo, que ocurren las experiencias fundamentales del hombre. O bien el museo de arte lleva a la calle las actividades 'museológicas', integrándose a lo cotidiano y haciendo de la ciudad (la calle, el terraplén, la plaza o parque, los medios de comunicación de masas) su extensión natural o él será un quiste. (...) Al actuar sin límites 'geográficos', el objetivo del museo es volverse invisible⁹¹. (Morais, 1975, p. 60)

En síntesis, no se trataba de llevar el arte (en tanto producto acabado) al público, sino la propia creación, ampliándose así la cantidad de personas que creaban y no solo las que consumían arte. El museo debía dejar de ser un depositario de un acervo para convertirse en un programador de actividades que podían realizarse puertas adentro o en cualquier lugar de la ciudad.

A su vez, siguiendo a Herbert Read, Morais (al igual que Dermisache) sostenía que la educación artística no debía centrarse en el aprendizaje de técnicas sino en el desarrollo de la capacidad creadora. Para él: "El objetivo es revelar en cada alumno su

91 A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o 'meio formal' é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva à rua suas atividades 'museológicas', integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto. (...) Atuando sem limites 'geográficos' o objetivo do museu é tornar-se invisível".

potencial creativo —a través de propuestas interdisciplinarias, abiertas y, si es posible, de carácter colectivo—⁹² (1975, p. 63). Desde este punto de vista no importaba el resultado, ni el objeto sino el proceso y las posibilidades que abría la experiencia. Por ello consideraba que en el proceso de enseñanza-aprendizaje: “Es preciso darle libertad al alumno. Y al profesor, que precisa perder ‘la manía de enseñar’. Muchas veces, la experiencia viene de abajo y quien aprende es el profesor. Este debe ser, por lo tanto, un orientador”⁹³ (Morais, 1975, p. 64).

En esa línea, las nociones de aula y taller también debían ampliarse, pudiendo estar en cualquier lugar de la ciudad donde se reúnan profesores y alumnos. A su vez, la selección del material no era para Morais algo neutral, sino que implicaba elecciones culturales, económicas y políticas. Al igual que Dermisache, Morais (1975) entendía que el empleo de nuevos materiales liberaba la creatividad, en cambio quedarse atado a los materiales tradicionales reprimía al alumno, provocando que quedara sometido al docente que manejaba la técnica. Sin embargo, Morais iba más allá que Dermisache al considerar que cualquier material, incluso la basura industrial, podía servir para la realización de trabajos artísticos. El uso de esos materiales precarios adquiría importancia especialmente en países como Brasil donde las dificultades económicas hacían difícil el acceso a algunos materiales. Afirmaba: “Nosotros somos un país subdesarrollado, recibimos la chatarra, la basura de los países desarrollados. La idea es que cualquiera de esos materiales de chatarra —el material más precario— puede recibir una idea estética”⁹⁴ (Morais en Barros, 1971).

Morais buscaba así romper con los límites disciplinarios y hacer del arte una experiencia sostenida con cualquier material e incluso con ninguno. Por ello en las propuestas pedagógicas del MAM-RJ así como en los *Domingos* quienes participaban podían llevar sus propias herramientas y materiales para trabajar. En cambio, aunque Dermisache ponía la experimentación en el centro de la experiencia, no rompía con la idea de técnicas (cada una de ellas requería materiales específicos) y limitaba la exploración a los márgenes de la técnica.

Una última cuestión para tener en cuenta es el cuestionamiento que Morais realiza a la idea de domingo —en tanto día de ocio improductivo— sostenida por la sociedad capitalista. El crítico afirmaba:

Al final, las mismas estructuras (empresariales o gubernamentales) que explotan la plusvalía del trabajador también explotan el ocio de los fines de semana. Ocio que adquiere formas burocráticas, repetitivas o alienantes en clubes sociales, programas televisivos, deportes e inclusive en actividades culturales y artísticas⁹⁵. (Morais, 2017, p. 240)

92 “O objetivo é revelar em cada aluno o seu potencial criativo – através de propostas interdisciplinares, abertas e, se é possível, de carácter coletivo”.

93 “É preciso dar liberdade ao aluno. E ao professor, que precisa perder ‘a mania de ensinar’. Muitas vezes, a experiência vem de baixo e quem aprender é o professor. Este deve ser, portanto, um orientador”.

94 “Nós somos um país subdesenvolvido, recebemos a sucata, o lixo dos países desenvolvidos. A ideia é de que qualquer desses materiais de sucata -o material mais precário- pode receber uma ideia estética”.

95 “Afim, as mesmas estruturas (empresariais ou governamentais) que exploram a mais-valia do trabalhador também exploram o lazer dos fins de semana. Lazer que adquire formas burocráticas, repetitivas

Morais criticaba así un modo de hacer y vivir típico de las sociedades modernas y proponía, también influido por las ideas de Read y Dewey, llevar la creatividad a todos los ámbitos de la vida en un intento por escapar de la alienación. En este punto retomaba la idea de *crelazer* (un juego de palabras entre *criar* [crear], *lazer* [ocio], *prazer* [placer] y *fazer* [hacer]) acuñada por Hélio Oiticica para pensar en un ocio creativo o en el ocio como creación en oposición al automatismo del pensamiento occidental y a la racionalidad burguesa (Veliago Costa, 2019). Según Jessica Gogan:

Frederico vio a los *Domingos* como una oportunidad para colocar una crítica marxista sobre la noción burguesa de entretenimiento dominical y reconfigurar el ocio y la no actividad, en base a la noción de Oiticica de una experiencia creativa activa y abierta de '*crelazer*'⁹⁶. (2017, p. 256)

Así, los *Domingos* —como las propuestas de Oiticica— ponían en discusión la problemática del ocio en relación al trabajo y al arte en el ámbito de la sociedad urbana proponiéndose llegar al público e incorporar el arte al día a día de las personas. El *crelazer* suponía así una forma de vida en el que el arte estaba incorporado a lo cotidiano.

En síntesis, para él la creatividad debía ser desarrollada todo el tiempo, en casa y en el trabajo, en el tiempo de ocio y durante las actividades productivas, en el modo en que nos vestimos, caminamos, conversamos, hacemos política. Afirmaba: “Estimulando la creación, vamos liberando al hombre —y al propio arte que no se limita a los museos—”⁹⁷ (Morais, 2017, p. 240).

Morais fue proponiendo estas ideas, y en algunos casos llevándolas a la práctica, a lo largo de su gestión en el MAM-RJ. Como se vio en capítulo anterior, ello lo llevó a transformar la estructura y la dinámica de los cursos que se daban allí y a conformar un equipo de artistas/docentes capaces de materializar algunas de estas propuestas. Así, al momento de realizar los *Domingos*, contaba no solo con un equipo sino también con un espacio que se venía preparando para alojar experiencias que ponían en tensión los límites del museo, las nociones de obra, docente y aprendizaje, el espacio destinado a aprender y los materiales a ser utilizados. Resulta central entender ese recorrido como un proceso de *preparación a largo plazo* -en los términos en que lo concibe Schechner (2000)- de lo que iba a ocurrir entre enero y agosto de 1971.

2.1.2. ACONTECIMIENTO (EN SUS SEIS EDICIONES)

En el marco del Curso Popular de Arte dictado gratuitamente los domingos desde hacía dos años, en enero de 1971, Morais propuso que las actividades del MAM-RJ sucedieran al aire libre. Así, organizó un encuentro en los patios y jardines que se

ou alienantes em clubes sociais, programas televisivos, esportes e mesmo em atividades culturais e artísticas”.

96 “Frederico viu os Domingos como uma oportunidade para nivelar uma crítica marxista da noção burguesa de entretenimento dominical e reconfigurar o lazer e a não atividade, com base na noção de Oiticica de uma experiência criativa ativa e aberta de '*crelazer*'”.

97 “Estimulando a criação, vamos libertando o homem – e a própria arte, que não está restrita aos museus”.

realizó el último domingo del mes. Morais entendía que había que sacar el arte afuera del museo y que el verano era un momento especial para eso, dado que en esos meses las galerías no solían tener exposiciones y los museos disminuían su programación o simplemente cerraban. Además, consideraba que era en esa época del año cuando el carioca “afirma su personalidad extrovertida, buscando sol y playa, la calle y una cerveza, pero también actividades culturales en espacios abiertos”⁹⁸ (Morais en Ribeiro, 2013, p. 344).

Renata Wilner (1997) señala que, si bien los cariocas asisten a museos de arte en sus momentos de ocio, esas actividades están más asociadas a un tipo de placer impuesto e incitado por los medios de comunicación. En cambio, es en las calles donde se desarrolla un “ocio de resistencia popular”⁹⁹ (Wilner, 1997, p. 15) y donde el carioca da más muestras de inventiva. Ubicado en el Aterro do Flamengo y con grandes patios y jardines por los que transitan cotidianamente quienes viven en el centro de la ciudad y en áreas limítrofes y van hacia la playa a pie, el MAM-RJ aparecía como el lugar ideal para sacar el arte a la calle. Al comienzo la idea era realizar uno o dos domingos, pero la concurrencia fue tan grande que se terminaron realizando seis ediciones.

Para ese entonces (enero de 1971) el MAM-RJ había atravesado una serie de episodios de censura —en los que profundizaremos en el capítulo siguiente— y el control hacia el campo cultural se había agravado desde 1968. El AI-5, dictado al final de ese año, había profundizado la persecución, tortura y muerte de opositores políticos y un clima de amenaza reinaba sobre la esfera pública tras la anulación de las libertades civiles (Mesquita, 2015). Los militares se habían otorgado plenos poderes para eliminar cualquier obstáculo que se interpusiese ante la implantación de su modelo político y económico. El despliegue del terrorismo de Estado a partir de entonces fue una de las herramientas utilizadas para silenciar a una generación de jóvenes y activistas que deseaban cambios en las costumbres, la familia y las estructuras de poder (Scigliano Carneiro, 2010).

En ese contexto de control, persecución y censura, el 24 de enero de 1971 se realizó la primera edición de los *Domingos* a la cual se denominó “Um domingo do papel” [Un domingo de papel]. Ese día entre las 9 y las 19 horas cerca de dos toneladas de papeles diversos fueron entregadas al público para la creación individual y colectiva. Rollos de papel de diario, revistas y diarios viejos, papel de envoltorio, papel higiénico, cajas, bolsas, papel aluminio, recortes de revistas fueron algunos de los materiales utilizados por los participantes (**véase imagen 9**). Además, había disponibles tijeras, cola, *gilletes*, cuchillos y distintos tipos de lápices.

Frederico Morais narra en su columna del *Diário de Notícias*:

Un fardo de recortes de revistas de unos 250 kilos comenzó ocupando, una vez abierto, un lago seco del jardín del MAM; luego, a medida que se iba revolviendo el papel, se fue esparciendo por el patio, como si fuese algo vivo y orgánico, cubriendo los árboles, las personas, los objetos (velocípedos, bicicletas, bancos) transportándose por la rampa hacia el jardín elevado del

98 “afirma sua personalidade extrovertida, buscando o sol e a praia, a rua e o chope, mas também atividades culturais em espaços abertos”.

99 “lazer de resistência popular”.

restaurant, desde donde era nuevamente lanzado al patio, hasta que en una visión increíble ocupaba la mayor parte libre del MAM¹⁰⁰. (Morais, 1971c)

Según explica Gonçalves:

El primer Domingo, el de Papel, Morais invitó a algunos artistas para que participaran juntos —no en el sentido de orientar las acciones, pues estaba en contra ese movimiento, sino para que dejen el *input* en determinados procesos, casi como para dar la bienvenida en el sentido de que ahí todo estaba permitido, de que todos se sintiesen a gusto¹⁰¹. (2014, p. 160)

Así, una serie de artistas comenzaban a producir y abandonaban sus producciones, que podían continuar otros. Era esa una de las estrategias utilizadas para promover la participación del público. Entre los artistas que participaron del primer *Domingo* se encontraban Antonio Manuel, Paulo Roberto Leal, Artur Barrio, Eduardo Ângelo, João Carlos, Goldberg, Walter Marques, Joaquim Mariano Bellez, Carlos Vergara y Lygia Pape. Además, un conjunto de profesores les daban asistencia a los niños.



Imagen 9. "Um domingo do papel" [Un domingo de papel] (Río de Janeiro, 1971). Imagen del Acervo MAM Rio

100 "Um fardo de aparas de revistas, pesando 250 quilos, depois de aberto ocupou, inicialmente, um lago seco do jardim do MAM, em seguida, à medida que o papel ia sendo revolido, foi espalhando-se pelo pátio, como se fosse algo vivo e orgânico, cobrindo as árvores, as pessoas, os objetos (velocípedes, bicicletas, bancos), transportando pela rampa para o jardim elevado do restaurante, de onde era novamente lançado no pátio, até que, em uma visão incrível, ocupava a maior parte livre do MAM".

101 "No primeiro Domingo, o do Papel, Morais chamou alguns artistas para que participassem junto - não no sentido de orientar as ações, pois era contra esse movimento, mas para que dessem o input em determinados processos, quase como para dar as boas-vindas no sentido de que ali tudo era permitido, de que todos se sentissem à vontade".

El 7 de marzo se efectuó la segunda edición, denominada “O Domingo por um fio” [El Domingo por un hilo]. Si bien estaba propuesta para el domingo 28 de febrero, un temporal que afectó a la ciudad entera obligó a posponer la fecha dado que fue imposible trasladar al museo el material que iba a utilizarse.

Durante esta edición se entregaron cuerdas, cordones, elásticos, nailon, cables, lana, hilo sisal, cobre, tiras de papel, de plástico, de goma, de zinc y de aluminio. Morais (1971d) narra que eran decenas de millares de metros que pesaban más de una tonelada. A través de la prensa se le había solicitado a quienes se acercaban que llevaran tijeras, alicates, *gillettes* u otros elementos para cortar (*O ano letivo no*, 1971). Según Morais en esa jornada:

Durante todo el día, cerca de dos mil personas, entre adultos y niños ejercitaron libremente la creatividad y la imaginación en trabajos siempre inventivos, originales y muchas veces de una fascinación admirable, o propusieron situaciones de participación colectiva —provocando reacciones inusitadas e imprevistas—¹⁰². (Morais, 1971e)

En una entrevista realizada por Tania Góes a Morais para el *Correio Da Manhã*, él relata sobre su trabajo:

Fue poético, sí. Es como si hubiera colocado bombas poéticas en el piso del museo. Enterré una serie de ovillos de lana, carreteles de hilos de nylon, que eran revelados casi como si fuese magia, en un momento determinado del día. Las personas comenzaban a tirar del hilo y este era interminable, se creaban imágenes bonitas, la lana morada sobre el pasto verde, el amarillo saliendo por entre medio de las piedras¹⁰³. (Goes, 1971)

Hombres, mujeres, niños y niñas se encontraron con un espacio lleno de materiales diversos para utilizar de forma libre. Estos habían sido dispuestos de distintas formas para generar sorpresa y subrayar el carácter lúdico de la propuesta. Con ello esperaban habilitar la experimentación y generar una experiencia diferente para los sujetos.

Participaron de esta jornada los artistas Ascânio Monteiro, Eduardo Ângelo, João Carlos Goldberg, Sérgio Campos Melo, Guilherme Vaz, Paulo Fogaça, Carlos Vergara, Umberto Costa Barros, Marília Kranz, Sônia Von Bruscky, Pedro Correia de Araújo, Paulo Roberto Leal y el crítico Roberto Pontual.

La tercera edición adoptó como material central distintos tipos de telas y tejidos, y se dio en llamar “O tecido do domingo” [El tejido del domingo]. Desde temprano, ese 28 de marzo, miles de retazos de distintos colores de seda, jersey, lana y otros tipos de telas fueron puestos a disposición del público. Desde la organización se anticipaba a los medios:

102 “Cerca de duas mil pessoas, entre adultos e crianças, durante todo o dia, exercitaram livremente sua criatividade e imaginação em trabalhos sempre inventivos, originais e muitas vezes de um fascínio admirável, ou propuseram situações de participação coletiva – provocando reações inusitadas e imprevistas”.

103 “Foi poético, sim. É como si tivesse colocado bombas poéticas no chão do museu. Enterrei uma série de novelos de lã, carretéis de fios de nylon, que eram revelados quase como se fosse magia, num determinado momento do dia. O pessoal começava a puxar o fio e ele era interminável, criavam-se imagens bonitas, a lã roxa sobre a grama verde, o amarelo saindo do meio das pedras”

(...) *tendrá como material básico la tela*, en sus más variadas presentaciones en lo que respecta a colores, texturas, diseño, hilos, resistencia, etc. o sea: lana, seda, jersey, poliéster, plástico, telas estameñas, tela vaquero, raso, cachemir, fieltro, terciopelo, encajes, lonas, algodón, arpillera. (...) Las posibilidades de uso de la tela como material para creaciones artísticas son muy amplias -como soporte para diujos y pinturas, para realizar objetos decorativos o de adorno, para ropas, colchas, para investigaciones sensoriales (táctiles), etc."¹⁰⁴. (*Confirmada para o próximo*, 1971, p. 1)

Los interesados en participar podían llevar además agujas, dedales, tijeras, pinceles, tintas u otras herramientas que facilitarían la actividad. La empresa Singer colocó dos máquinas de coser a disposición del público. Con ellos se crearon ropas, sombreros, espacios, juegos, sogas, pelucas, banderas, muñecas, momias, entre muchos otros (**véase imagen 10**).

En *O Globo* se narra sobre esa jornada:

Desde un grabador escondido llegaba el sonido estridente de la voz y de la guitarra de Jimi Hendrix. Era lo que faltaba: música. Comenzó el *happening*. (...) Parejas se amarraban en tejidos y danzaban. Señoras dejaban las máquinas de coser y entraban en las rondas. Y varias chicas y chicos jóvenes que llegaban de la playa no resistían y entraban en el festejo también. Pero eran obligados a alterar sus trajes de baño¹⁰⁵. («Som de Hendrix faz», 1971, p. 25)

Así, quienes se disponían a participar -*al ser obligados a alterar sus trajes de baño*- como en una fiesta o un *happening* ponían su cuerpo en movimiento, se encontraban con otros, inventaban, jugaban, creaban. De ese modo, los organizadores esperaban incidir en su realidad sensible y afectar su vulnerabilidad (en los términos en que los piensa Rolnik).

Participaron de esa edición artistas como Georgette Melhem, Wilma Martins, Paulo Forgaça, Sami Mattar. Además, por primera vez, se incluyó la experimentación teatral como propuesta. Amir Haddad y su grupo de actores "A comunidade" [La comunidad] propusieron improvisaciones y juegos dramáticos con los tejidos. "La textura del domingo será, por lo tanto, plástica y teatral"¹⁰⁶ (*A terceira manifestação de*, 1971, p. 1) se describía en una de las comunicaciones enviadas por los organizadores a la prensa.

El domingo 25 de abril el público se dispuso a jugar, modelar, construir y armar formas con tierra, en "Domingo terra a terra" [Domingo tierra a tierra]. Durante la semana previa, los materiales habían sido depositados en los patios y jardines del museo gracias

104 "(...) terá como material básico o tecido, nas suas mais variadas apresentações no que respeita a cores, texturas, desenho, fios, resistência, etc., ou seja: lã, seda, jersey, poliéster, plástico, malhas, morim, brim, cetim, casimira, feltro, veludo, rendas, lonas, algodão, aniagem. (...) As possibilidades de uso do tecido como material para criações artísticas são muito amplas - como suporte para desenhos e pinturas, para realização de objetos decorativos ou de adorno, para roupas, colchas, para pesquisas sensoriais (táteis), etc."

105 "De um gravador escondido veio o som estridente da voz e da guitarra de Jimi Hendrix. Era o que faltava: música. Começou o happening. (...) Casais amarraram-se em tecidos e dançaram. Senhoras largaram as máquinas de costura e entraram nos cordões. E várias moças e rapazes que chagavam da praia não resistiram e entraram na folia também. Mas foram obrigados a alterar seus trajes de banho."

106 "A tessitura do domingo será, portanto, plástica e teatral".



Imagen 10. "O tecido do domingo" [El tejido del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017)

a los pedidos que desde el museo se les habían hecho a las industrias del rubro y a un cartel que en la puerta anunciaba: “Se acepta depósito. tierra, arena, escombros, polvo de ladrillo, etc. Dejar aquí. Hablar con Frederico Morais”¹⁰⁷. Entre los materiales había tierra, arena, cal, cemento, pasto, arcilla, barro y piedra. El día anterior en el diario *O Estado de S. Paulo* se describía: “Una carga bien colorida: tierra (roja, morada y marrón), arena, cascotes, arcilla, yeso, piedras de todos los colores y tamaños”¹⁰⁸ («MAM. Diverta-se», 1971, p. 4). Para esta edición también el museo les pidió a los participantes que llevaran los instrumentos que creyeran necesarios, tales como palas, baldes, cajas, recipientes.

Morais (1971f) plantea —en su columna del *Diário de Notícias*— que en esa edición la propuesta que venía realizado se radicalizaba debido al volumen de los materiales utilizados y a las dificultades en su transporte, a la organización necesaria para la limpieza posterior y a que se esperaba del público mayor imaginación, inventiva y originalidad. A pesar de que ese día llovió durante toda la jornada, la edición se llevó adelante. Según Morais (2017) lo producido se situó en dos extremos: el cuerpo y la producción textual. Se realizaron así cuerpos enteros o por partes moldeados en arena, poemas, construcciones, columnas. Participaron los artistas Cláudio Paiva, Roberto Pontual, Humberto Espíndola, Omar Dillon, José Ronaldo Lima, Sergio Campos Mello y Eduardo Ângelo.

En las ediciones anteriores, los organizadores habían notado que algunas personas pensaban en el valor económico del material y por ese motivo se lo llevaban a sus casas. Entonces, para evitar dicha situación, según narra el propio Morais (2017), para el cuarto encuentro eligieron un elemento más complejo de trasladar y con menor valor de mercado: la tierra. Morais se preguntaba retóricamente cómo llevarse a casa una obra hecha de tierra y respondía: “nada más precario que la arena o la grava. No dura y se transforma rápida y continuamente”¹⁰⁹ (Morais, 1971f, p. 8). El acento puesto en la acción por sobre el resultado llevaba a los organizadores a cuestionar y/o desconocer el valor que otros podían darle a los objetos y sobre todo a los materiales, que muchas veces pretendían llevarse a sus propias casas.

Años después, en una entrevista con Renata Wilner, Morais reconocía la tensión que se les presentaba en relación con el valor de los materiales y la situación económica de quienes se acercaban o simplemente trabajaban allí. Contaba:

Algunas veces sucedían cosas como por ejemplo estas: los empleados del Museo, los guardias, el personal que vivía del salario mínimo y que tenía una vida muy dura, difícil, a veces se molestaba. En *tecido do domingo*, conseguí piezas enteras (...) y ellos se quedaban: “mi hijo no tiene ropa en casa, mis hijos están todos ‘harapientos’ y aquí están gastando la tela”¹¹⁰. (Morais en Wilner, 1997, p. 67)

107 Aceita-se Aterro. terra, areia, cascalho, saibro, etc. Deixar aqui. Falar com Frederico Morais”.

108 “Uma carga bem colorida: terra (vermelha, roxa, marrom), areia, cascalho, argila, gesso, pedras de todas as cores e tamanhos”.

109 “Nada mais precário do que a areia ou brita. Ela não dura e se transforma rápida e continuamente”.

110 “Ocorriam às vezes coisas assim, por exemplo: os empregados do Museu, os guardas, o pessoal que vivia de salário mínimo e que tinha uma vida muito dura, difícil, às vezes incomodava. No *tecido do domingo*, eu consegui peças inteiras (...) e eles ficavam: ‘meu filho não tem roupa em casa, meus filhos estão todos ‘mulanbentos’ aí e ficam aqui gastando esse tecido”.

Se presentaba así una contradicción entre las críticas esgrimidas a la sociedad burguesa y al capitalismo, por un lado, y ciertos juicios de valor hacia quienes veían en los materiales —para ellos simples medios para la expresión— objetos de su necesidad y deseo, por el otro.

Estas primeras cuatro ediciones giraron en torno a materiales simples, generalmente con poco o nulo valor de mercado. Eran elementos que podían hallarse en cualquier hogar, que se manipulaban con facilidad, que permitían múltiples usos y propuestas. El museo se abría así a nuevos materiales: baratos, no-nobles, difíciles de conservar y que posibilitaban un contacto sensible y la construcción con ellos de nuevos saberes. Lo sustancial allí era jugar, crear, producir, accionar, no importaba cómo, ni con qué. Era la acción de los sujetos en el aquí y ahora lo que posibilitaba la experiencia.

El quinto encuentro —efectuado el 30 de mayo— estuvo dedicado al sonido y se denominó “O som do domingo” [El sonido del domingo]. Como señala Renata Wilner (1997) en esta edición no solo se produjo un giro hacia el uso de un “material” más abstracto como es el sonido, sino que también se rompieron los límites entre los géneros artísticos (artes plásticas, música, teatro y danza), aunque en los hechos ello hubiese sucedido también en las ediciones anteriores.

Para esa jornada entonces no se puso a disposición ningún elemento, sino que se le solicitó al público —a través de la prensa— que llevase un instrumento o algún objeto capaz de generar sonido. El museo dispuso el espacio. Quienes se acercaron llevaron guitarras, violines, flautas, tambores, pero también latas de cerveza, bidones de nafta, botellas, cajas de fósforos, papeles de aluminio. Y, según narra Morais (2017), algunos fueron al museo solamente para gritar, para sacar la rabia contenida en un contexto en que la libertad de expresión se encontraba recortada y la persecución política era moneda corriente. Célia Teixeira incitaba desde el periódico Última hora:

Si tenés un piano, una guitarra, una pandereta, unos cascabeles, un tambor, o si tenés alguna composición que aún no le mostraste a nadie, sea una samba, un tango o un bolero. O si no tenés ningún instrumento, pero quisieras participar, anda al MAM el domingo y lleva latas, hojas de aluminio o metal, tambores de gasolina o aceite, botellas, platos, lleva cualquier cosa, pero no dejes de ir. Si no llevas nada, conseguirlo allá en el propio museo o andá sin nada, llevando únicamente tu cuerpo. Descubrirás cuantos sonidos podés obtener con las manos o simplemente gritando¹¹¹. (Teixeira, 1971)

Una vez más, el acento estaba puesto en la acción y no en el resultado, no importaba cómo ni qué sonaba, sino la posibilidad de expresarse. Instrumentos

111 “Se tiver um piano, uma guitarra, um pandeiro, uns guizos, um tambor, ou então se você alguma composição que não mostrou ainda a ninguém, seja um samba, um tango ou um bolero. Ou se não tiver nenhum instrumento, mas quiser participar, vá ao MAM no domingo e leve latas, folhas de alumínio ou flandre, tambores de gasolina ou óleo, garrafas, pratos, leve qualquer coisa, mas não deixe de ir. Se não levar nada, procure lá no próprio museu ou vá sem nada mesmo, levando unicamente o seu corpo. Descobrirá quantos sons pode obter batendo com as mãos ou simplesmente gritando”.

musicales, latas, platos y el propio cuerpo, entre otros, fueron utilizados por el público para hacerse oír en un momento en que era peligroso *alzar la voz* y hacerse escuchar. Así, el museo se abrió a nuevos sonidos y funcionó como caja de resonancia de distintas voces, ritmos, tonos y timbres (véase imagen 11).



Imagen 11. "O som do domingo" [El sonido del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017)

El último *Domingo da Criação* se realizó el 29 de agosto y estuvo dedicado al cuerpo. En el comunicado que se envió a la prensa podía leerse: “Lleva tu cuerpo al Museo de Arte Moderno”¹¹²(Morais, 2017, p. 244). En este “O corpo a corpo do domingo” [El cuerpo a cuerpo del domingo] se abrió la propuesta a quienes quisieran asistir a presentaciones de danza, *capoeira*, boxeo, judo, aikido, yoga, gimnasia rítmica y expresión corporal; pero también a aquellos que quisieran participar de juegos corporales dirigidos por renombrados profesionales como Angel y Klauss Vianna, Amir Haddad y su grupo “A comunidade”, Judith Zoningein, Iván Alburquerque, Vera Azevedo, Maria Pompeu, Marilda Pedroso, Cecilia Conde, entre otros. En la invitación enviada a los medios se convocaba:

Si antes el MAM le ofreció al público papel, hilos, tierra; si antes convocó al público a que traiga instrumentos sonoros; ahora, para el próximo domingo, la libre creatividad se reflejará en el cuerpo de cada uno -espontáneamente. Habrá grupos de teatro, improvisando situaciones dramáticas, ensayando textos; habrá grupos bailando al sonido del jazz, de músicas clásicas o folclóricas, habrá *capoeira*, *candomblé* y *macumba*, habrá experiencias en el campo de la expresión corporal, ‘*sensitiv training*’, de música que refleja la sensorialidad del cuerpo; habrá teatro de ‘sombras’ (del cuerpo humano) y marionetas¹¹³. (*O corpo como motor*, 1971, p. 1)

En esta edición los cuerpos se transformaron en soporte y motor de la acción. Moraes afirma:

En fin, el cuerpo se encaró como soporte, medio o lenguaje. Se lo lanzó al espacio, proyectado en la tela, el gesto amplio y expresivo, el movimiento ágil, nervioso o, al contrario, medido, riguroso y ordenado, el cuerpo que se retuerce, que lucha, que se defiende o ataca¹¹⁴. (Morais, 2017, p. 244)

Los cuerpos diversos ocuparon el espacio. Personas pertenecientes a distintas clases sociales (Wilner, 1997), con historias, marcas, edades, colores y corporalidades singulares (Morais, 1971b) se instalaron por horas o minutos para hacer suyo el museo bailando, actuando, jugando o simplemente mirando.

La exploración con el uso del cuerpo por parte de las artes ya estaba muy presente en la década del sesenta (Wilner, 1997). Incluso artistas como Hélio Oiticica y Lygia Clark venían explorando, desde las artes visuales, con propuestas multisensoriales. Para algunas de sus experiencias Lygia Clark inventaba objetos cuya expresividad no se encontraba en el objeto en sí mismo, ni en el cuerpo de quien los utilizaba sino en la interacción entre ambos (Rolnik, 2007). El poder del objeto radicaba en la capacidad de convocar, en aquel que se disponía a conocerlo, una relación viva que desencadenaba

112 “Leve seu corpo ao Museu de Arte Moderna”.

113 “Se antes o MAM ofereceu ao público papel, fios, tecidos, terra; se antes convocou o público a trazer instrumentos do som; agora, para o próximo domingo, a livre criatividade será revelada no corpo de cada um -espontâneamente. Haverá grupos de teatro, improvisando situações dramáticas, ensaiando textos; haverá grupos dançando ao som do jazz, de músicas clássicas ou folclórica, haverá *capoeira*, *candomblé* e *macumba*; haverá experiências no campo da expressão corporal, ‘*sensitiv training*’, de música que revela a sensorialidade do corpo; haverá teatro do ‘sombras’ (do corpo humano) e fantoches”.

114 “Enfim, foi o corpo encarado como suporte, meio ou linguagem. O corpo lançado no espaço, projetado na tela, o gesto amplo e expressivo, o movimento ágil, nervoso ou, ao contrário, medido, rigoroso e ordenado, o corpo que se contorce, que luta, que defende ou ataca”.

su imaginación creadora. Tal como señala Rolnik era: “una experiencia que no se detiene en estos objetos, pues tiende a inscribirse en la memoria de su vibrátil, transformando su abordaje sensible del cotidiano, de modo a volverla más viva” (2007, p. s/p). Esa exploración de lo sensible a través del encuentro entre el cuerpo y el material era retomada en los *Domingos*.

En resumen, la experiencia en sus seis ediciones no solo transformó al museo, que se abrió a nuevos materiales, relatos, colores, paisajes, sonidos y texturas. A lo largo de los seis domingos el arte salió del museo al Aterro en donde se diluyó el rol del/ los artistas y su separación del público, la distinción entre obra y taller, la división entre arte y vida. Según afirma Gonçalves los *Domingos* le aportaron a quienes se acercaron “una noción de arte que no estaba más circunscripta a las galerías de los museos, sino que se expandía como experiencia en el contexto de la vida cotidiana”¹¹⁵ (2014, p. 161).

Pero no solo el arte y el museo fueron puestos en tensión, también la educación artística fue cuestionada. Tal como señalamos en el primer capítulo, diluyendo el espacio áulico, el rol del docente como transmisor de conocimiento y el lugar de la técnica, Morais propuso una práctica de enseñanza-aprendizaje transgresora para su época.

2.1.3. LA REUNIÓN: DINÁMICA DE TRABAJO Y MATERIALES ELEGIDOS

La propuesta realizada desde el MAM-RJ consistía entonces en generar un gran encuentro para la experimentación por parte del público. Para ello los organizadores habilitaban un espacio (los patios y jardines del museo), un tiempo (el último domingo del mes) y un plan que daba libertad para experimentar y al mismo tiempo contenía y sostenía la *acción* o *performance*. Los organizadores generaban así un espacio capaz de alojar una experiencia entre arte y educación.

Como hemos visto, cada domingo se proponía un material distinto (en variados formatos) para que quienes se acercaban pudieran trabajar individual o colectivamente al aire libre, promoviendo así la pluralidad de experiencias. Su selección —alejada de aquellos elementos considerados tradicionalmente artísticos— formaba parte del proceso de preparación previo a la *reunión* (Schechner, 2000) mediante el cual se buscaba también potenciar la experimentación. Morais consideraba que cualquier objeto, incluso la basura, podía ser utilizado en el arte; por eso puso a disposición materiales como tierra, papel de diario, sogas, retazos de telas, entre muchos otros. E incluso en las últimas ediciones el sonido y el cuerpo (o los sonidos y los cuerpos) se convirtieron en materia de experimentación. Dicha selección hacía de esta una propuesta radicalmente innovadora (Ruiz, 2013).

Morais —en diálogo con Wilner— señala que además de proporcionar materiales la idea era, sobre todo, generar un clima, una atmósfera, un ambiente de fiesta, juego y placer (Morais en Wilner, 1997). Era preciso generar situaciones, en términos de Dewey (1964), para que los sujetos pudieran experimentar (**véase imágenes 12a y 12b**).

¹¹⁵ “uma noção de arte que não estava mais circunscripta às galerias dos museus, mas que se expandia como experiência no contexto da vida cotidiana”.



Imágenes 12a y 12b. "Domingo terra a terra" [Domingo tierra a tierra] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).

A diferencia de las *Jornadas* que estaban destinadas solo a adultos, en el caso brasileiro el horario de la mañana —de 9 a 12— estaba destinado especialmente para niños que eran acompañados por profesores del MAM-RJ y por artistas plásticos. La intención era que en paralelo los adultos que los llevaban pudieran experimentar libremente. Era a ellos a quienes más había que conquistar, porque los niños solían estar más acostumbrados a las actividades lúdicas (Morais en Wilner, 1997). La identificación de ciertas trabas al momento de “librarse” y crear es señalada tanto por Moraes como por Dermisache. Según narra Moraes lo que ocurría era:

el padre llegaba con el hijo y tenía eso de comenzar a orientar, dar órdenes, ‘hace así’, ‘no se hace así’, etc. Pero una o dos horas después, notábamos que el juego se había invertido totalmente, el niño era el que estaba orientando y dándole consejos al padre¹¹⁶. (En Wilner, 1997, p. 68)

En el caso de las primeras cuatro ediciones, al iniciar la jornada el material estaba disperso en enormes cantidades en los espacios del museo habilitados para explorar. Quienes se acercaban podían utilizar aquello que eligieran para lo que quisieran, nadie les indicaba cómo, dónde, ni cuánto. Con el correr de las horas el espacio se veía modificado, así como los materiales y los sujetos.

En las últimas dos ediciones la convocatoria ya no requería de la provisión de objetos por parte del museo, por lo tanto, al comenzar la jornada el espacio se encontraba vacío. Era el público, con aquello que iba trayendo y haciendo, quien lo llenaba de contenido. El museo se encargaba de la preparación (Schechner, 2000): hacía la convocatoria, ponía a disposición el espacio e invitaba a artistas y/o profesores para generar las condiciones objetivas para que la *performance* tuviese lugar (**véase imágenes 13a, 13b, 13c y 13d**).

Así, con esa preparación inicial que se producía tanto en el mediano como en el largo plazo se daba inicio a la reunión o *performance* propiamente dicha. A diferencia de lo que ocurría en las *Jornadas* en que no había artistas participando del trabajo colectivo sino coordinadores que explicaban técnicas, en los *Domingos* un conjunto de artistas trabajaban al mismo tiempo que el público general con el objetivo de motorizar la experiencia y habilitar posibles, en los términos en que Rolnik (2005) lo plantea. Luego abandonaban sus producciones terminadas o a medio hacer, y otros podían continuarlas. Así, no se esperaba que los artistas produjesen obras acabadas, sino que iniciaran el movimiento y provocaran otros. En palabras de los organizadores: “Todos estos grupos y personas funcionarán como ayudantes, cuya función será la de motivar al público a manifestarse libremente, pues la participación está abierta a todos”¹¹⁷ (*O corpo como motor*, 1971, p. 1). Allí se encuentra otra de las diferencias con el proyecto de Dermisache, quien entendía que alcanzaba con el material como motivación para el público y por lo tanto no había artistas ni imágenes que funcionaran como inspiración.

116 “o pai chegava com o filho e tinha aquela coisa de começar a orientar, dar ordens, ‘faça assim’, ‘não é assim que faz’, etc. Mas uma ou duas horas depois, a gente percebia que o jogo tinha invertido totalmente, na verdade a criança é que estava já orientando e dando dicas para o pai”.

117 “Todos estes [sic] grupos e pessoas funcionarão como monitores, cuja função será a de motivar o público a se manifestar livremente, pois a participação está aberta a todos”.



Imágenes 13a, 13b, 13c y 13 d. “O corpo a corpo do domingo” [El cuerpo a cuerpo del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).

La presencia de los artistas en el caso brasileiro resultaba de especial relevancia para los organizadores. En una de las primeras ediciones, por ejemplo, se resaltaba: “Algunos de los más conocidos artistas cariocas, haciendo uso del mismo material disponible, realizarán sus obras frente al público, orientando a los participantes de la manifestación-clase en la realización de otros trabajos”¹¹⁸(*O museu de Arte Moderna*, 1971, p. 1). Y a continuación se mencionaban los nombres de quienes estarían presentes. Dicha estrategia se repetía ante cada edición. Su presencia y trabajo allí —además de promocionar la propuesta y motorizar la experimentación— les permitía a los organizadores subrayar que con cualquier material se podía (y puede) trabajar artísticamente y que lo que importaba era el proceso y no el resultado (por ello las obras eran abandonadas a medio terminar). Importaba también romper la distinción entre artistas y público dado que todos trabajaban a la par.

¹¹⁸ “Alguns dos mais conhecidos artistas cariocas, fazendo uso do mesmo material disponível, realizarão diante do público suas obras, orientando os participantes da manifestação-aula na feitura de outros trabalhos”.

Si bien no queda explicitado en la propuesta tal como la formula Morais en sus escritos, en algunos testimonios aparece la figura de personas que —sin un rol formal— estimulaban, incitaban al público a experimentar. En la entrevista que le realizó Wilner menciona que “Cuando la cosa comenzaba a convertirse en una cierta tendencia, se lo dificultábamos. ‘Ya hiciste ropa, hace otras cosas’. (...) pero intentábamos abrir otros procesos para que las personas no creasen fórmulas”¹¹⁹ (Morais en Wilner, 1997, p. 69). Es posible pensar en estas personas como *performers* que, siguiendo algunos lineamientos previamente previstos, intervenían en lo que estaba sucediendo para potenciar la experimentación.

Así, el acento de la propuesta estuvo puesto en la acción creativa, en la experiencia y no en el resultado final¹²⁰, a pesar de que para ello fue necesario el despliegue de una enorme cantidad de material en las primeras ediciones. El objeto material era apenas un medio para promover la creatividad. Amir Haddad (actor y participante en la experiencia) narraba:

Si te sentás a ver y te quedas esperando un gran momento, ¡Es todo una tontería! Pero el sentido no es ese. El sentido es que interactúes con las texturas, con tu tacto, con tu olfato, tener gente a tu alrededor, jugando, produciendo un encuentro de personas en un lugar abierto, bonito, en un país que estaba muy reprimido, muy sin encuentro¹²¹. (Haddad en Gogan, 2017, p. 178)

Participar de los *Domingos* significaba entonces encontrarse con otros en un país “sin encuentros”, para eso era preciso poner en juego el olfato, el tacto, el oído, involucrar el cuerpo como un todo creativo. Pero también participar de los *Domingos* significaba la posibilidad de hacer desde un lugar de anonimato, sin necesidad de inscribirse, firmar, ni nombrarse. Producir de forma anónima implicaba a su vez romper con la idea de autoría, de propiedad y sencillamente ser parte de una experiencia colectiva (**véase imagen 14**).

Al finalizar la tarde la acción cesaba y los participantes eran invitados a ver proyecciones de las ediciones anteriores en la Cinemateca o en el Bloco Escola del MAM-RJ. Ello indicaba el cierre de la reunión. Morais narra:

Las dos primeras veces, al final del día, no había nada más, no había sobrado ni un objeto hecho de papel o de hilo. Pero en cambio los participantes se habían enriquecido enormemente. Ellos ganaron en experiencia, satisfacción y vivencias. Y eso no se puede calcular o computar¹²². («MAM. Diverta-se», 1971)

119 “Quando a coisa começava a virar uma certa tendência, a gente dificultava. ‘Chega de fazer roupa, faz umas outras coisas’. (...) mas a gente tentava abrir outros processos a fim de que as pessoas não criassem fórmulas

120 Ejemplo de ello es que la escultura realizada por el artista Ascanio Monteiro fue destruida al finalizar la tarde.

121 “Se você senta lá para assistir e fica esperando um grande momento, é tudo bobagem! Mas o sentido não é esse. O sentido é você interagir com as texturas, com seu tato, com seu olfato; ter pessoas à sua volta, brincar, produzir um encontro das pessoas num lugar aberto, bonito, num país que estava muito reprimido, muito sem encontro”.

122 “Nas duas primeiras vezes, quando terminou o dia, não havia mais nada, não sobrou um único objeto feito de papel ou de fio. Mas em compensação houve um enorme enriquecimento dos participantes. Eles ganharam em experiência, satisfação e vivência. E isso não se pode calcular ou computar”.

Quienes querían podían llevarse sus trabajos, aunque —según narra Morais (1971e)— la mayoría se contentaba con la experiencia sin preocuparse por el objeto. El museo no conservaba nada de lo realizado argumentando que el arte es un ejercicio de libertad. Desde la convocatoria anticipaban:

el MAM no va a guardar nada. Su único objetivo es el de crear condiciones para que las personas puedan crear libremente, dándoles alas a la imaginación y a su instinto lúdico —es mostrar una vez más, que el arte es, siempre fue, un ejercicio de libertad—¹²³. (*O museu de Arte Moderna*, 1971, p. 2)

Así, finalizada la *performance* lo producido se desechaba y solo se guardaba el registro de lo acontecido, que aún permanece en el MAM-RJ.



Imagen 14. "Domingo terra a terra" [Domingo tierra a tierra] (Río de Janeiro, 1971). Imagen del Acervo MAM Río.

123 "o MAM não vai guardar nada. Seu único objetivo é o de criar condições para que as pessoas possam criar livremente, dando asas à imaginação e ao seu instinto lúdico - é mostrar, mais uma vez, que a arte é, sempre foi, um exercício de liberdade".

2.1.4. LA PREPARACIÓN: DIFUSIÓN Y SUMINISTROS

Difundir la actividad y conseguir el material que se utilizaría era parte central de la preparación (Schechner, 2000) de los *Domingos*. Sin público y sin materiales (sobre todo en el caso de las primeras cuatro ediciones) la *performance* no era posible. Para la primera tarea los organizadores contaban con los mecanismos que el museo utilizaba para dar a conocer sus actividades. Mediante comunicados de prensa, la coordinación de cursos del MAM-RJ informaba las actividades a realizar, entre ellas, la serie de los *Domingos*. El rol de Moraes era central en esta etapa quien, entre otras tareas, tenía una columna en el *Diário de Notícias* desde donde también difundía las actividades del museo.

Para el primero de los *Domingos* —por ejemplo— comunicaban:

El Museo de Arte Moderno de Rio, dentro de su programación de vacaciones/verano va a promover el próximo domingo 24, de 9 a 19 horas, una manifestación inédita, denominada 'Un Domingo de Papel'. Con el apoyo de la industria y del comercio, bien como de diarios y revistas, el MAM va a reunir en su patio externo una línea completa de papeles (...) con el objetivo de dejar que el *público cree* y se manifieste libremente¹²⁴. (*O museu de Arte Moderna*, 1971, p. 1)

Más allá de los artículos publicados por el propio Moraes tanto en el *Diário de Notícias* como en *O Globo*, distintos medios locales y nacionales publicaron artículos antes, el mismo día y/o después de la realización de cada edición invitando y halagando con entusiasmo la propuesta. En estos aparece como una constante la libertad que se vivía para hacer, crear y/o expresarse (Barros, 1971; Góes, 1971; «Um caminho para descobrir», 1971), así como narraciones que dan cuenta de cierto clima de distensión y fiesta («MAM. Diverta-se», 1971; «Som de Hendrix faz», 1971). La pretensión de desarrollar la creatividad aparece como otra de las constantes entre la prensa («O papel da livre», 1971; «Papel, matéria-prima para», 1971; «Tecendo a criação», 1971) en la que se describen los materiales utilizados, las dinámicas colectivas y los trabajos realizados por el público.

El propio Moraes, en diálogo con Wilner, señala:

La verdad, el apoyo que tenía era de los diarios, los *Domingos* tuvieron éxito porque se transformaron en un hecho periodístico. Pasaron a ser asunto de agenda, fotos en la primera página de Globo, Jornal do Brasil. (...) La crítica instalada, 'bien pensante', a la que yo llamaba 'bella crítica' (en aquella época era muy agresivo, polémico), esa fue contra los Domingos¹²⁵(1997, p. 68).

En diálogo con Neves Galciani (2014) Moraes recuerda que críticos como Walmir

124 "O Museu de Arte Moderna de Rio, dentro de sua programação de férias/verão vai promover no próximo domingo dia 24, de 9 às 19 horas, uma manifestação inédita, denominada 'Um Domingo de Papel'. Com apoio da indústria e do comércio, bem com dos jornais e revistas, o MAM vai reunir em seu pátio externo uma linha completa de papeis (...) com o objetivo de deixar o público criar e manifestar-se livremente".

125 "Na verdade, o apoio que eu tinha era dos jornais, os *Domingos* tiveram êxito porque se transformaram num fato jornalístico. Eles passaram a ser assunto de pauta, fotos na primeira página de Globo, Jornal do Brasil. (...) A crítica instalada, 'bem pensante', que eu chamava de 'bela crítica' (naquela época eu era muito agressivo, polemico), essa foi contra os *Domingos*".

Ayala le habían puesto cero de puntaje a los *Domingos* en su balance anual y que Jacob Klintowitz afirmaba que estaba destruyendo el museo¹²⁶. Sin embargo, según el propio Morais la cobertura de la prensa fue tan grande tanto en primeras planas como en cuadernos culturales, que los *Domingos* se transformaron en una de las propuestas de arte más comentadas y discutidas durante ese año (Morais, 2017). Efectivamente, es posible hallar una enorme cantidad de artículos que a lo largo de los meses en que se realizó la experiencia elogian cada una de las ediciones.

Además, Renata Wilner (1997) señala que más allá de los periódicos (que alcanzaban sobre todo a la clase media) hubo una difusión paralela a través de la oralidad y una atracción —en el momento de los hechos— de los transeúntes y frequentadores cotidianos del Aterro do Flamengo. Ello permitió, según la autora, alcanzar a sectores populares que de otro modo no se hacían eco de la propuesta.

Los *Domingos* no tenían un financiamiento especial por parte del museo, ni del Estado, tampoco lo tuvieron las *Jornadas*. Para su realización los organizadores necesitaban conseguir, de forma gratuita a través de donaciones, uno a uno todos los materiales que iban a poner a disposición del público. Ello incluía localizar entre las industrias de Río de Janeiro aquellas que quisieran donar y transportar gratuitamente los materiales y solicitarles a los propios trabajadores del museo su colaboración. Esta era otra de las tareas centrales en el momento de la preparación (Schechner, 2000). Maurício Roberto (director ejecutivo del MAM-RJ) era uno de los encargados de hacerlo; Frederico Morais era el otro.

Para ello utilizaron una serie de mecanismos. Por un lado, los organizadores confeccionaban largas listas —que se hallan en el archivo del MAM-RJ— de posibles donantes a quienes llamaban o escribían personalmente. El propio director del museo enviaba cartas a las empresas en las que contaba la experiencia y solicitaba colaboración (Roberto, 1971). Por otro lado, los mismos comunicados de prensa servían para solicitar donaciones. Allí se informaba, entre otras cosas, que el director ejecutivo del museo les solicitaba a las industrias, comercios, supermercados, entre otros, que donaran el material a utilizar en cada edición y que las industrias y firmas que no fueron contactadas podían comunicarse con la coordinación de cursos del museo:

Las industrias y empresas comerciales a las que eventualmente no se las contacte, pero quieran colaborar, podrán comunicarse directamente con el Dr. Maurício Roberto o con la coordinación de cursos del MAM, responsable directa por las manifestaciones, o al teléfono 231.1871 (pedir por Frederico Morais). Ya se escaló a alumnos, ayudantes, funcionarios y guardias del MAM para que presten su colaboración¹²⁷. (*O museu de Arte Moderna*, 1971, p. 2)

126 En una nota publicada el 2 de marzo de 1971 en la sección de Columna Abierta de Tribuna da Imprensa, efectivamente Jacob Klintowitz criticaba la labor de Morais y la propuesta de los *Domingos*. Véase Klintowikz (1971).

127 “As indústrias e firmas comerciais que eventualmente não forem procuradas mas quiserem [sic] colaborar poderão se dirigir diretamente ao dr. Maurício Roberto ou à coordenação de cursos do MAM responsável direta pelas manifestações, ou pelo telefone 231.1871 (chamar Frederico Morais). Alunos, monitores, funcionários e guardas do MAM já foram escalados para prestar sua colaboração”.

Entre las listas de empresas e industrias a quienes solicitar ayuda algunas se encuentran ordenadas por material a solicitar; por ejemplo, para la cuarta edición, centrada en las tierras, aparecen “pedra britada” [piedra triturada] y a continuación una serie de nombres de industrias. Lo mismo sucede con “areia” [arena], “cimento” [cemento], “cal”, “giz” [tiza] (*Pedra Britada*, 1971). En esa misma edición un letrero en la puerta del museo indicaba que quien quisiese donar tierra, arena, entre otros materiales, debía hablar con Frederico Morais.

En el listado de la edición dedicada a los tejidos aparece una lista de diecinueve empresas, algunas de las cuales llevan tildes en birome señalando posiblemente que ya habían sido contactadas (*O tecido do domingo*, 1971). El listado para “O Domingo por um fio” cuenta con veintiocho empresas divididas según el material que podían aportar “Sisal”, “cabos” [cables], “plásticos”, “arame” [alambre], “elásticos”, “cordas” [cuerdas], “linhas” [hilos] (*Linhas*, 1971).

Finalmente, en el archivo del MAM-RJ se hallan las listas de las empresas que efectivamente colaboraron en alguna de las ediciones, aunque no necesariamente son las únicas. Aparecen las siguientes: Vicente Conti, Mecano-Pack, O Globo, Casa Sendas, Fabrica de Papelão Ondulado, Klabin, Bloch editores, Diário de Notícias, Vulcán Material Plásticas SA, Cyclop, Confeções e Creações Deseli, Centro de Armamento da Marinha, Lloyd Brasileiro, Ficap- fios e cabos plásticos do Brasil, Monoplás, Industria Belatex, Industria Passanamarina, João Fortes Engenharia, Haroldo Graça Couto, Kosmos Engenharia, Cobe-CIA Brasileira de Estruturas, Cia. Morais Rego, Construtora Oxford, H. C. Cordeiro Guerra e Cia., Quinal y Singer. Hacia el final del documento puede leerse: “Las industrias anteriormente mencionadas colaboran con el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en la realización de la serie ‘Domingo da Criação’”¹²⁸ (*Vicente Conti*, 1971).

Una última estrategia utilizada por los organizadores para abastecer cada edición fue pedirles ayuda a los trabajadores del museo. Para la primera edición, por ejemplo, Morais les solicitó a los funcionarios del MAM-RJ (vía circular interna) si podían colaborar con tijeras que serían devueltas el lunes siguiente, lápices de colores o crayones que tuviesen de sobra en sus casas, cualquier tipo de goma para pegar, diarios, revistas, bolsas de papel o cualquier tipo de papel (Morais, 1971a). Y, como hemos visto más arriba, quienes eran docentes colaboraban con tareas, por ejemplo, ayudando a los niños.

En síntesis, estas tácticas (De Certeau, 1996) dan cuenta, por un lado, de la sistematicidad con que debían llevar adelante la tarea, sin cuyo éxito no era posible la experiencia. Por otro, de la importancia otorgada por los organizadores, a lo largo de las primeras cuatro ediciones, a que hubiera la mayor variedad posible de materiales y en gran cantidad. Y, por último, de la inexistencia de apoyo económico por parte del Estado, lo cual obligaba a los organizadores a actuar con inventiva para llevar adelante

128 “As industrias acima mencionadas colaboram com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na realização da série ‘Domingo da Criação’”.

sus proyectos. Como veremos en el próximo capítulo esta fue una de las estrategias utilizadas por el gobierno *de facto* para limitar las iniciativas artísticas sin necesidad de censurarlas.

A estas tareas de preparación en el mediano plazo se sumaban otras de largo plazo. Nos hemos referido ya en el capítulo 1 a las transformaciones en el sector de cursos del museo, al desarrollo de un pensamiento que sustentaba la apertura del museo y a la conformación de un equipo de docentes/artistas que acompañaban y sostenían la gestión de Morais. Sin todo ello la *performance* no hubiera sido posible.

2.2. Jornadas del Color y de la Forma

2.2.1. LIBRE EXPRESIÓN, EXPERIMENTACIÓN Y DESARROLLO DE LA CAPACIDAD CREADORA: PUNTOS DE PARTIDA

Mirtha Dermisache fue, en primer lugar, maestra¹²⁹. 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 *Jornadas*. Allí fue, durante cuatro años, asesora en Educación Visual (Mezza *et al.*, 2017). Según ella misma afirmaba habían sido los niños “su fuente de conocimiento” y quienes le habían permitido ser la “anti-profesora de dibujo” (Dermisache, s. f.-a, p. 2).

Como producto de su trabajo docente comenzó a interrogarse por la educación de su época. Mezza, Iida 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 con el modelo imperante— los niños podían aprender partiendo de la experiencia y de los propios intereses y los adultos no. Allí se halla el punto de partida de su pensamiento.

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).

Sin embargo, la preocupación de Dermisache no estaba puesta 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 había notado que estos solo copiaban las técnicas y la cantidad de materiales (al estilo receta). Según ella los maestros 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.-b, p. 3).

En una entrevista realizada por Enriqueta Muñiz, cuenta: “Me di cuenta de lo

129 Estudió Magisterio en la Escuela Normal Nacional de Almirante Brown y Magisterio en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Prilidiano Pueyrredón.

‘trabados’ que estaban los adultos ante la solicitud del arte —explica ella—. Más de una generación no tuvo ocasiones, como hoy, de expresar sus impulsos creadores en el colegio” (Muñiz, 1980, p. 6). Y Edgardo Goyechea plantea en 1979:

(...) 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 retozar 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, p. 13)

En respuesta a ese tipo de educación —a la que se sumaban talleres de arte para adultos orientados centralmente hacia el aprendizaje sistematizado y racional de técnicas, de los cuales quedaba excluida la libre expresión— Dermisache desarrolló una propuesta pedagógica para adultos a la que denominó “Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas”. En este el aprendizaje de técnicas estaba supeditado a su utilización como herramientas para la experimentación. En un manuscrito explicaba:

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.-b, p. 4)

Dermisache (1974) proponía centrarse en la formación integral del hombre y no en la información. No se trataba entonces de incorporar datos, ni de adquirir habilidades, sino de desarrollar la *capacidad creadora* a través de la experimentación. En consonancia con lo sostenido por Morais, la artista consideraba que para ello eran fundamentales la expresión gráfica, junto con la literaria, la musical y la corporal. Según afirmaba:

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. (Dermisache en «Un taller de libre», 1974, p. 10)

Una noción aparece entonces como central en la mirada de Dermisache sobre la educación: la expresión. Todo su método estaba orientado a que los adultos se pudieran expresar, dado que la expresión era —para ella, como para Morais— 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 la falta de un cauce natural de salida” (taller de Acciones Creativas, 1990). Eso se debía, según su opinión, a que en ese momento histórico¹³⁰ no se impulsaba su desarrollo ni su exteriorización.

Por ello planteaba la necesidad de “recuperar la capacidad de juego de los adultos, de hacer surgir la capacidad potencial de la gente” (Dermisache en «La libertad de crear», 1976, p. 8), así como también de: “rescatar una fuerza creadora oculta y retenida” (Arze, 1980, p. 5). Coincidiendo una vez más con Morais, Dermisache sostenía que era necesario entonces *rescatar* la capacidad de expresión que —por distintos motivos— se hallaba *latente, oculta y/o retenida* en los adultos. Ambos recuperaban esa idea de los aportes efectuados por Herbert Read, pensador y ensayista inglés, fundamentalmente de su trabajo, ya clásico, “Educación por el arte” de 1943.

Read sostenía que existía una “necesidad innata” (1982, p. 209) en los sujetos de expresar y comunicar sus pensamientos, sentimientos y emociones. Nos detendremos más adelante en los trabajos del autor; sin embargo, interesa aquí señalar que para Dermisache 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.-a, 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*, entre otros calificativos posibles. Las *consignas* que aparecían en su taller y que se reproducían en las *Jornadas* como una mezcla entre instrucciones y lemas 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” (taller de Acciones Creativas, 1981a). 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 estas sirviesen como herramientas para la exteriorización del *mundo interno*, al cual entendía como:

¹³⁰ 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.

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)

También la idea de juego —recuperada de Read (1982)— aparece como central para la experiencia educativa de niños, jóvenes y adultos en los planteos de la artista. En una entrevista que le realizaron para la revista *Propuesta*, Dermisache 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 *Jornadas*, también en los *Domingos*. Así, se proponían técnicas sencillas, como pintar con los dedos, que permitían la conexión sensible con el material en las manos y con el recuerdo infantil de pintar/jugar de ese mismo modo **(véase imagen 15)**.



Imagen 15. Técnica de dactilopintura en Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imagen del Archivo Mirtha Dermisache.

Otra de las nociones tomadas de Read es el vínculo entre la expresión y la comunicación: “Expresión es también comunicación, o por lo menos un intento de comunicarse” (Read, 1982, p. 172). Esa idea también fue retomada por Dermisache al considerar que a través del trabajo expresivo las personas podían comunicarse 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. (en Villa, 2016, p. 84)

Por su parte, la propia Dermisache narraba:

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. (en «Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 80)

En síntesis, con su método pretendía que los adultos pudiesen expresar aquellas imágenes, sensaciones, emociones, recuerdos que —según ella— todos poseemos y, sobre todo, necesitamos exteriorizar. Por ello, afirmaba:

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, p. 42)

Estas ideas sostenidas por Dermisache y transmitidas a los alumnos de su taller, futuros coordinadores, serán el punto de partida para proyectar las *Jornadas*. Fue el tAC —cuyo desarrollo analizamos en el capítulo anterior— el espacio en que se ensayó y aprendió aquello que luego se iba a realizar. Allí estas ideas y los conocimientos necesarios para ponerlas en práctica fueron transmitidos de la *maestra* a los *aprendices* (Schechner, 2000). Y fue allí también que Dermisache jugó un rol protagónico.

2.2.2. EDICIONES (O LOS SEIS ACONTECIMIENTOS)

En 1974, a casi dos años de iniciado el tAC, Dermisache y sus alumnos organizaron un evento público que reproducía la dinámica del taller. A diferencia del momento en que este había comenzado, Argentina atravesaba un período de enorme conflictividad social y política. Tras la muerte de Perón (ocurrida el 1 de julio de 1974) la represión y el disciplinamiento se habían profundizado¹³¹. El 6 de noviembre de 1974 se había

¹³¹ 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 dio

declarado el Estado de sitio y espacios como el sindical, la universidad, la administración pública y los medios de comunicación eran controlados e intervenidos. Diarios, revistas y periódicos 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 un año atrás comenzaban a desmoronarse.

En ese contexto, según narra Jorge Luis Giacosa (comunicación personal, 17 de octubre de 2015) desde la Galería Carmen Waugh¹³² les propusieron a los alumnos del tAC hacer una muestra de fin de año. Sin embargo, después de debatirlo, quienes participaban del espacio¹³³ consideraron que el formato *muestra* no representaba el espíritu del taller, donde los trabajos finalizados no eran exhibidos, ni tenían especial relevancia. Propusieron, en cambio, reproducir su dinámica de trabajo en la galería. Ello se concretó los días 26 y 27 de diciembre de 1974.

Esta experiencia, que los organizadores denominaron *piloto*, funcionó como un ensayo de lo que luego fueron las *Jornadas*. 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” (**véase imagen 16**) (taller de Acciones Creativas, 1974). El objetivo era que las personas 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. En diálogo con el diario *La Nación*, la organizadora narra:

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. (Dermisache en «Un taller de libre», 1974, p. 10)

Para propiciar la creación dispusieron en el espacio ocho mesas forradas con papel en las cuales se desarrollaron las técnicas de *collage grande con papel de diario*, *esponja*, *hoja mojada*, *bencina* y *arcilla* («Un taller de libre», 1974) —desarrollaremos

un “salto cualitativo en la tendencia autoritaria”(Franco, 2012, p. 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 y Pita, 2006).

132 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.

133 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 Vollaro.

cada una en el próximo apartado—. En cada mesa un alumno o integrante del tAC — en su rol de coordinador— le explicaba al público cómo utilizar los materiales y luego lo dejaba producir sin intervenir. Según recuerdan sus organizadores, la experiencia en Carmen Waugh resultó muy estimulante para ellos y para quienes asistieron (S. Vollaro, comunicación personal, 29 de junio de 2017).

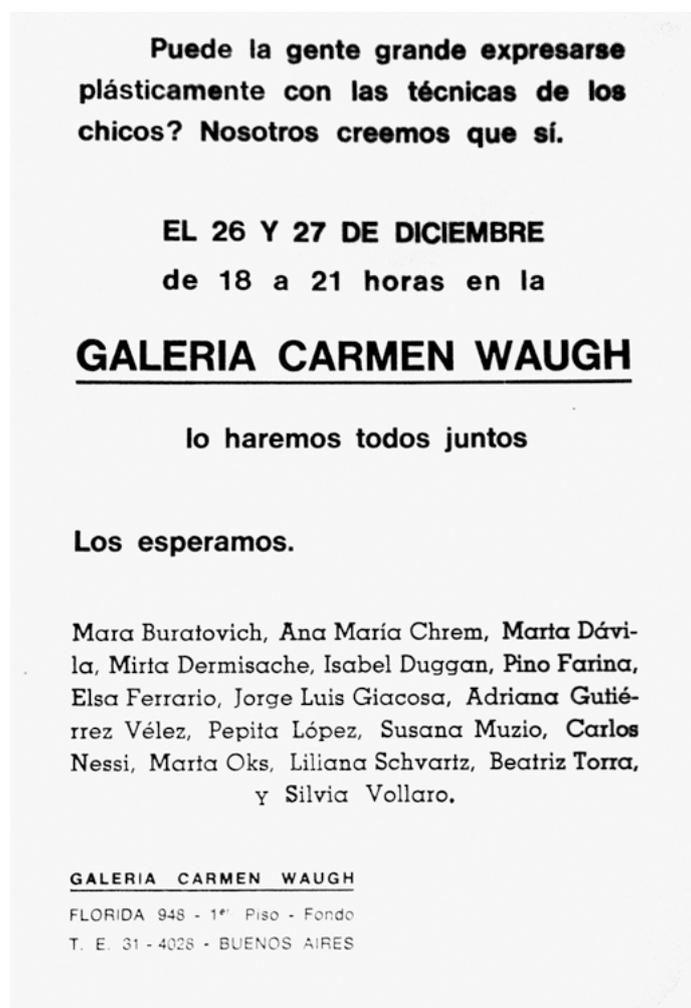


Imagen 16. Afiche de la Experiencia piloto realizada en la Galería Carmen Waugh (Buenos Aires, 1974). Imagen del Archivo Mirtha Dermisache.

A fines de enero de 1975 —dado el éxito de la experiencia piloto («Están abiertos en el», 1977, p. 18)— Dermisache se reunió con Marta Grinberg, directora interina del MAMBA. Fue entonces que le propuso realizar allí las *Jornadas*, 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, 1975a, p. 1).

La primera edición de las *Jornadas* se concretó finalmente un poco antes de

lo planificado, del 4 al 6 de julio de 1975 en el MAMBA, que funcionaba en el Teatro General San Martín (en adelante TGSM). Se tituló “Jornada del Color y de la Forma, con la participación del público”. Se fijaron para su desarrollo dieciséis coordinadores¹³⁴ y Dermisache 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 en el», 1977, p. 18).

En esa ocasión se pusieron a disposición del público las siguientes técnicas: *hoja mojada, esponja, anilinas, técnica de la bencina, arcilla individual, monocopia negro, monocopia color y collage con papel de diario* (Dermisache, 1975). En el diario *La Nación* se narraba: “Esta semana estos ‘talleres abiertos’ vuelven a habilitarse en el Museo de Arte Moderno, en una de cuyas salas, y gracias a la donación de varias empresas, habrá a disposición del público, tintas de colores, anilinas, arcillas y papeles” («En la sala de», 1975, p. 10). Tal como sucediera en los *Domingos*, los organizadores ponían a disposición del público los materiales necesarios para experimentar, en este caso, un conjunto de técnicas.

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 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, controlaba los premios y 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).

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). El 14 de julio de 1975 —días después de finalizada la primera edición de las *Jornadas*— Dermisache le escribió a su amigo Guy Schraenen, residente en Bélgica, 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” (Dermisache en Schraenen, 2017, p. 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” (Dermisache en Schraenen, 2017, p. 44).

En ese contexto de miedo y desesperanza, Grinberg se puso en contacto nuevamente con Dermisache 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

134 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)

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, 1975b, p. 1)

A pesar del desasosiego que transmitía unos meses antes, Dermisache aceptó.

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". Funcionaron entre las 18 y las 20:30 horas, en el MAMBA, con entrada libre. El proyecto y la dirección estuvieron a cargo de Dermisache y la supervisión general de Susana Fortunato. Los coordinadores pasaron a ser veintiocho¹³⁵, doce más que en la edición anterior.

Argentina se encontraba para entonces bajo una feroz dictadura militar¹³⁶. 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 con 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 desaparecidos (Sirlin, 2006).

Los militares procuraron, además, diseminar el terror en la sociedad con el propósito de disciplinarla, atemorizarla, reeducarla. A la vez, eliminaron todo espacio en el que se pudiera producir algún tipo de disenso. La sociedad debía permanecer "fraccionada, inmóvil, silenciosa y obediente"¹³⁷ (Calveiro, 2004, p. 155). A pesar de esa pretensión de disciplinar los cuerpos y las ideas, un evento abierto, masivo y de amplia difusión como las *Jornadas* fue posible e incluso se repitió con gran participación. En el diario *La Nación* se reproducía el testimonio de un participante que narraba: "Qué emoción recordar que desde hace tres años soy un fanático pintor a pincel, 'a dedo', además de profesional en ciencias económicas. Qué felicidad poder expresarme libremente en este lugar" («Concluye hoy el taller», 1976, p. 13). Las *Jornadas* aparecían en los testimonios de quienes se acercaban como una posibilidad de manifestarse — extraña, poco frecuente en esa época y para adultos—.

135 Jorge Luis Giacosa, Liliana Schvartz, Silvia Vollaro, Pepita López, Susana Muzio, Martha Buratovich, Marta Dávila, Ada Mathov, Adriana Gutiérrez, Omar Álvarez, Alicia Machta, Beatri 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.

136 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.

137 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 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, p. 9).

El 30 de julio de 1976, a poco de finalizada la segunda edición, Grinberg (directora para entonces del recientemente creado Museo de Artes Visuales) le escribió a Dermisache ofreciéndole repetir la experiencia 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, p. 1)

La propuesta fue aceptada por Dermisache 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 Dermisache (así sería hasta la última *Jornada*) y la supervisión general de Susana Fortunato. Osvaldo Otero fue el asistente de supervisión. Claudio Caldini se ocupó de la documentación filmica (en super-8). La cantidad de coordinadores aumentó a treinta y cinco¹³⁸.

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 de crear», 1976, p. 8) las salas del museo para realizar "acciones creativas" (taller de Acciones Creativas, 1976). 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, 1976b, p. 58). Y Silvia Vollaro recuerda: "Era tanto el hambre de color, de vida, de expresión... se formaban colas que daban vuelta a la manzana" (S. Vollaro, comunicación personal, 29 de junio de 2017).

En esa ocasión 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, 1976b, p. 58). Tal como afirma Müller las personas que se acercaban

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. Eran adultos que asistían a realizar acciones creativas (como decía el afiche) y con ese propósito, durante dos semanas 'el museo se convierte en taller'. (Müller, 1976a, p. 18)

Y en el diario *Clarín* se describía: "la alegría vital que experimentan cada uno de los participantes —gentes de todas las edades y de muy distinto nivel cultural— "

138 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 Jelín, 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.

(«La libertad de crear», 1976, p. 8). En pleno centro de la ciudad las personas asistían a un espacio abierto y gratuito en donde encontraban la posibilidad de expresarse plásticamente junto a otros.

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 Dermisache a desarrollar nuevamente las *Jornadas* 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, 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 MAMBA¹³⁹ dada la disolución del Museo de Artes Visuales. 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 siguieron a cargo de Dermisache. 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 muchos habían participado previamente¹⁴⁰, a ellos se sumaron los coordinadores auxiliares¹⁴¹ (rol que no existía en las ediciones anteriores).

En esta edición la cantidad de mesas se amplió a diez. Entre las técnicas propuestas se hallaban: *hoja mojada*, *dactilopintura*, *arcilla por sumatoria*, *bencina*, *monocopia color*, *monocopia en negro* y *paneles para pintar con anilina* («Están abiertos en el», 1977). Como las ediciones anteriores, quienes se acercaban a participar podían elegir qué hacer y cuánto tiempo permanecer. En un artículo publicado en la revista *Propuesta* se explicaba:

En ese sentido las Jornadas que organiza el taller rompen con la estructura clásica de las exposiciones, en las que el público no es más que un ente pasivo que observa el trabajo hecho por otros. Por el contrario, en ellas todos miran y todos hacen. (Hirschfeld y Báez, 1978, p. 30)

Tras la finalización de la cuarta jornada, el 3 de diciembre de 1977 Dermisache —

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

140 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 Jelín, 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 Zalawas, 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.

141 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.

en una reunión de la Comisión de Talleres Públicos— informó la posibilidad de efectuar al año siguiente una nueva edición en el MAMBA (taller de Acciones Creativas, 1977). 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 *Jornada*. En septiembre de ese año, en una entrevista otorgada a la revista *Propuesta*, Dermisache declaró que no disponían, después del MAMBA, de un lugar donde realizarlas (En Hirschfeld y Báez, 1978). Asimismo, en una carta fechada el 25 de agosto de 1977 que le envió a Guy Scharaenen había manifestado: “Acabo de finalizar las Jornadas d. CF. [hace referencia a las *Jornadas*] Todo fue bien, pero quizás por ahora sean las últimas. No es el lugar ni el momento adecuado para hacerlas” (Dermisache, 1977b).

No sabemos a qué se refiere específicamente Dermisache cuando habla de que ese no era el lugar adecuado. Desconocemos si hace referencia específicamente al MAMBA 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 resulta evidente es que tenía clara conciencia de la situación política que atravesaba Argentina y del hecho de que —como veremos en el próximo capítulo— 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 cultura (Avellaneda, 1986).

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 TGS), que desde 1977 dirigía Nelly Perazzo. Una vez más Dermisache había ido en búsqueda de una institución para efectuar las *Jornadas*. Fue a pedido de ella (realizado vía correspondencia en octubre de 1978) que el museo le cedió un espacio. En una carta dirigida a Dermisache, 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, p. 1)

Durante la quinta edición hubo 95 coordinadores y 7 asistentes trabajando gratuitamente y, según los propios organizadores, asistieron alrededor de 8000 personas (taller de Acciones Creativas, 1979b, p. 2). Además, se cobró una entrada de \$500 de entonces para financiar los gastos. Se organizaron diez mesas, más dos espacios para murales, en las que se ofrecieron técnicas como *bencina*, *hoja mojada*, *tallado en ladrillo aislante*, *dactilopintura*, *anilinas*, *esponjas*, *monocopia color*, *monocopia en negro*, *arcilla individual* y *por sumatoria* (véase imagen 17), *tempera grupal en mural*.

En *Expreso Imaginario* Jorge Gumier Maier narra: “En cada mesa un coordinador explicaba individualmente acerca de la técnica; como quien te dice que para cantar tenés que abrir la boca, pero la canción es tuya” (1979, p. 18). Como desde la primera edición los coordinadores se ocupaban de explicar cómo utilizar los materiales sin hacer luego ningún tipo de señalamiento ni valorativo, ni procedimental; estaban allí para facilitar la experiencia de los sujetos.

En noviembre de 1979, la comisión de planificación de las *Jornadas* 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 *Jornada* 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 (taller de Acciones Creativas, 1979b). En 1980 solo el último de los objetivos fue logrado y en parte. Entre el 9 y el 13 de enero de ese año se realizó una 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 local (Fabri, 1980).



Imagen 17. Técnica de arcilla por sumatoria en las Quintas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1979). Imagen del Archivo de Arte Argentino del Museo Sívori.

Nuevamente pasaron dos años hasta que se efectuaron las “Sextas Jornadas del Color y de la Forma”. Para 1981 la dictadura se encontraba 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 días¹⁴². Esta edición —la más grande de todas— se efectuó nuevamente en el Museo Sívori que continuaba bajo la dirección de Nelly Perazzo y 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 Dermisache 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 anteriores¹⁴³. Estas *Jornadas* 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 de octubre de 2015). Según la revista *Summa* 18000 personas pasaron por las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en esos días («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 77).

En la sexta edición según narra Carlos Donnelly para la revista *Summa* hubo más de treinta mesas o “estaciones de labor” en las que se podían desarrollar diecisiete técnicas. En cada mesa había entre dos y cuatro coordinadores («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 80). Para esta edición agregaron técnicas nuevas y sostuvieron las que se venían desarrollando, estaban disponibles técnicas individuales como *hoja mojada*, *esponja*, *anilina*, *bencina*, *monocopia negro*, *monocopia color*, *arcilla individual*, *dáctilopintura* y técnicas grupales como *arcilla por sumatoria*, *témpera grupal* (mural), tallado en un enorme muro de ladrillos, *estructuras con cajas* y filmación en videocasete¹⁴⁴ (para el desarrollo de la cual se les entregaban filmadoras a los participantes).

Según se informa en la revista *Humor*, para esta edición había: 7000 kilos de arcilla para modelar, 2000 cm³ de tinta china, 3000 hojas de papel obra, 700 litros de bencina, 32000 cm³ de témpera, 2500 ladrillos aislantes para tallar y 300 kilos de papel

142 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.

143 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.

144 Esta técnica no se llevaba a cabo en el taller, por lo cual para su materialización en las Jornadas 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 Jornadas. 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.

de escenografía («Venga y enchastre.», 1980). Y según un informe del tAC (taller de Acciones Creativas, 1981d) se requería de 9000 hojas de papel, 100 cajas de 12 lápices de cera, 50 potes de témpera negra, 12 latas de tinta de xilografía, entre otros.

En resumen, con el correr de las ediciones fue *in crescendo* la cantidad de días (pasando de tres a doce), de coordinadores (que comienzan siendo doce y llegan a ser alrededor de doscientos) y de 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 estas hiciera necesario más tiempo de preparación. A ello se suma la inestabilidad institucional, de la cual nos ocuparemos en el próximo capítulo. Basta como ejemplo el caso del MAMBA 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 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.

A su vez, existió cierta constancia entre las personas que coordinaron las *Jornadas* junto a Dermisache, muchos de los cuales comienzan siendo coordinadores y luego pasan a encargarse de actividades con mayor responsabilidad. Eran en su mayoría alumnos y exalumnos del tAC que conocían el método de trabajo empleado y habían sido formados por Dermisache. Cabe destacar que la organización se mantuvo exclusivamente a cargo de Dermisache 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 llamar la atención debido al esfuerzo que —según los propios organizadores— requería la planificación y puesta en marcha de cada edición (véase apartado 2.2.4).

A diferencia de la experiencia brasilera que le otorgaba especial relevancia a la convocatoria de artistas, en las *Jornadas* no aparece siquiera la intención de convocar a otros artistas amigos, talleres o colectivos para trabajar en conjunto. Según los testimonios de la propia Dermisache, 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 (en Pomiés, 1992). Por su parte, Juan Carlos Romero recuerda que pasó por las *Jornadas* pero que no intervino activamente, simplemente entró a ver qué sucedía allí (J. C. Romero, comunicación personal, 20 de enero de 2017). Coco Bedoya, siendo muy joven, participó como coordinador de la técnica de murales, durante la tercera edición (C. Bedoya, comunicación personal, 18 de febrero de 2015). 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. (en «La libertad de crear», 1976, p. 8)

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

2.2.3. LA REUNIÓN: DINÁMICA DE TRABAJO Y TÉCNICAS

Las *Jornadas* 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 participar, después del horario laboral o durante el fin de semana. Para ello, las salas de los museos eran reorganizadas y adaptadas para transformarlos en espacio de taller.

En el corto plazo, antes de dar inicio a la *reunión* (Schechner, 2000), el espacio se disponía para la acción. Siguiendo un croquis previamente establecido, en cada mesa se ubicaban rigurosamente ordenados todos los materiales y herramientas para llevar adelante una única técnica (**véase imágenes 18a, 18b, 18c y 18d a modo de ejemplo**). Estaban a disposición del público gratuitamente y se reponían cada vez que se agotaban. Según narra Giacosa, debían ser de buena calidad ya que Dermisache alegaba que, aunque el taller fuese gratuito, era importante utilizar buenos elementos que facilitaran la realización de la técnica elegida (comunicación personal, 1 de abril de 2016). El *ritual* precisaba así de una puesta escenográfica detalladamente prevista y cuidada; aunque con un formato diferente, también lo requerían los *Domingos* cuyos patios y jardines eran dispuestos para la acción.

En ambos casos, el modo en que se organizaba el espacio y se seleccionaban los materiales obedecían a razones 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 *Jornadas* solo los afiches de difusión colgaban de las paredes. Nada se exhibía; no había 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 Dermisache, quien 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.

Los organizadores decidían 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; las diferencias con lo propuesto por Morais resultan notorias en este punto. *Explorar en libertad* (taller de Acciones Creativas, 1979a) —según rezaban sus anuncios— requería 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:

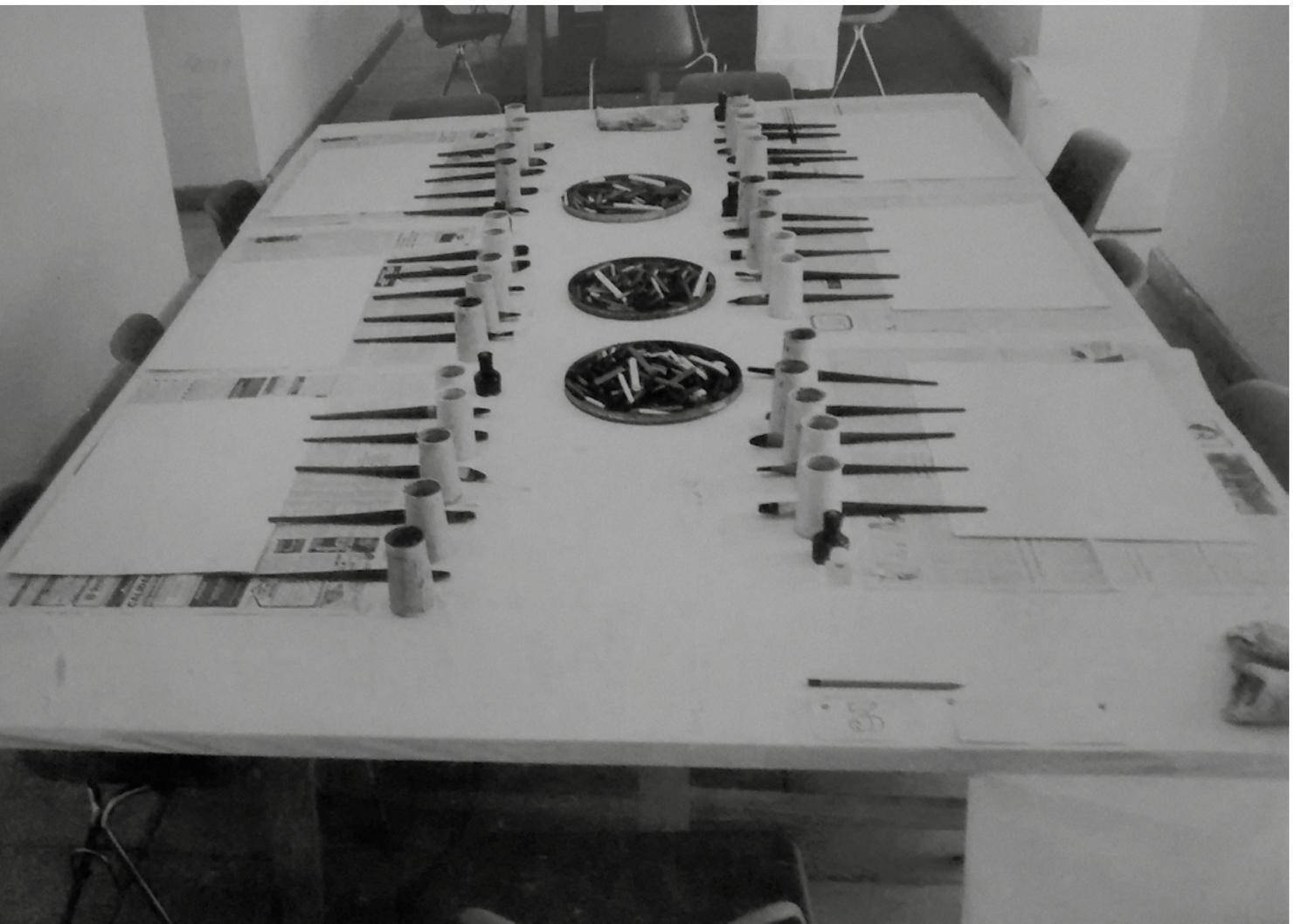
Mirtha era sumamente obsesiva por crear un formato educativo de reglas rigurosas que contuviera al adulto y a la vez le permitiera desarrollar su propia expresión con absoluta libertad. Este formato comprendía desde el lugar donde sentarse, el orden y la calidad de los materiales y la música que se escuchaba, 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, p. 7)

Con el ingreso del público a las salas del museo el espacio comenzaba a cobrar movimiento, se daba inicio entonces a la *reunión* (Schechner, 2000). En ocasiones, para ello era necesario hacer largas filas. Martín Müller narra sobre la tercera edición:

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. (1976a, p. 18)



Imagen 18a. Mesas de trabajo en Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imágenes del Archivo Mirtha Dermisache.





Imágenes 18 b, 18 c, 18 d Mesas de trabajo en Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imágenes del Archivo Mirtha Dermisache.

Coordinadores y público protagonizaban la escena. 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 podían sentar en donde encontraban una silla libre para comenzar a trabajar. Según Dermisache 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, p. 6).

En cada mesa de trabajo los coordinadores le explicaban a los participantes cómo realizar la técnica correspondiente que les tocaba coordinar. Luego los invitaban a explorar y a jugar con los materiales. Los coordinadores no tenían permitido hacer señalamientos sobre la composición, ni la belleza/fealdad de un trabajo. Todas las indicaciones se limitaban al uso de los materiales y a la realización de la técnica. Quienes ocupaban ese rol, 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. f.-c). Las indicaciones tenían que ver con el desarrollo de la técnica y no del contenido que con ella se producía. Según Martín Müller, el público “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). En cada mesa se elaboraba únicamente una técnica y los materiales no podían cambiarse de una a otra. Tampoco se podían combinar las técnicas entre sí.

La acción ocupaba el centro de la escena. Los participantes se dedicaban a experimentar, grabar, probar, cortar, pegar, dibujar, pintar (**véase imágenes 19a, 19b, 19c**). “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). No existía un límite de tiempo, ni de cantidad de trabajos que se podían elaborar. Cada uno elegía qué hacer y cuándo terminar. El periodista Müller cuenta: “Nadie lo apura no le sugiere lo que tiene que pintar” (1976b, p. 58). La propia Dermisache 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” (en Hirschfeld y Báez, 1978, p. 29).

Existían en las *Jornadas* tres formas de trabajo: individual, grupal y por sumatoria. En esta última los trabajos individuales se van sumando sobre un mismo soporte, a diferencia del trabajo grupal o colectivo que se producía conjuntamente: “la gente va sumando su trabajo a una obra total generada por la adición de pequeños —algunos no tanto— esfuerzos individuales” (Dermisache en «Sextas Jornadas del Color», 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.

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 con las que solían explorar los niños en el jardín de infantes. Todas habían sido experimentadas previamente en el tAC y adaptadas luego para su realización a gran escala. Según Giacosa, Dermisache 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” (J. L. Giacosa, comunicación personal, 1 de abril de 2016). En un artículo del diario *Clarín* se afirmaba: “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 de crear», 1976, p. 8).



Imagen 19a. Distintas técnicas individuales y colectivas en Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imágenes del Archivo Mirtha Dermisache

El eje central entonces era poner a disposición del público participante una serie de técnicas¹⁴⁵, entre las que se ofrecían:

- Hoja mojada¹⁴⁶: para su desarrollo el coordinador de la mesa sacaba 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.

¹⁴⁵ Para ampliar las características y objetivos de cada técnica véase Cañada (2018).

¹⁴⁶ Los nombres de las técnicas corresponden a aquellos con los que aparecen en las fuentes. En una serie de “Fichas técnicas” diseñadas por Dermisache (s. f.-c) se explicita cada técnica con sus materiales. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.

- Dáctilopintura: consistía en pintar con los dedos y manos sobre el papel.
- Arcilla individual: cada participante modelaba sobre un pequeño bloque de arcilla.
- 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.
- 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 por el coordinador.
- 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 participante podía esparcir la tinta sobre su plancha acrílica pudiendo hacer mezclas de colores.
- Anilina: existían distintos modos de trabajar la técnica de la anilina. 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.
- Paneles para pintar con anilina: se trabajaba del mismo modo que la anilina individual pero de forma grupal.
- Esponja: se dibujaba con lápices de cera sobre una hoja blanca que luego sería cubierta con pintura negra utilizando esponjas. 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.
- Témpera mural: se pintaba grupalmente sobre papel pegado a la pared o a paneles móviles.
- Tallado en ladrillo individual: se trabajaba sobre ladrillos aislantes con sierras, leznas (una especie de punzón) y papel lija.
- 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).
- Linograbado: 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).
- 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).
- Collage con papel de diario: se efectuaba sin tijeras, trozando el papel.



Imagen 19b. Distintas técnicas individuales y colectivas en Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imágenes del Archivo Mirtha Dermisache



Imagen 19c. Distintas técnicas individuales y colectivas en Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imágenes del Archivo Mirtha Dermisache

Una vez finalizados, los trabajos generalmente se dejaban secando en una zona destinada a ello. De acuerdo a lo que narra Dermisache: "... 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" (en Arce, 1979, p. 7).

Al finalizar el día el espacio se encontraba transformado, más sucio y desordenado, con los rastros de su ocupación transitoria. Los participantes podían elegir entre llevarse lo que habían hecho o dejarlo allí, tal como ocurría en los *Domingos*. Aquellos que no eran retirados se tiraban al finalizar el día o al día siguiente. Lo que importaba allí no era el trabajo final sino el proceso; por ello no solo no se conservaban, sino que tampoco se exhibían, discutían o comentaban.

Finalizada la acción, todo se volvía a acomodar, se limpiaban las mesas, se renovaban los materiales. La enorme masa de arcilla se mojaba, se borraba todo lo que se había hecho allí, y quedaba nuevamente a disposición de otras creaciones (**véase imagen 20**). Al otro día (o a la edición siguiente) todo estaba dispuesto como al inicio, cada objeto, cada persona ocupaba su lugar en la escena para dar nuevamente comienzo 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.



Imagen 20. Técnica de arcilla por sumatoria tras finalizar el día, Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imagen del Archivo Mirtha Dermisache.

En relación al momento de *dispersión* (Schechner, 2000), 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” (taller de Acciones Creativas, 1981d, 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 hacer un balance de 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 valorado *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 datos tales como el porcentaje 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 siguiente.

Sin embargo, no era ese el punto final. Según relata Dermisache:

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 Jornadas del Color», 1982, p. 80)

Las *Jornadas* continuaban así, al menos desde el ideal de sus organizadores, en la experiencia subjetiva de cada persona que se había sumergido a experimentar aquello que ellos le habían propuesto.

2.2.4. LA PREPARACIÓN: DIFUSIÓN Y SUMINISTROS

Las *Jornadas* comenzaban antes del día y horario en que los afiches anunciaban su apertura. Su preparación 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 y económicos y la difusión (taller de Acciones Creativas, 1981d, p. 5). Durante meses Dermisache y el equipo del tAC 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. Cada una de esas decisiones era pensada con anterioridad.

Una propuesta participativa de tal magnitud como las *Jornadas* requirió de una organizada difusión y propaganda, así como de un esfuerzo grande para conseguir los materiales de trabajo y las personas que coordinasen las mesas. Al igual que los *Domingos*, no contaban con financiamiento propio, dificultad a la que en este caso se

sumaba la falta de espacio y la difusión que también corría por parte de los organizadores fundamentalmente.

Para la divulgación se utilizaron una variedad de tácticas (De Certeau, 1996). En primer lugar, la impresión de atractivos afiches (**véase imágenes 21 y 22**) que eran distribuidos y pegados en distintas zonas de la ciudad. En segundo, la propaganda a través de medios de comunicación, fundamentalmente radio, diarios y revistas, pero también televisión. Por último, como en el caso brasilero, fue fundamental el *boca a boca*.

Desde la primera edición, e incluso para la *Experiencia piloto*, se imprimieron afiches para hacer circular la información. Los de la primera edición anunciaban “Jornada del Color y de la Forma con la participación del público. El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas solo para adultos” (taller de Acciones Creativas, 1975) junto a la información de fechas y horarios. En esa edición también aparecieron menciones en *Radio Ciudad*, *Radio Nacional*, *Radio Rivadavia*, *Radio Continental* y *Radio El Mundo*. En el programa “Siesta” de Canal 7 se les 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).



Imagen 21. Afiche Segundas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1976). Imagen del Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



Imagen 22. Afiche de Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Imagen del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.

Para la segunda edición, la difusión se efectuó nuevamente a través de afiches 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 *Jornadas*. Asimismo, en otra carta fechada el 30 de julio de 1976, Dermisache le agradece a Clemente Lococo por haber transmitido una filmación de las *Jornadas* en su programa televisivo “Argentina al día” (el número 1043), contribuyendo de ese modo a su difusión (Dermisache, 1976a).

De la tercera y cuarta edición 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. Para la cuarta edición, los afiches comenzaron a incluir una serie de consignas (de las que hablaremos en el capítulo 4), que servían como anticipación de lo que allí se iba a realizar.

Además, el 6 de julio de 1977 Dermisache le escribió a Héctor Cincotta —quien estaba a cargo de la dirección del Museo de Artes Visuales— solicitando envíe un pedido de difusión 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, 1977a, p. 1)

En el caso de la quinta edición, una serie de encuestas efectuadas al público nos permiten conocer cómo se realizaba la difusión. Por ellas sabemos que a los afiches, 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*¹⁴⁷ (denominadas por ellos *Direcciones Subterráneas*) como *Apertura*, *Popol Vuh*, *Contraviento*, *Superpoblación*, *Lilith*, *Antimitomanía*, *Ecocontemporáneo*, *Noesis*, *Merlina*, *Náufrago*, entre otras (taller de Acciones Creativas, 1979b). A través de dicha difusión abarcaban un público muy amplio que iba desde la derecha más defensora del régimen hasta quienes consumían revistas de circulación clandestina o *subterránea*.

En el informe “Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características,

147 Para ampliar véase Margiolakis (2011).

organización y necesidades” (taller de Acciones Creativas, 1981d) 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.” (taller de Acciones Creativas, 1981d). 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. Según manifiestan en un informe, decidieron además contratar a una persona para que se dedicara a tiempo completo de la difusión (taller de Acciones Creativas, 1981b). Gracias a ello se multiplicaron la cantidad de apariciones en los medios gráficos, entre los meses de octubre y noviembre¹⁴⁸. Para ello el área de difusión se ocupó de enviar gacetillas¹⁴⁹ 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 (taller de Acciones Creativas, 1981b, p. 4).

En síntesis, las propuestas de propaganda y difusión fueron centrales dado que solo la participación del público de forma masiva daba sentido a las *Jornadas*. Con el correr de las ediciones se ve cómo la organización se fue complejizando en un intento por alcanzar a un público más amplio y diverso.

En relación a la financiación, si bien todas las ediciones se desarrollaron en espacios oficiales de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires, no contaron con apoyo económico-estatal. Las instituciones prestaban sus espacios y —como vimos al comienzo— en algunos casos impulsaban su realización, pero no costeaban los materiales, ni se ocupaban de la difusión. Esto fue común en el ámbito de la cultura, en donde se recurrió a subsidiariedad del Estado (Rodríguez, 2015), es decir que ésta debía ser financiada por el sector privado.

Es por ello por lo que, en una entrevista realizada por Julia Pomiés a Dermisache en 1992, la artista comenta: “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” (Dermisache en Pomiés, 1992, p. 52). Todos lo hacían de forma gratuita, incluido ella.

Para conseguir los materiales se recurría entonces a la donación de distintas empresas. Tal como sucedía para la organización de los *Domingos*, los organizadores

148 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.

149 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* (taller de Acciones Creativas, 1979b, p. 3).

les solicitaban mediante carta que cediesen materiales. 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. Al igual que en el caso brasilero, Dermisache enviaba a título personal todas las cartas.

En el caso de la quinta edición, Dermisache afirma en una entrevista para el diario *Clarín* (Arze, 1980) que las *Jornadas* se realizaron gracias al apoyo de 38 empresas que las auspiciaron y contribuyeron con materiales. Llevaban además el auspicio de Coca-Cola (con su logo en todos los afiches) y de una serie de empresas¹⁵⁰ que aparecían por primera vez mencionadas en los pósters.

Asimismo, en un informe titulado “Jornadas del Color y de la Forma 1980” (taller de Acciones Creativas, 1979b) la comisión de organización 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 alcanzara a cubrir el precio de los materiales) para financiar las ediciones del año siguiente (taller de Acciones Creativas, 1979b, 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 (taller de Acciones Creativas, 1979b, p. 3). Al finalizar el informe concluyen:

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. (taller de Acciones Creativas, 1979b, pp. 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 dinero el material que necesitaban (comunicación personal, 17 de octubre de 2015). En esta edición había

¹⁵⁰ 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 papelera 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, Theloni, Tintas Letta S.A. y Udenio Audio Directo.

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).

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, esta nunca se llevó a cabo —según recuerdan los entrevistados— por el enorme esfuerzo que significaba toda su organización y las dificultades para financiarla. En ese sentido Silvia Vollaro, amiga personal de Dermisache y coordinadora en todas las ediciones, narra: “fue un trabajo titánico, íbamos a las empresas para pedir donaciones ...” (S. Vollaro, comunicación personal, 29 de junio de 2017). En 1982 las dificultades financieras¹⁵¹, junto al enorme esfuerzo humano que requería cada edición, fueron motivo del cierre de un ciclo de siete años.

2.3. Desalinear el cuerpo: de sujetos, tiempos y objetivos

Hasta aquí hemos visto cómo los casos estudiados se inscriben en un conjunto de prácticas que pusieron a la experiencia de los sujetos en el centro de su propuesta, cuestionando además las concepciones de público, artista, exhibición y arte, entre otras. Para ello dispusieron objetos, espacios y personas que facilitaron el acercamiento sensible a aquello que se pretendía que el público experimentara. En ese camino, lo material se convirtió en accesorio y el hacer de los sujetos cobró protagonismo. Este tipo de propuestas se desarrollaron tanto en Argentina como en Brasil, fundamentalmente en la década del sesenta y principios del setenta, en momentos en que la violencia política y la persecución a los artistas era moneda corriente.

En ese contexto de transformación artística, los casos aquí estudiados aparecen como “tardíos” en tanto no se efectuaron en el momento de mayor auge de este tipo de prácticas sino cuando estaban en retraimiento. En el caso Argentino, fue a partir de 1975 con el despliegue del terrorismo de Estado y fundamentalmente tras el golpe de Estado de 1976, cuando los artistas se refugiaron en sus talleres para producir individualmente, abandonando así los proyectos experimentales y colectivos que habían visto su desarrollo desde el “itinerario del 68” (Longoni y Mestman, 2008). En el brasilero, los artistas de la vanguardia carioca, que —tras la promulgación del AI-5 en 1968— habían llevado sus obras a la calle para denunciar la violencia y la persecución, también habían entrado en un proceso de repliegue, que Morais (1975, 2017) anunciaba como el final del tropicalismo y la crisis de la vanguardia.

A su vez, hemos analizado cómo los organizadores de las experiencias aquí abordadas incorporaron sus preocupaciones, preguntas e ideas sobre pedagogía a aquello que realizaron. Lectores de pedagogos como Herbert Read y John Dewey, retomaron ideas como las de *creatividad innata*, *libre expresión* y *experiencia* para pensar toda su práctica. Las propuestas aquí estudiadas se plantean así como una

151 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.

posibilidad para las personas de experimentar y expresarse con el objetivo de desarrollar la creatividad —a través de un conjunto de herramientas artísticas más o menos convencionales—. Así, en un movimiento que, siguiendo a Gonçalves (2014), podemos pensar como anticipatorio respecto a la incorporación de lo educativo al mundo del arte que vendría años después, Morais y Dermisache hicieron del encuentro entre el arte y la educación el centro de su propuesta; profundizaremos en ello en el capítulo 4.

Además, a lo largo del capítulo hemos incorporado la perspectiva metodológica de los estudios de *performance* desarrollada tanto por Diana Taylor (2012) como por Richard Schechner (2000) para analizar las experiencias aquí abordadas. Esto nos ha permitido encontrar momentos, señalar estrategias, identificar roles y reconocer acciones. Al comienzo de esta tesis hemos visto que Schechner (2000) diferencia entre lo que *es performance* y lo que puede ser estudiado *como performance*. Esta última acepción, vinculada a una perspectiva de análisis, es la que hemos puesto en juego a lo largo del capítulo para identificar sujetos, movimientos, puestas en escena e intenciones así como para pensar procesos que han sido pensados y planificados pero que en su desarrollo desbordan lo imaginado. Esta decisión obedeció al reconocimiento de ambos casos como procesos y/o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de la reiteración de ciertas acciones o comportamientos, tal como define Taylor (2012) a las *performance*. La intención no ha sido asimilar los casos de estudio al arte de *performance* (con el que guardan similitudes) sino observar a través de este lente metodológico aquellas acciones o secuencias de acciones que tuvieron lugar en repetidas ocasiones con la intención de habilitar experiencias y construir saberes.

Una primera herramienta de observación recuperada de estos trabajos se vincula con los sujetos involucrados. Taylor (2012) identifica para las *performances* artísticas (y lo tomaremos para nuestro análisis) que además del artista, director o creador, en ocasiones (como las aquí abordadas) para el desarrollo de la acción o *performance* es preciso contar con colaboradores, actores, o facilitadores (*performers*) que trabajan junto a aquel, conocen el guión y buscan llevarlo a cabo con la mayor eficacia posible. A su vez, la autora señala la existencia de un tercer sujeto involucrado: el público; que puede estar integrado por una o muchas personas presentes de forma física o virtual, en el momento o en diferido. Si bien su participación no puede ser prevista, sí puede ser controlada, guiada, limitada, acompañada aunque también allí sucede algo de lo no programado, de lo imposible de controlar. La actuación de cada uno de estos tres sujetos cobrará mayor o menor protagonismo en los distintos momentos que hemos ido esbozando.

En los casos aquí estudiados identificamos, en primer lugar, a quienes aparecen como ideólogos y directores de la propuesta: Dermisache y Morais. Ambos cuentan con equipos de trabajo que los acompañan y con espacios desde donde llevan adelante las propuestas. Sin embargo, son sus figuras individuales las que resultan finalmente como

protagonistas a cargo de imaginar, gestionar y sostener lo realizado. Morais hace uso de su rol como coordinador de cursos y de su columna en el Diário de Notícias para desde allí lanzar y sostener una propuesta que condensa sus ideas respecto al arte, la educación, el rol de los museos y la vida en general. Por su parte, Dermisache recurre a los alumnos de su taller para organizar y sostener una iniciativa que replica aquél método de trabajo ideado por ella y experimentado por todos en el tAC.

En segundo lugar se encuentran aquellos sujetos que, conociendo la acción a realizar, la sostuvieron a lo largo de todo el ritual. En el caso brasilero hemos visto que fueron un conjunto de artistas y docentes del MAM-RJ que comenzaban a trabajar en forma paralela al público. En el argentino, los alumnos del tAC devenidos coordinadores fueron quienes sostuvieron el día a día de las *Jornadas*. Fueron ellos quienes en cada nueva edición sostuvieron la acción y las conductas a ser transmitidas.

Finalmente, el público cuya presencia fue multitudinaria y activa. En ambos casos su participación constituía el objetivo de la acción, la cual era imposible de prever. Su hacer era parte de lo inesperado de la experiencia, de aquello que la desbordaba, la transformaba de forma constante en cada día de cada edición. Profundizaremos en el rol de cada uno en el capítulo 4.

Una segunda herramienta puesta en juego es la división en etapas que Schechner (2000) utiliza para analizar la estructura de la performance como un todo. Como hemos descripto al comienzo de la tesis, el autor sintetiza tres grandes momentos: uno de *preparación* tanto inmediata como a mediano/largo plazo, uno de *reunión* o desarrollo de la *performance* y un último de *dispersión*. En ambos casos de estudio hemos ido identificando —a los fines del análisis— estos tres momentos.

El primer momento, correspondiente a la *preparación* (Schechner, 2000), es cuando quienes van a tomar parte de la acción se preparan, aprenden sus diálogos y movimientos, eligen un espacio y consiguen los materiales necesarios. En los casos aquí estudiados resultan centrales las decisiones artístico-pedagógicas de lo que se va a realizar, la formación de los sujetos, la obtención y gestión de los recursos y la difusión de la propuesta. En ambos la capacitación de quienes participaban se ha llevado adelante en el largo plazo, fundamentalmente a través de la experiencia compartida en clases y talleres. En Argentina ese proceso adquiere un carácter más formal organizándose cursos previos para los coordinadores y redactando indicaciones sobre qué decir y cómo. En el brasilero, quienes participaban compartían el espacio del museo, la experiencia de la docencia y la experimentación que allí se efectuaba, así como la participación en exhibiciones y espacios de sociabilidad comunes. En ese tiempo y en esos espacios quienes han de formar parte del ritual han incorporado los saberes y movimientos que entraran en juego. El público no participa en esta primera etapa.

En cambio, hemos visto cómo, en esta primera etapa fueron centrales las gestiones personales de Dermisache y Morais (en tanto ideólogos y coordinadores de los proyectos) al momento de desplegar tácticas para la obtención de recursos y la

difusión de la actividad. En la mayoría de las ocasiones estas fueron llevadas adelante por ellos de forma personal. En el caso argentino también resulta relevante de este primer momento la búsqueda —por momentos infructuosa— de un espacio capaz de alojar la experiencia.

En cuanto a la selección de los materiales —otra de las decisiones centrales en esta primera etapa— se combinan, en ambos casos, las razones de orden pedagógico (por las posibilidades que brindan para la experimentación, por ejemplo) con las artísticas (sus posibilidades expresivas). Pero también aparece en el discurso de ambos organizadores (aunque la decisión que luego toman es diferente) la importancia otorgada a que los materiales sean accesibles a todos como estrategia para promover la repetición de la experiencia por fuera del espacio del museo. En términos comparativos, los materiales y técnicas elegidos por Dermisache resultan más conservadores e incluso *infantilizantes* (por ejemplo, pintar con los dedos) que los seleccionados por Morais, quien lleva la propuesta de la desmaterialización al límite haciendo del sonido el “material” de trabajo. A su vez, en dicha selección se observa la importancia que Dermisache le otorgaba a la enseñanza de técnicas como marco para la exploración en oposición a la ruptura total que efectúa Morais respecto a estas y a cualquier tipo de distinción disciplinaria.

El segundo momento se inicia con la *reunión o performance* propiamente dicha (Schechner, 2000). Es entonces que la acción (una danza, un discurso, un canto, entre otros) ocupa el centro de la escena y la participación del público y de los *performers* se convierte en central, señala Schechner (2000). A lo largo del capítulo hemos reconstruido el funcionamiento de cada una de las experiencias, las ideas que las impulsaron, las estructuras que permitieron su funcionamiento, y su devenir. En ambos casos se ha señalado cómo la acción o el *hacer colectivo* (Fernández Savater, 2020) ocuparon el centro de la escena. Para ello los organizadores desplegaron una serie de herramientas pedagógicas que incluían la generación de un ambiente propicio para experimentar, la puesta a disposición de un tiempo, un espacio y los recursos necesarios. Al tiempo que tuvieron lugar en un contexto en que el arte ya invitaba a la participación del público, rompía con la distancia entre este y la obra, entre otras estrategias que hemos mencionado al comienzo del capítulo. Todo ello facilitó su participación activa.

En este momento el público es el protagonista de una escena en que el tiempo se transforma y, a pesar de lo efímero de la experiencia, adquiere otra intensidad, imposible de medir en horas. Todo está dispuesto (de forma diferente en cada país) para habilitar, facilitar y alojar la acción de los participantes, dado que no es en el vacío que la experiencia se produce (Dewey, 1964). Incluso en aquellas ocasiones en las que en el caso brasilero se trabaja solo con el sonido o el propio cuerpo, es la organización del museo la que habilita una situación capaz de alojar la experimentación por parte del público. En ambos (aunque aparezca de forma más sistemática en el caso de Dermisache) fue central la puesta en escena. La elección del espacio y la distribución en este de los materiales también buscaban habilitar la experimentación.

La reunión, el aquí y ahora, aquello vivido y atravesado por el cuerpo de cada sujeto junto a otros es el rasgo sobresaliente de este momento y lo que hace de la propuesta una experiencia colectiva. Ambas comparten a su vez la pretensión de servir como medio para la expresión de las personas, la intención de generar un gran taller abierto para quienes no suelen asistir a museos, el propósito de que las personas sean protagonistas con su hacer y que ello acontezca de un modo colectivo. Sin embargo, lo que le ocurre al público resulta imposible de prever, controlar o programar, e incluso es para nosotros difícil de asir desde el presente. La estructura inicial abierta deviene proceso, movimiento, multiplicación de sentidos y formas, encuentros.

En este momento, algunas de las estrategias utilizadas difieren entre las experiencias. Dermisache eligió una metodología más estructurada; un conjunto de reglas claras habilitaban la experimentación, así como que lo anómico pueda acontecer, un cálculo para hacer posible lo incalculable que supone la experiencia. Morais organizó, en cambio, una propuesta más abierta, donde no existía un ordenamiento estricto de los materiales, sino que estaban dispersos a lo largo de los patios y jardines del MAM-RJ. A su vez, en el caso brasileño no había indicaciones de cómo accionar con los materiales, ello se daba más bien intuitivamente o por imitación (para ello se convocaba a los artistas). Mientras que en el caso argentino los coordinadores jugaban un rol central explicando cada técnica y reponiendo aquello que se agotaba.

Una tercera etapa identificada es la de *dispersión* o *cierre*, aquella en que la acción cesa, los museos vuelven a su estructura de funcionamiento habitual y se evalúa lo acontecido (Schechner, 2000). En el mediano plazo, tras la finalización de la reunión, se produce un momento de enfriamiento y otro de consecuencias. Concluye así una acción que volverá a repetirse; una experiencia que se repetirá al mes o al año siguiente y que es en ese hacer conjunto y repetitivo que transmite saberes, memoria, afectos y sentido de identidad.

En ambos casos lo realizado (a nivel material) se desecha y solo se conserva la experiencia para la próxima reunión. Lo producido no se muestra, ni se guarda; el público podía elegir entre llevarse (en caso de ser posible) o descartar aquello realizado; para los organizadores lo que quedaba eran solo restos de lo acontecido. Tras el cierre de la reunión se realizan evaluaciones, balances, informes; se agradece a los colaboradores. Y se pone en marcha la preparación de una nueva reunión que tendrá lugar un día, un mes o un año después.

Finalmente, Schchner (2000) señala, quizás algo esquemáticamente, que las *performances* oscilan entre dos objetivos: la eficacia o el entretenimiento. Persiguen la eficacia cuando buscan realizar transformaciones en los sujetos o grupos. Algunas características distintivas que encuentra en ellas son las siguientes: se configura como ritual, busca resultados, posee un tiempo simbólico, está encarnada por un actor poseído o en trance, cuenta con un público que participa y cree, no invita a la crítica

y la creatividad es colectiva (Schechner, 2000). En cambio, aquellas performances 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 sesenta y setenta, según Schechner, se privilegió la eficacia por sobre el entretenimiento. Sin embargo, el autor señala que todas las *performance* oscilan entre ambos polos como un *continuum* binario eficacia/ritual-entretenimiento/teatro; pudiendo una pasar de ser ritual a entretener o al revés.

Nos interesa aquí pensar el encuentro entre ambos polos que los casos estudiados proponen. Buscan por un lado el entretenimiento; lo lúdico aparece como un elemento central en ambas propuestas. Se apela al juego, a la sorpresa. Se esconden materiales en Brasil para que el público los descubra; se juega con el efecto inesperado de la lavandina en Argentina. Se construye un espacio capaz de alojar una experiencia de dispersión y diversión, en oposición a aquello que sucedía afuera. El acento está puesto en el aquí y ahora de ese todos creando al mismo tiempo objetos o acciones que desaparecerán una vez finalizada la acción. A su vez se persigue la eficacia en tanto posibilidad real de generar cambios más o menos permanentes en los sujetos, despertar su creatividad (hasta entonces reprimida, según caracterizan los organizadores), darles herramientas para que se expresen (allí y al salir todos los días, en sus casas y en el trabajo). Quienes participan como organizadores confían en la capacidad de la propuesta para “destrabar” la creatividad en un tiempo más largo que el que allí transcurre, en provocar transformaciones en los sujetos que se acercan. La intención no es únicamente entretener sino también habilitar la expresión de los sujetos, *liberar su creatividad* para lo cual era necesario que estos *desalineen su cuerpo* y se dispongan a jugar

Es en ese encuentro entre ritual y puesta en escena, entre diversión y aprendizaje, entre creatividad colectiva y obra de un artista que se hallan ambos casos. Entre la búsqueda por la eficacia y la pretensión de entretenimiento lo que acontece son experiencias colectivas que hicieron de la acción, el estar con el otro y la expresión su razón de ser en tiempos de quietud, silencio y aislamiento.

Afectar.

La potencia crítica del arte en tiempos de terrorismo de Estado

La singularidad del arte como modo de expresión y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento, es la invención de posibles los cuales adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra. De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta. Mediante esta acción, es el mundo el que está en obra.
Suely Rolnik

“Entonces no podía hablar, tenía que hacer”.
Mirtha Dermisache¹⁵²

En este capítulo nos preguntamos por la potencia crítica de experiencias en las que se encuentran el arte y la educación en tiempos de terrorismo de Estado, en Argentina y Brasil. Nos interesa problematizar particularmente sobre las estrategias de intervención y las herramientas discursivas a las que recurrieron los organizadores de ambas experiencias a fin de habilitar la creación de *posibles* (Rolnik, 2005) para los participantes. Así como también, indagar: ¿Qué cuerpos fueron convocados a accionar? ¿Qué se esperaba movilizar en ellos? ¿Qué discurso sostuvieron quienes organizaron las experiencias y hacia dónde dirigieron su acción? ¿Qué dispositivos pusieron en juego para ello? ¿Qué derivas propusieron y con qué fin? ¿De qué modo se vieron atravesadas, o no, por la censura imperante en el período? ¿Qué tipo de vínculos establecieron con las instituciones que los alojaron? ¿Qué tensiones o contradicciones atravesaron las experiencias? En definitiva, ¿en dónde radica, si es que la tiene, su potencia crítica?

Para ello, partimos del supuesto de que es posible entender a los *Domingos* y a las *Jornadas*, aunque con sus particularidades, como experiencias entre artísticas y pedagógicas que —sin esgrimir un discurso político abierto— procuraron incidir en la realidad sensible, invisible e indecible de los sujetos, afectando así su vulnerabilidad. Hallamos su potencia crítica en la apelación al juego, a estar y crear con otros, a dejarse afectar en tiempos de individualismo; en su insistencia en la capacidad creativa de todas las personas —en momentos en que se invitaba a no pensar—; en su ocupación del espacio público de manera colectiva; en su intención de que el arte llegue a quienes no suelen concurrir a museos y galerías; en hacer del público un participante activo.

En otras palabras, la potencia crítica de las experiencias colectivas aquí

¹⁵² Declaración de Dermisache (en Pomiés, 1992, p. 52) sobre el período en que realizó las *Jornadas*.

analizadas se centra en su apelación a movilizar el “cuerpo vibrátil” (Rolnik, 2005). Aquel que mantiene a los sujetos vulnerables al entorno y se hace presente como sensaciones en el cuerpo, aquel que permite una escucha diferente de uno mismo y de los otros; aquel que se corre del bloqueo de lo sensible y de la obturación del juego, la creación y la imaginación que pretenden imponer los regímenes autoritarios.

Para avanzar sobre los mencionados problemas seguiremos especialmente a la pensadora brasilera Suely Rolnik (2005), así como los trabajos de Ana Longoni (2014) y Esteban Buch (2016).

3.1. Persecución, censura y clausura de experiencias culturales en Argentina y Brasil

Tanto las *Jornadas* como los *Domingos* se inscriben en contextos signados por el terrorismo de Estado. Ello significó que, en el marco de las dictaduras instaladas en América del Sur en las décadas de 1960 y 1970 y prolongadas hasta fines de 1980, los regímenes autoritarios desarrollaron planes sistemáticos con la pretensión de eliminar el disenso mediante la fuerza y así corregir los que consideraban “vicios de la democracia” (Ansaldi, 2004). Para ello, sobre la base de la Doctrina de Seguridad Nacional, llevaron adelante —con diversa magnitud y particularidades en cada país— la persecución, tortura y desaparición de personas.

Si bien existieron notables diferencias en la política económica, en el tratamiento que hicieron de la oposición política y social, en la magnitud de la violación a los derechos humanos y en el despliegue del terrorismo de Estado; ambas dictaduras coinciden en su pretensión de “eliminar” a los disidentes (Ansaldi, 2004). El modo (siempre inspirado en lo realizado por los ejércitos francés y norteamericano) en que lo aplicaron varió en cada caso. La dictadura brasilera implementó una política económica desarrollista y recién después de tres años de consumado el golpe de Estado clausuró el Congreso y comenzó con la persecución sistemática de la oposición. En cambio, países como Argentina (al igual que Chile y Uruguay) pusieron en marcha desde el comienzo políticas neoconservadoras junto a feroces planes represivos (Ansaldi, 2004).

A nivel internacional, la Operación Cóndor (un plan secreto de coordinación de acciones y apoyo mutuo ideado, financiado y realizado bajo asesoramiento técnico de los servicios de inteligencia de Estados Unidos) facilitó la persecución y asesinato de personas de forma coordinada en Argentina, Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y Paraguay. Ello permitió la persecución a exiliados, la represión de forma coordinada y la realización de operativos para el secuestro de personas fuera del país.

Asimismo, los gobiernos *de facto* de los distintos países desarrollaron planes para la eliminación de símbolos, experiencias, significados, proyectos y producciones culturales que consideraban opuestos a sus ideales (Invernizzi y Gociol, 2003; Napolitano, 2019) y para la implantación de otros nuevos, más acordes a sus valores (Errazuriz y Leiva Quijada, 2012; Santiago, 1979). Ello supuso un énfasis especial sobre la vigilancia y la clausura de prácticas culturales y artísticas.

En el caso de Brasil, fue a partir de la promulgación del AI-5 (diciembre de 1968)

que la censura se volcó con sistematicidad a la cultura y alcanzó al teatro, la música, el cine, la literatura y las artes visuales. Por ese motivo, tal como hemos señalado al comienzo de esta tesis, el AI-5 aparece como un momento de quiebre entre las estrategias adoptadas por los artistas visuales y marca el nacimiento de una nueva generación.

Entre 1964 y 1968, en lo que Napolitano señala como la primera de tres etapas que atravesó la censura en Brasil, el objetivo había sido disolver las conexiones entre la “cultura de izquierda” y las clases populares. Durante este período las prácticas culturales críticas o de izquierda habían sido toleradas siempre que se mantenían dentro del circuito artístico y de clase media. Napolitano explica:

Si el artista y el intelectual de izquierda tenían cierta libertad como individuos, sus organizaciones estaban proscritas. (...) Sin la red formal que sus organizaciones les propiciaban, se separó a los artistas y productores culturales de izquierda del contacto con las clases populares¹⁵³. (2019, p. 101)

En esta primera etapa, entonces, la dictadura reprimió menos a los artistas como individuos y más a las instituciones y movimientos culturales.

Un segundo momento se inició en 1968 y se prolongó hasta 1978. El objetivo fue “reprimir el movimiento de la cultura como movilizadora de la radicalidad de la clase media (principalmente de los estudiantes)”¹⁵⁴ (Napolitano, 2019, p. 100). Entonces numerosos estudiantes, intelectuales, políticos, artistas y otros opositores al régimen fueron presos, torturados u obligados a partir hacia el exilio (Ridenti, 2007). Además, muchos artistas y críticos debieron viajar al exterior en una especie de autoexilio; entre ellos Chico Buarque, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Augusto Boal, Gilberto Gil y Caetano Veloso.

Quienes permanecieron en el país fueron víctimas de interrogatorios, prisión y tortura física y de un cercenamiento económico que los llevaba, en muchos casos, a la ruina económica (Santiago, 1979). Tal como señala Dária Jaremtchuck (2016), además de la violencia y la censura, existieron otros mecanismos regulatorios de exclusión y restricción en la participación en la esfera pública que motivaron el exilio. En el caso de las artes visuales se encuentran la inmadurez del sistema del arte, la inexistencia de un mercado para los jóvenes artistas, la falta de absorción de sus trabajos por parte de las instituciones y las políticas de atracción de Estados Unidos, que facilitaban la entrada y permanencia de artistas, intelectuales, profesores, estudiantes y políticos (Jaremtchuk, 2016).

En esta fase el régimen dictó nuevas leyes que sistematizaron la censura. La Ley de Censura de noviembre de 1968 legislaba sobre las obras de teatro y las películas y el Decreto Ley N° 1077 de enero de 1970 implantó la censura previa sobre materiales impresos (Napolitano, 2019). En ese marco, la censura y clausura de espectáculos y

153 “Se o artista e o intelectual de esquerda tinham certa liberdade como indivíduos, suas organizações estavam proscritas. (...) Sem a rede formal propiciada pelas suas organizações, os artistas e produtores culturais de esquerda foram isolados dos contatos com as classes populares”.

154 “reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)”.

exhibiciones fue frecuente y sistemática. En abril de 1979 —a meses de la revocación del AI-5¹⁵⁵—, durante lo que Napolitano (2019) llama la tercera etapa de censura, en la cual esta comienza a flexibilizarse, el diario *Jornal do Brasil* de Río de Janeiro publicó un artículo titulado “Os espetáculos que o brasileiro não viu porque a censura não deixou” [Los espectáculos que el brasileiro no vio porque la censura no lo dejó]. Allí se enlistan —año a año, desde 1964— las obras de teatro, canciones y piezas infantiles que fueron censuradas. Se relata además la intervención por parte de la policía en medio de los espectáculos, la destrucción de escenografías completas y la amenaza a elencos como algunos de los modos utilizados en los procesos de persecución y censura («Os espetáculos que o», 1979).

También se observa en ese artículo el incremento en el número de espectáculos teatrales y musicales, sobre todo, que fueron censurados desde 1968, incluso meses antes de que se dictara el AI-5. En esa misma edición, Barbara Danusia (1979) informa que no era posible saber la cantidad de piezas de teatro censuradas dado que los archivos permanecían inaccesibles, pero calcula que fueron entre 400 y 500 desde el comienzo de la dictadura. Años después, Artur Freitas (2013) afirmaba que 500 películas, 450 obras de teatro, 200 libros, 100 revistas, 500 canciones, decenas de programas de radio y una docena de capítulos de telenovelas habían sido total o parcialmente vetados.

Dicha vigilancia y represión estuvieron a cargo de las Delegacias de Ordem Política e Social [Comisaría de Orden Político y Social] de la policía, de la inteligencia militar y del sistema Centro de Operações de Defesa Interna-Destacamento de Operações e Informações [Centro de Operaciones de Defensa Interna-Destacamento de Operaciones e Informaciones] (Napolitano, 2019). La censura pasó por la Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal [División y Servicio de Censura a Diversión Pública del Departamento de la Policía Federal] y por el Gabinete do Ministério da Justiça [Gabinete del Ministerio de Justicia] (Napolitano, 2019). En este segundo momento también hubo un auge de la política cultural propositiva por parte de la dictadura, sobre todo tras 1975, según afirma Napolitano (2019).

En el caso de las artes visuales en Brasil, desde 1965 algunos artistas habían comenzado a juntarse, escucharse mutuamente y levantar propuestas conjuntas o individuales (Morais, 1975). Jóvenes de Río de Janeiro y San Pablo se habían unido en torno a muestras colectivas como Opinião [Opinión] o a seminarios como Propostas [Propuestas] y habían formado grupos desde donde intervenir en conjunto. Una enorme cantidad de producciones estéticas —haciendo uso de alegorías, transposiciones, metáforas, dobles sentidos, alusiones— realizaron críticas sociopolíticas. La gran concentración de obras de arte (cine, poesía, teatro, música, artes visuales) y de textos, críticas y reportajes que toman esa preocupación como central da cuenta de la interrelación existente entre el fenómeno histórico de la dictadura militar y las formas de expresión artística (Dias Cavalcanti, 2016). Dias Cavalcanti (2016) afirma que el objetivo

155 El AI-5 fue revocado el 1 de enero de 1979, lo cual significó el fin de la censura previa.

principal de la vanguardia frente al gobierno militar fue intentar opinar sin abandonar la preocupación por las cuestiones estéticas.

Sin embargo, la realización de esas actividades se vio restringida con el aumento de la represión y la censura en 1968, las cuales provocaron a su vez la autocensura y la retracción del espacio público (Jaremtchuk, 2016). Ello también sucedería en Argentina. Tras el AI-5 los lenguajes artísticos se tensionaron al máximo por su confrontación directa con el régimen y los proyectos colectivos perdieron peso frente a las propuestas individuales, que comenzaron a ser desarrolladas por una nueva generación de artistas.

Frederico Morais señala que fue esa generación de artistas en surgimiento hacia 1968, la de Cildo Meireles, Antonio Manuel, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Thereza Simões, Arthur Barrio y Carlos Vergara¹⁵⁶, la llamada generación de artistas del AI-5 o Tranca-ruas¹⁵⁷ [Corta-calles], la que resultó más afectada por la dictadura, y debió buscar nuevas estrategias para exhibir y poner en circulación sus obras. En un diálogo con Paulo Herkenhoff recuerda:

Con la dictadura el clima era extremadamente pesado, nadie confiaba en nadie, todos desconfiaban de que alguien fuera un espía, que alguien sería esto o aquello. Entonces era un clima en el que las personas no tenían, digamos, tranquilidad para realizar sus trabajos. (Morais en Herkenhoff, 2012, p. 21)

Desde 1968 se incrementaron las clausuras a las exhibiciones de artes visuales. En diciembre la segunda edición de la Bienal Nacional de Bahía fue clausurada por los militares al día siguiente de su inauguración, a causa de su contenido “erótico” y “subversivo” (Mesquita, 2015). El día de su apertura el entonces gobernador Luiz Vianna Filho había afirmado que todo arte joven debía ser revolucionario (en Morais, 1975). Diez de las obras allí expuestas fueron confiscadas y sus organizadores fueron encarcelados. Ese acto de censura alcanzó enorme repercusión y generó indignación entre la clase media artística e intelectual brasileira (Ribeiro, 1995).

Unos meses después, en mayo de 1969, se produjo uno de los incidentes más graves de censura en el MAM-RJ. La selección de obras que viajarían a la “VI Bienal de París” —entre la que se hallaban trabajos de Antonio Manuel, Humberto Espíndola, Carlos Vergara, Evandro Teixeira y un equipo de arquitectos de Paraná— iba a ser exhibida en el museo por solicitud del Ministerio de Relaciones Exteriores¹⁵⁸. El jurado¹⁵⁹ había seleccionado a los artistas y cada uno de ellos presentaba tres obras de las cuales una sería elegida para enviar a la bienal. Sin embargo, la exposición no llegó a abrir.

El día previsto para la inauguración (29 de mayo) la muestra fue inspeccionada

156 También la generación de Cláudio Paiva, Humberto Costa Barros, Colares, Wanda.

157 El término fue acuñado por Francisco Bittencourt en un artículo publicado el 9 de mayo de 1970 en el *Jornal do Brasil* titulado “A Geração Tranca-ruas” (Freitas, 2013).

158 Las representaciones de Brasil en las Bienales internacionales solían ser efectuadas por la División de Difusión Cultural de Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores) que elegía un crítico de arte para seleccionar los trabajos a ser enviados. Sin embargo, para la Bienal de París se eligió a un museo, el MAM-RJ, y fue su director —Maurício Roberto— quien seleccionó a varios críticos de arte para que oficien como jurados (Morais en Herkenhoff, 2012).

159 Estaba integrado por Niomar Moniz Sodré, Mario Pedrosa, Frederico Morais, José Roberto Teixeira Leite, Walter Zanine, Ivan Serpa, Renina Katz, Roberto Magalhães, Anna Letycia, Pedro Escosteguy, Jackson Ribeiro, Humberto Francescchi, Armando Ros rio, Marcos Konder Neto.

y censurada. El general comandante de la I Región Militar le exigió al Ministerio que prohibiera su apertura alegando que las obras eran “subversivas”. Entonces el ejército ocupó el museo y la desmontó¹⁶⁰. El espacio reservado a Brasil en la bienal quedó vacío.

A pesar de dichos antecedentes, o como consecuencia directa (Freitas, 2013), los artistas continuaron produciendo y exhibiendo, aunque con dificultades, en un intento por llevar su gesto crítico de la calle al museo y viceversa. Un ejemplo de la utilización de dicha táctica es el Salaõ da Bússola [Salón de la Brújula] —realizado entre el 5 de noviembre y el 5 de diciembre de 1969, en el MAM-RJ— hacia donde algunos de los artistas canalizaron sus obras luego del cierre de la prebienal de París y del boicot a la de San Pablo (Silva Chagas, 2017).

Allí se presentaron una serie de trabajos que fueron representativos del estado general de rebeldía y transgresión (Ruiz, 2013). Tal como veremos en el próximo apartado, los artistas aprovecharon la convocatoria (con jurados afines) para enviar obras de contenido político y desde allí realizar un gesto de denuncia. Entre los jurados se encontraban Morais, Mário Schenberg y Walmir Ayala. El primer premio lo ganó Cildo Meireles. Antônio Manuel, Ascânio MMM y Thereza Simões, entre otros, recibieron premios adquisición; Artur Barrio, Raymundo Colares, Luiz Alphonsus y Guilherme Vaz también resultaron premiados. Dicha premiación, a obras de contenido radical y vanguardista, prácticamente impulsó la aparición de la llamada *Generação AI-5* [Generación AI-5] o lo que pasó a ser llamado de “contra-arte” (Morais, 1995), otorgándoles enorme visibilidad.

Durante una de las actividades públicas previstas por la organización, explotó una bomba de fabricación casera. El escritor Paulo Leminski fue arrestado mientras distribuía unos volantes en favor de Carlos Marighela, quien luchaba contra la dictadura.

Según Antonio Manuel (en Ruiz, 2013) había en aquel momento un “enfrentamiento abierto” entre las artes plásticas y el régimen militar, evidenciado a través de pronunciamientos y boicots. A estos se sumaban una resistencia silenciosa, micropolítica, que operaba de manera implícita en el arte experimental, constituida en el propio hacer artístico presente en el cuerpo y en el deseo del artista, y en los propios procesos de creación (Ruiz, 2013).

Asimismo, Morais señala que el mayor impedimento para los artistas de esa generación fue la circulación de las obras, no su producción, dado que no eran aceptadas en museos y galerías:

Entonces lo que sucedía con esos artistas era que ya ningún museo quería, digamos, apoyarlos en ciertas obras, porque, aunque no recibieran dinero del gobierno, eran parte del sistema. Mucho menos las galerías, que tampoco querían asumir el riesgo de exponer obras como las de Barrio y otros artistas.

Entonces fue una generación que tuvo que reinventar no solo la manera de producir sus trabajos e inventar sus propios temas, sino también una forma de cómo mostrar esos trabajos. Creo entonces que es una generación que de

¹⁶⁰ La censura a la exhibición provocó el rechazo de la comunidad artística y dio lugar a un boicot nacional e internacional a la Bienal de San Pablo que duró hasta el final de la dictadura.

alguna manera fue la primera que fue directamente a la calle (...)

Tuvieron que estar todo el tiempo reinventando maneras de presentar sus trabajos para burlar la censura, la mala voluntad de las instituciones, las galerías, etc. Por eso digo que fue una generación que sufrió las dificultades de ese momento. (Morais en Herkenhoff, 2012, pp. 21-22)

Fue así como, para artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Antonio Dias, entre otros que provenían de distintos sitios —como Brasilia, Portugal, Río de Janeiro— la ciudad carioca se convirtió en un espacio de expresión y experimentación. Montejo Navas señala:

Esta generación, por tanto, supone una vuelta de tuerca, en la reflexión sobre la forma, sobre el concepto de obra, y aún más, en su inscripción en la sociedad. Las numerosas acciones y participaciones artísticas de esta generación deslegitimaban cualquier contexto dominante (incluido el político como limitación ciudadana) y, lo que es más decisivo, afrontaban el desafío de que sus acciones, objetos, propuestas, entrasen en la circulación de la sociedad, mostrando el preclaro desajuste entre arte y sociedad con una elaborada tensión estética (...). (2010, p. 80)

En ese marco de persecución y censura a los artistas, pero también de experimentación, salida a las calles e interacción con otros públicos y, a su vez, de participación en aquellos salones y bienales que los aceptaban, se inscribe la experiencia brasilera aquí analizada. Es en diálogo con la producción de artistas (e incluso con su participación) que exploran materiales novedosos, ensayan nuevos modos de entender el arte y procuran encontrar otras formas de expresarse que se producen los *Domingos da Criação*. Pero también es desde, y poniendo en tensión, una institución como el MAM-RJ.

Por su parte, la última dictadura argentina hizo —desde el comienzo— un foco especial en la cultura, no solo a través del control y de la censura sino (al igual que Brasil) 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” (Invernizzi y Gociol, 2003, p. 23)¹⁶¹. 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,

¹⁶¹ Esta estructura de control sobre las publicaciones, las obras de teatro, las radios, los medios de comunicación, entre otros, funcionó también de forma clandestina.

diarios, programas de radio, actores, directores, películas, concursos literarios, mapas, programas de televisión, entre otros¹⁶².

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, p. 14)

La propaganda —que circulaba por variados medios de comunicación— fue uno de los principales mecanismos de aquello que los militares llamaban la “acción psicológica” (Risler, 2018). El establecimiento de bustos, la red denominación de calles, la declaración de feriados nacionales y la creación de museos fueron otras de las estrategias adoptadas para generar consenso (Schenquer y Cañada, 2020). Además, desde el gobierno *de facto* se buscó 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 impresión 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 agenda de temas de administración que normalizaban la imagen del régimen. (2006, p. 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,

¹⁶² 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 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, p. 50).

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, p. 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, en los últimos años, 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 registraran 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 (2013) y otros investigadores han propuesto 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.

Buch (2016) 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, p. 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, p. 49).

Asimismo, tal como señala Malena La Rocca (2021) lo “experimental” y lo “vanguardista” eran términos públicamente enunciados durante la dictadura, siempre que se restringieran a la renovación de lenguajes artísticos, a la “innovación” técnica o a lo juvenil, y que sus prácticas estuvieran controladas por adultos o por el mercado. El experimentalismo tenía lugar, aunque ya no bajo las premisas desarrollistas, sino aquellas de la modernización autoritaria (La Rocca, 2021).

A su vez, la autocensura —impulsada por el terror impuesto— fue otra de las estrategias utilizadas para el 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. (2003, p. 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, pp. 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, p. 13). En ese proceso 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. (2006, p. 28)

En síntesis, las *Jornadas* se efectuaron en ese contexto de recrudescimiento de la violencia, de persecución a personalidades de la cultura y de intentos por imponer nuevos “valores” por parte del gobierno *de facto*. Y, a su vez, ocurrieron en ese tránsito de la vanguardia artística del museo a la calle y de allí de vuelta a los museos, para partir nuevamente a sus talleres en búsqueda de un espacio donde, o desde donde, producir. Tal como señala Constantín hicieron uso de los resquicios que el régimen dejaba (quizás por cálculo o desidia como afirma Buch) para juntarse y producir una experiencia colectiva.

3.2. Entre la pertenencia, la convivencia y la ruptura: sobre las instituciones artísticas que alojaron a las experiencias

En este apartado nos interesa pensar el vínculo que establecieron los organizadores de los *Domingos* y de las *Jornadas* con las instituciones que los alojaron, así como inscribirlas en una serie de transformaciones que venían aconteciendo

en la relación institución/artistas. A lo largo de la década del sesenta, en un gesto antinstitucional, los artistas visuales habían abandonado los museos y galerías y convertido las calles, plazas, comercios, medios de comunicación y sindicatos en espacios de exhibición (Longoni, 2014). En el caso de Brasil, experiencias como “Do corpo à terra” y “Arte no Aterro” (que analizamos en el primer capítulo) dieron cuenta de ello. En Argentina “Tucumán Arte” y el “CAyC al Aire Libre” (del que participó la propia Dermisache) también formaron parte de ese proceso.

Sin embargo, con el recrudecimiento de la violencia política en las calles a comienzos de los años setenta en Argentina y a fines de los sesenta en Brasil algunos artistas politizados retornaron a las instituciones participando, con obras individuales o colectivas, de sus convocatorias al tiempo que seguían ocupando espacios alternativos (como plazas, espacios públicos, calles y la ciudad misma). Ana Longoni señala para el caso argentino, pero puede extenderse también para el brasilero:

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, p. 178)

Así, artistas como Cildo Meireles, Carlos Vergara y Antonio Manuel en Brasil, y Juan Carlos Romero, Julio Le Parc, Luis Pazos y Edgardo Vigo en Argentina participaron de salones y concursos, muchas veces con la complicidad de jurados u organizadores¹⁶³. Desde allí esgrimieron críticas a la violencia y al sistema capitalista (entre otros) al tiempo que denunciaron la censura y la persecución, de las que muchas veces también ellos y sus obras fueron víctimas.

De ese modo, el vínculo entre artistas e instituciones artísticas se transformó y estas últimas fueron “copadas”, en términos de Longoni (2014), por los primeros como una táctica más para multiplicar sus voces. Ello no significó una vuelta a la institucionalidad, sino un uso estratégico que incluía la exhibición de formas de arte procesual, barato o efímero y por eso mismo invendible, no coleccionable y antifetichista (Freitas, 2013). En ocasiones trajo como consecuencia que salones y galerías, o algunas de las obras que allí iban a exponerse, fuesen censuradas e incluso secuestradas¹⁶⁴.

Como vimos en el capítulo anterior, las experiencias aquí analizadas se efectuaron

163 Ejemplo de ello son la selección de obras para las IV Bienal de París (1969), en Río de Janeiro, entre cuyos jurados se encontraba Morais y II Certamen de Investigaciones Visuales del Salón Nacional de Artes Plásticas (1971, en Buenos Aires, conocido como el “Salón de la Picana”) entre cuyos jurados se encontraban Gyula Kosice, Osvaldo Romberg, Eduardo Rodríguez, Luis Felipe Noé y Alejandro Puentes quienes tenían relación con los participantes (Longoni, 2014).

164 Mencionamos los casos del Salão da Bússola (1969) en Río de Janeiro y del II Certamen de Investigaciones Visuales (1971) en Buenos Aires cuyas obras premiadas literalmente desaparecieron.

en, y al amparo de, instituciones artísticas de reconocida trayectoria. Nos preguntamos, cómo fue y cómo se fue transformando el vínculo con esas instituciones. Ana Longoni señala una serie de posibilidades para pensar cómo fue vínculo entre vanguardias e instituciones artísticas: “es, en todo caso, un lazo cambiante e incluso contradictorio, signado por convivencias pasajeras o pertenencias más persistentes, rupturas estruendosas y ‘copamientos’ coyunturales, asincronías y también consonancias que permitieron el desarrollo de iniciativas comunes” (Longoni, 2005b, p. 2).

Nos interesa aquí pensar en el abanico de lazos que cada una de las experiencias atravesó con el museo, o los museos, que la alojó. Partimos para ello de entender que en el caso de Brasil los vínculos fueron desde la pertenencia absoluta —siendo el propio Morais quien estaba a cargo del área educativa del museo desde donde se organizaron los *Domingos*— hasta la ruptura total, lo cual significó su renuncia al cargo en el MAM-RJ por diferencias con la nueva dirección.

En el caso argentino, en cambio, entendemos que el vínculo estuvo caracterizado por convivencias pasajeras con instituciones que atravesaron inestabilidades constantes. Por momentos el lazo entre los organizadores y las autoridades fue de encuentro y conveniencia mutua —lo cual permitió la repetición de la experiencia en un lapso breve en el caso de las primeras ediciones—, y por otros de distanciamiento, lo cual provocó que la propuesta se quedara sin espacio de realización entre 1977 y 1979.

3.2.1. EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE RÍO DE JANEIRO, UN REFUGIO EN DICTADURA

El Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro fue fundado en 1948 en un contexto de fuerte cuestionamiento a la concepción misma de museo en Brasil¹⁶⁵ (Sant’Anna, 2010). Dos años antes Nelson Rockefeller había donado cerca de veinte obras para la creación de los museos de arte moderno de Río de Janeiro y San Pablo. Entonces, el MAM-RJ fue provisoriamente instalado en las dependencias del edificio sede del Banco Boavista en el centro de la ciudad y el 27 de enero de 1949 fue oficialmente inaugurado.

La construcción de su edificio en el Aterro do Flamengo forma parte de un proceso más amplio de modernización de la ciudad, que incluía ganarle tierras al mar. Sin embargo, para el año 1953 el área donada por la Prefectura para construir el museo aún era mar. Fue recién en 1954 que se comenzó la construcción (Ruiz, 2013). La primera área inaugurada fue el Bloco Escola [Bloque Escuela] en 1958. Allí se alojaron la cinemateca y el taller-escuela de Ivan Serpa. Luego sería construida el área de exposiciones (inaugurada en 1967) y finalmente el Bloco Teatro (recién finalizado en 2006).

A partir de 1952 su directora Niomar Moniz Sodré llevó adelante un proceso de innovación mediante el cual buscó atraer al gran público a partir de un proyecto educativo (Sant’Anna, 2010). La creación de una escuela de artistas fue una de sus grandes apuestas. Desde sus inicios esta se había constituido en un espacio de formación de

¹⁶⁵ Para ampliar sobre los debates y el contexto de fundación de MAM-RJ, véase Sant’Anna (2010).

jóvenes artistas y de experimentación de nuevas formas y medios de expresión visual (Sant'Anna, 2010). Para fines de la década el museo desempeñaba un papel importante en la ciudad, habiendo formado a generaciones de importantes artistas brasileiros (Ruiz, 2013). Asimismo, su directora apostó por la realización de exposiciones temporarias, por la creación de la cinemateca y de un departamento educativo. Tal como señala Beatriz Resende (2013) el MAM-RJ subvirtió cualquier postura museológica tradicional centrada en la creación, ampliación y conservación de su colección.

Su arquitectura —diseñada por Affonso Eduardo Reidy para priorizar el contacto con el afuera— también da cuenta de una postura museológica innovadora. Con parte de sus paredes vidriadas, la naturaleza circundante se integra al aspecto visual del museo pudiéndose visualizar el paisaje desde todos sus espacios de exhibición (Ruiz, 2013). Asimismo, su estructura elevada permite la continuidad de sus patios y jardines (proyectados por Roberto Burle Marx) con el mar. Tal como señala Gogan: “La horizontalidad arquitectónica marcó el deseo de asumir un programa no jerárquico”¹⁶⁶ (Gogan, 2017, p. 251).

En 1958 Alfred Barr Jr. reemplazó a Niomar en su cargo de directora. Barr permaneció en el cargo casi sin interrupciones (Sant'Anna, 2016) hasta 1968, momento en que fue reemplazado por Maurício Roberto.

A partir de mediados de la década del sesenta se abrió en el MAM-RJ un período de oposición entre las artes plásticas y el régimen militar, en el que fueron realizados importantes debates y exposiciones buscando redefinir el papel del arte, del artista y del público. Las exposiciones colectivas “Opinião 65” [Opinión 65] y “Opinião 66” [Opinión 66] —realizadas allí— revelan el posicionamiento de los artistas frente al régimen militar, siendo las primeras protestas y manifestaciones de las artes plásticas en relación con el golpe del 64 (Ruiz, 2013).

Organizada en 1965 por un conjunto de críticos, *marchands* y jóvenes artistas “Opinião 65” tuvo un fuerte carácter de denuncia frente al régimen autoritario, promoviendo a los artistas a realizar obras críticas de la situación política (Ribeiro, 1995). La iniciativa fue organizada por Jean Boghici e Cères Franco y permitió el nucleamiento posterior de los artistas que participaron. Asimismo, generó fuertes debates estéticos en torno, por ejemplo, a la influencia del arte pop. Un año después se organizó “Opinião 66” y convocó a una cantidad mayor de artistas nacionales e internacionales. Sin embargo, esta segunda edición no tuvo tanta repercusión como la primera (Ribeiro, 1995). En ambas ediciones el rol de Hélio Oiticica fue protagónico.

Como ya hemos mencionado el AI-5 marcó un quiebre en la dictadura brasileira y generó un recrudecimiento de la persecución y la censura. Ese proceso afectó también a los espacios culturales y artísticos, entre los cuales el MAM-RJ no fue la excepción. A partir de entonces los museos en general, pero especialmente los de carácter federal, comenzaron a ser sofocados por la dictadura y por las personas que esta colocaba en esos lugares (Hadad en Gogan, 2017). Sant'Anna señala: “Asociado al Correio da

166 “A horizontalidade arquitetônica sinalizou o desejo de assumir um programa não hierárquico”.

Manhã de Niomar, que se ubicaba como un diario de oposición, el MAM pasaría a ser cada vez más un blanco del control y vigilancia del Estado”¹⁶⁷(2010, p. 19). Pero no solo fue vigilado u observado sino —como vimos en el apartado anterior— también intervenido en ocasiones como la exhibición de trabajos que viajarían a la “VI Bienal de París”. A partir de entonces, según recuerda el entonces director Maurício Roberto, una patrulla militar pasó a estar siempre estacionada en el frente del predio (en Gogan, 2017).

A pesar de ello y en ese contexto, el MAM-RJ fue percibido como “un territorio libre, como una especie de embajada” (Manuel en Gogan, 2017), un lugar donde encontrarse. Los artistas ocuparon sus áreas de circulación, su entorno, sus jardines y lo forzaron a crear nuevos espacios destinados a la experimentación. Su bar es particularmente recordado hoy como espacio a donde los artistas se juntaban a discutir sobre artes, política y vanguardia. Mónica Carballas afirma:

La playa, la sala de conciertos, el teatro, el cine, y especialmente la explanada del MAM eran potenciales escenarios o fuentes para la creación. La ciudad de Río se vivía como un campo abierto de posibilidades un reto al ejercicio experimental de la libertad y un desafío a la dictadura militar. (2010, p. 29)

Y Amir Haddad relata:

Un espacio amplio, vacío, lindo, capaz de reunir a mucha gente, un lugar donde se respiraba libertad, los mejores momentos, lo mejor del arte brasileño exhibido en el MAM. El MAM era un organismo vivo, era un museo como debe ser, y no un sarcófago donde están enterradas las obras primas eternamente momificadas¹⁶⁸. (en Gogan, 2017, p. 174)

Giselle Ruiz (2013) narra que en esa época el bar, ubicado en planta baja, se convirtió en un punto neurálgico para la discusión y la divulgación de ideas. Allí se encontraban diariamente distintos artistas, llevaban ideas, creaban y delineaban trabajos artísticos sobre las mesas, planeaban cursos y exposiciones, promovían diálogos y reivindicaban para el museo una responsabilidad social exigiendo que abriese sus puertas y cumplierse con los ideales con los que había sido creado.

En ese contexto, en 1969, Frederico Morais asumió como Coordinador de Cursos del MAM-RJ. Desde entonces —y con apoyo directo de Maurício Roberto— transformó la propuesta pedagógica del museo: reestructuró los cursos quitándole el énfasis puesto en el aprendizaje de la técnica para darle un enfoque más conceptual y experimental, creó talleres libres y estableció nuevas iniciativas como el curso de Cultura Visual Contemporánea y el Curso Popular de Arte. Este último —ofrecido los domingos de forma gratuita— mezclaba lo social o popular con el arte experimental y el activismo educacional. Asimismo, procuró que entre alumnos y docentes se establecieran relaciones horizontales (Gogan, 2017).

167 “Associado ao Correio da Manhã de Niomar, que se colocava como um jornal de oposição, o MAM passaria a ser cada vez mais alvo do controle e da vigilância do Estado”.

168 “Um espaço amplo, vazio, bonito, capaz de aglomerar muita gente, um lugar onde se respirava liberdade, os melhores momentos, as melhores coisas da arte brasileira se exibindo no MAM. O MAM era um organismo vivo, era um museu como deve ser um museu e não um sarcófago onde ficam enterradas as obras; primas mumificadas eternamente”.

Los *Domingos* se inscriben así en el proceso de apertura y transformación del proyecto pedagógico-institucional del museo en un tiempo en que este funcionaba además como espacio de reunión y refugio de artistas en plena dictadura. Fue desde dentro de la propia institución y como Coordinador de Cursos que Morais organizó y llevó adelante las seis ediciones de los *Domingos*. Para ello fue central el apoyo de su director Maurício Roberto, quien defendió y mantuvo las ideas de Morais, en épocas de fuerte oposición por parte del gobierno *de facto* (Morais en Wilner, 1997).

Cabe señalar que, a pesar de los antecedentes mencionados y de las premisas sostenidas, los *Domingos* no fueron censurados. Jessica Gogan se pregunta cómo en plena luz del día era posible presentar “manifestaciones” de arte tan abiertamente. Según narra, más allá de algunos incidentes mencionados por Morais, no hay nada que indique que los *Domingos* hayan sido amenazados en términos de censura o cierre. Y esboza una respuesta:

*¿Será que siendo presentadas como clases creativas podría tanto protegerlos como politizarlos? (...) a pesar del contexto de represión, el haber llamado a las convocatorias públicas de los Domingos como ‘clases’, mismo siendo ‘manifestaciones’, podría haber creado un barniz de seguridad que, dado el contexto de la época, tanto de forma consciente como inconsciente, creó la posibilidad de subversión lúdica como líneas de fuga para dar lugar a la expresión colectiva y política de la libertad*¹⁶⁹. (Gogan, 2017, p. 258)

En entrevista con Renata Wilner, Morais afirma:

no hubo ninguna injerencia directa de la cuestión de la dictadura, de la cuestión política, de la cuestión de la censura. En verdad esa censura existía, pero en otro plano. Por ejemplo, yo tenía que conseguir los materiales para poder hacer los Domingos¹⁷⁰. (1997, p. 66)

Sin embargo, en línea con lo señalado por Santiago (1979) y Jaremtchuk (2016) la intervención directa no fue el único modo utilizado por el gobierno *de facto* para el cercenamiento de prácticas artísticas; el ahogo económico fue otra de las estrategias. Para 1971 la situación económica del MAM-RJ era crítica (*A crise financeira do Museu*, 1971). El museo se financiaba por una combinación de apoyo del gobierno federal y de la sociedad en general (tanto de individuos como de empresas a través de la Asociación de Amigos) y el gobierno estaba ahogando económicamente al museo.

En 1971 Morais y Cosme Alves Neto (director de la cinemateca) comenzaron a tener diferencias con quien desde 1971 había asumido como directora, Heloisa Lustosa.

169 “Será que sendo apresentadas como aulas criativas poderia tanto protegê-los quanto politizá-los? (...) apesar do contexto de repressão, as chamadas públicas dos Domingos como ‘aulas’ mesmo sendo ‘manifestações’ poderiam ter criado o verniz de segurança que, dado o contexto da época, tanto de forma inconsciente quanto consciente, criou a possibilidade de subversão lúdica como linhas de fuga para dar lugar à expressão coletiva e política da liberdade”.

170 “... não houve nenhuma ingerência assim direta da questão da ditadura, da questão política, da questão da censura. Na verdade essa censura existia, mas num outro plano. Por exemplo, para poder fazer os Domingos eu tinha que conseguir os materiais”.

Según señala el crítico, dejaron de compartir una visión del museo como espacio abierto y para el pueblo (Morais en Wilner, 1997). Así fue que las dos últimas ediciones de los *Domingos* que tenía planificadas para ese mismo año (una dedicada a la madera y otra a los textos¹⁷¹) finalmente no se realizaron.

En cambio, se efectuó una dedicada a las cajas de fósforos —sugerida por la industria que las producía— de la que el propio Morais no participó (Gogan, 2017) y la cual no es considerada por él como parte de la serie de los *Domingos*. Esa edición (efectuada en septiembre) incluyó la utilización de veinte mil cajas de fósforos, ochocientos mil palitos, decenas de pinceles y litros de cola. Para entonces ya se habían iniciado las diferencias con la dirección del museo y la actividad no tuvo el mismo alcance (Wilner, 1997). La propia organización de una edición sugerida e íntegramente financiada por una empresa da cuenta del cambio de rumbo que comenzaba a operar en el museo.

Finalmente en 1973 Frederico Morais se fue del MAM-RJ. Según Anna Bella Geiger (en Gogan, 2017) ese año comenzaron a aparecer “cuestiones” que motivaron su partida y la de Morais del museo. Para entonces se había decidido deshacer la coordinación general de cursos y crear varias coordinaciones sectoriales entre ellas la Comissão Coordenação Cultural [Comisión de Coordinación Cultural]¹⁷². Tras su salida, Morais fue reemplazado por Roberto Pontual.

3.2.2. EN BUSCA DE ESPACIO: LOS DEVENIRES DE LAS JORNADAS A TRAVÉS DE LOS MUSEOS DE LA CIUDAD

Las *Jornadas* 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. A diferencia de los *Domingos* que fueron organizados desde el interior del propio museo, los organizadores de las *Jornadas* —nucleados a partir de un taller privado— debieron salir a establecer alianzas, más o menos perdurables, para encontrar un espacio en donde llevar adelante su propuesta.

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 *Jornadas* el museo funcionaba en el noveno piso del mencionado teatro bajo la dirección de Marta Grinberg, quien había sido designada en mayo de 1974.

Dos años después, en mayo de 1976 el Museo de Arte Moderno se fusionó (por

171 La primera llevaría el nombre de “É de lei, domingo da madeira” y la segunda “Texto e contexto do domingo”.

172 Para ampliar véase Gogan (2017).

el Decreto N° 1866/76) con el Museo 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; Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1979). La tercera edición de las *Jornadas* por ejemplo figura en el Museo de Arte Moderno, a pesar de que 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, entre 1961 y 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 Jornadas del Color», 1982, p. 70)

Según narra la propia Nelly Perazzo, las *Jornadas* 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 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. (En «Sextas Jornadas del Color», 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 de 1976 fue repuesto en su antiguo cargo, el cual ejerció hasta 1989. Al asumir la dirección no suspendió la programación de la gestión anterior y, según Carlos Fos (s. f.), no hubo una ruptura abrupta con esta. Durante su gestión Staiff procuró recuperar el prestigio del teatro 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.

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 *Jornadas* en el TGSM, aunque formalmente fuera una directora de museo la que llevara la gestión con Dermisache. 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. (Staiff citado en 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 MAMBA sufrió durante ese período “falta de libertad, una coerción penosa y una terrorífica limitación de acción y expresión” (2012, p. 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, se ha 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 *Jornadas*. Tal como 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 estos fueron total o parcialmente destruidos. 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 orales nos ofrecen indicios sobre episodios de censura y, sobre todo, de autocensura, que nos permiten matizar sin descartar la imagen de *archipiélago* (Buch, 2013), en el cual no operaba sistemáticamente el control. Según narra la propia Dermisache: “No fue fácil hacer esos talleres públicos en contextos políticos de censura, de oclusión de las expresiones sociales, de represión”

(en Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 16). Asimismo, distintos testimonios informan que la lista con los nombres de los asistentes y coordinadores de las *Jornadas* era controlada por las autoridades de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y que Dermisache misma fue interrogada antes de la última edición. Giacosa recuerda que por ello 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 rememora que, por ejemplo, en la sección de murales no estaba permitido realizar pintadas políticas y que de haberlas los coordinadores debían taparlas (comunicación personal, 18 de febrero de 2015). También 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, 18 de febrero de 2015). Por su parte, Silvia Vollaro cuenta que sabían que estaban vigilados y que cuando “algunos adolescentes agregaban palabras y textos a los trabajos nosotros temblábamos (...)” (En Villa, 2016, p. 84). Ella misma recuerda que: “Durante las jornadas nos mandaban policía secreta, de civil. (...) Dermisache 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 de 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 de octubre de 2015).

Efectivamente, los organizadores pusieron en práctica diversas tácticas (De Certeau, 1996) como modo de evitar la censura abierta y de autopreservarse. Así, 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.

En contraste, y al igual que el MAM-RJ, el tAC y las *Jornadas* son recordados aún como espacios de libertad en plena dictadura. 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, p. 87). Delfín Rodríguez recuerda que fue invitado a un curso breve para ser coordinador en las *Jornadas*: “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, p. 90). Gloria de Villafañe cuenta sobre Dermisache:

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, p. 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 *Jornadas*.

A su vez, es importante resaltar que, como vimos, en el caso de las ediciones ocurridas bajo la gestión de Marta Grinberg fue ella quien instó a Dermisache a repetir la experiencia de 1975. Lucía Capozzo señala “somos afortunados de contar con una estrecha relación con las autoridades del Museo de Arte Moderno y el Museo Sívori” (En «Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 78). Las *Jornadas* se nos presentan entonces como una propuesta que, surgida del ámbito privado, no solo es aceptada, sino también promovida luego desde un espacio oficial. Incluso el 31 de agosto de 1976 Dermisache le escribe personalmente al secretario de Cultura Ricardo Ernesto Freixa, un funcionario civil y vinculado a la aeronáutica por cuya secretaría pasaba el control de todas las prácticas culturales¹⁷³, para agradecer el apoyo que les había brindado 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, 1976b, p. 1)

Estos intercambios con funcionarios del gobierno *de facto* no impidieron que revistas como *Propuesta*, *Humor* y *Expreso Imaginario* (críticas al régimen) siguieran —y halagaran— en sus publicaciones las distintas ediciones. La revista *Propuesta*, por ejemplo, realizó una primera nota titulada “Posibilitar que la gente haga cosas” en septiembre de 1978 (Hirschfeld y Báez, 1978). Allí Ricardo Hirschfeld entrevistó a Dermisache en su taller, quien narró en qué consistían las *Jornadas* y cómo 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 Jornadas del Color», 1979, p. 40).

En síntesis, las *Jornadas* 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 les enviaron a las autoridades militares; así como también que hubiera gestores de las instituciones que apoyaban y promovían esta práctica que invitaba a “expresarse libremente” y la existencia de escenas de control, junto al despliegue de tácticas de preservación.

¹⁷³ 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.

3.3. Sobre la potencia crítica del arte

Problematizar sobre la potencia crítica de una experiencia entre artística y pedagógica colectiva en tiempos de terror supone reflexionar sobre una multiplicidad de significados posibles. ¿Qué significaba poder gritar junto a otros en los jardines de un museo? ¿Cómo se sentía pintar murales colectivos? ¿Qué implicaba que la música de las *favelas* se escuchara en el Aterro do Flamengo? ¿Qué sentido tenía imaginar espacios y construirlos en papel o con cajas? ¿Qué se sentía al armar escenarios precarios con arena? ¿Por qué bailar rituales inventados? ¿Por qué transformar una enorme masa de arcilla sabiendo que luego iba a ser destruida? ¿Por qué reír en dictadura? ¿Por qué crear?

3.3.1. NUEVOS CUERPOS Y SONIDOS INGRESAN AL MAM-RJ

Los *Domingos* —en tanto propuesta artístico-pedagógica— invitaban a *poner el cuerpo* para asegurar la experiencia colectiva; a convertirse en creador abandonando la pasividad (frente a la obra de arte); a hacer del domingo (y de todos los días, dirá Morais) un día de creación rompiendo con el ocio alienado que la sociedad de consumo propone; a experimentar con lo que había, incluso con basura industrial; a apropiarse del museo haciendo uso de sus espacios abiertos, a encontrarse con otros sin importar su condición social, económica, su origen étnico, su lugar de procedencia. A mantenerse vulnerable frente al material, a dejarse afectar por este y afectarlo a su vez. Solo lo acontecido en tanto experiencia, aquello indecible, intransferible, invisible podía ser atesorado, incorporado al cuerpo vibrátil (Rolnik, 2005) y repetido en cualquier lugar por aquel que lo había atravesado. Es en esos gestos democratizantes, en ese acceso de ideas, cuerpos y relatos otros al museo que se halla la potencia crítica de la experiencia.

Una lectura de la propuesta llevada adelante en los *Domingos* y de las ideas que los sostuvieron expresan la pretensión de hacer del arte y del museo experiencias abiertas e inclusivas, que interpelen a un público más amplio y que excedan las paredes (y jardines) del museo. Pensar a los *Domingos* como una experiencia situada nos permite entender que la incitación a hacer de todos sujetos creativos, a hacer arte “con nada”, a alzar la voz, a habitar multitudinaria y libremente el espacio público hacen de esta una propuesta con una enorme potencialidad crítica, en un contexto socio-político que vaciaba las calles, censuraba el arte y promovía el aislamiento.

El propio Morais afirma:

Así, los Domingos da Criação buscaban liberar en cada individuo su propia creatividad, desarrollar la imaginación a partir de los materiales colocados a su disposición. La acción creadora provocada buscaba construir, en su campo específico, una nueva imagen de la sociedad. (...) Lo que propuso fue algo verdaderamente revolucionario. Una cultura viva, alimentándose de la propia dinámica de la vida y de lo cotidiano¹⁷⁴. (Morais, 2017, p. 241)

174 “Assim, os Domingos da Criação visavam liberar em cada indivíduo sua própria criatividade, desenvolver a imaginação a partir dos materiais colocados à sua disposição. A ação criadora desencadeada buscava construir, no seu campo específico, uma nova imagem da sociedade. (...) O que propôs era algo verdadeiramente revolucionário. Uma cultura viva, alimentando-se da própria dinâmica da vida e do cotidiano”.

Así, la posibilidad de liberar la creatividad, de desarrollar la imaginación, de accionar creativamente hacían —para quienes la llevaban adelante— de ésta una propuesta revolucionaria. No era el discurso sostenido, ni aquello que se producía materialmente lo transformador, sino su modo de hacer (libre, colectivo) y las posibilidades que generaba.

Para Morais no alcanzaba con multiplicar las obras de arte para democratizarlo, para ello era preciso ubicar a todas las personas al interior del proceso creativo. A diferencia de otros artistas, como Dermisache, que entendían las ediciones múltiples como un modo de democratización dada la posibilidad de que la obra —multiplicada por la edición o impresión— llegara a más personas que incluso se la pudieran llevar a sus casas¹⁷⁵, Morais plantea que ello solo aumenta el consumo sin cuestionar el aura de la obra. Democratizar el arte es, para él, romper con la relación vertical entre artista y público y colocar al espectador al interior del proceso creativo sin aislar el arte de lo cotidiano (Morais, 1975). En ese sentido, sostiene que el aspecto más revolucionario de los *Domingos* es justamente ubicar —con toda claridad y con la más amplia libertad— la importancia del acto creador en el centro de la propuesta (Morais, 1975). Este, afirma, es en sí mismo revolucionario, sin importar su contenido o consecuencia.

Por su parte, algunos artistas que frecuentaban el MAM-RJ y participaron de distintos modos en los *Domingos* también dan cuenta de las posibilidades expresivas que allí se generaban y de la alegría de ocupar el espacio público. En una entrevista realizada por Jessica Gogan (2017), Amir Haddad (teatrero y participante en los *Domingos*) narra que aún en plena dictadura en los *Domingos* se “respiraba libertad” mientras que afuera la represión era muy violenta y la censura “apretaba mucho”. En ese contexto los *Domingos* le dieron a Haddad —según su propio relato— la posibilidad de conocer el espacio abierto para actividades artísticas y aclara: “no era solo para exponer cuadros o esculturas en el jardín, era un movimiento de interacción entre las personas usando texturas, objetos, cosas y todo el mundo interactuaba”¹⁷⁶ (Haddad en Gogan, 2017, p. 174).

El artista Antonio Manuel recuerda:

en un momento en que el gobierno no permitía demasiada aglomeración, mucha gente junta, un momento de mucha tensión política, la represión era violenta. Entonces, los Domingos eran una gran alegría, eran un gran placer, ocupaban el espacio de las personas con libertad, con poética y con creatividad¹⁷⁷. (En Gogan, 2017, p. 203)

Eran para él actividades de política, alegría, creatividad y total libertad en las que se reunían con alegría niños, adultos, negros, blancos, indios para hacer algo creativo.

175 Este es el caso, por ejemplo, de los Dispositivos Editoriales creados por Dermisache junto a Florent Fajole en los cuales se ponía a disposición del público un conjunto de impresiones que este podía ordenar y llevarse.

176 “não era só para expor quadros ou esculturas no jardim, era um movimento de interação das pessoas usando texturas, objetos, coisas e todo mundo interagindo”.

177 “em um momento que o governo não permitia muita aglomeração, muita gente junta, em um momento em que a tensão era grande, política, e a repressão era violenta. Então, os Domingos eram uma grande alegria, eram um grande prazer, ocupavam o espaço das pessoas com liberdade, com poética e com criatividade”.

Este testimonio permite observar un rasgo que se repite en otros: el contraste entre el afuera marcado por el terror ocasionado por la dictadura, y el adentro que posibilitaba la reunión y el encuentro en la diversidad (de edades y situaciones socioeconómicas).

Al recordar los *Domingos*, Carlos Vergara —artista visual invitado a producir durante la primera edición— señala que fue un proceso de democratización del arte porque ponía a los artistas y al público en el mismo nivel haciendo cosas, quebrando la distancia entre estos. Afirma: “Y fue una acción política, no se olvide que el comienzo de los años 70 era también el inicio de los años de violencia de la dictadura, pero lo más político de todo fue el quiebre de la distancia entre el artista y el público”¹⁷⁸ (Vergara en Gogan, 2017, p. 209). Nuevamente, aparece en el relato del protagonista el contraste entre la dictadura y las posibilidades de un hacer distinto que habilitaban los *Domingos*. Así como la insistencia en ese modo de hacer otro (en el que el público y los artistas se mezclan en una misma acción) como la potencia de lo vivido.

Como señaláramos oportunamente en el capítulo 2, la participación de artistas es un rasgo que distingue a los *Domingos* de las *Jornadas*. En los primeros su participación fue activa y ampliamente anunciada, mientras que en las segundas solo fue ocasional, anónima y como parte del público; la propia Dermisache se atribuiría para sí ese rol, profundizaremos en ello en el próximo capítulo.

Por su parte, Luiz Alphonsus (uno de los integrantes de la Unidad Experimental del MAM-RJ) recuerda sobre lo sucedido durante aquella experiencia:

Ahí se tornó libertad total. ¡No había más concepto, no había nada más que comandara a nada!

¡Se tornó una gran fiesta!

Se hacían unas *performances*, unas cosas locas, y todo el mundo iba haciendo. Era una fiesta de creatividad general. (...) No había ninguna preocupación por la calidad. Eso no existía. Era simplemente un evento. Un evento de la ciudad. Se transformó en un evento de la ciudad. Venía gente de la Zona Sur, de la Zona Norte, del Centro, de Baixada, de Santa Teresa. Así se llenaba¹⁷⁹. (En Gogan, 2017, p. 229)

En esa misma línea los diarios de la época titulaban “Um caminho para descobrir a arte. Liberdade total no curso do MAM” [Un camino para descubrir el arte. Libertad total en el curso del MAM](«Um caminho para descobrir», 1971), “O papel da livre criação” [El papel de la libre creación](«O papel da livre», 1971), “O jôgo da criação” [El juego de

178 “E era uma ação política, não se esqueça que o começo dos anos 70 era também o início dos anos de chumbo da ditadura, mas o mais político de tudo foi essa quebra de distância entre artista e público”.

179 “Aí, se tornou liberdade total. Não havia mais conceito, não tinha mais nada que comandava nada! Virou uma grande festa! Aconteciam umas performances, umas coisas loucas, e todo mundo ia fazendo. Era uma festa de criatividade geral. (...) / Não havia nenhuma preocupação com a qualidade. Isso não existia. Era simplesmente um evento. Um evento da cidade. Vinha gente da Zona Sul, da Zona Norte, do Centro, Baixada, Santa Teresa. Ali ficava cheio”.

la creación] («O jôgo da criação», 1971). En todos se señalaba fundamentalmente que la experiencia habilitaba la libertad para crear como una posibilidad para todos. En un artículo publicado en julio de 1971, a propósito de la última edición, se afirma por ejemplo: “Un día de arte. Creación. Nada de crítica. Ni de forma. Ni de estética. El arte es libre. Y está abierto a todos”¹⁸⁰(Figuerredo, 1971). Y en un pequeño anuncio publicado en el *Jornal da Comunicação* se invitaba:

Sonido, cualquier sonido. El ritmo no importa, mucho menos los instrumentos. Que pueden ser meros objetos –botellas, platos, cacerolas. Cualquier cosa. Solo es preciso que haga algún sonido. Mañana, en el MAM, un *Domingo da Criação*, experiencia revolucionaria, acontecimiento sin precedente en todo el mundo¹⁸¹. («Som, qualquer som», 1971)

Una vez más, se insiste en la posibilidad de expresar libremente *cualquier sonido, ritmo, forma*. Aparecen también las ideas de juego y descubrimiento como modo de acceder a la experiencia. A su vez, en un conjunto de testimonios recogidos del público por parte de Morais, aparecen imágenes como las siguientes que refuerzan dicha caracterización:

Queremos simbolizar lo siguiente: paz versus represión. Por eso le pusimos una mano encadenada a América. Allí, una bota pisando las flores, en el medio el corazón con el símbolo de la paz, por ahí una guitarra, ahí abajo Jimmy Hendrix, ídolo de la juventud¹⁸². (Morais, 1971b, p. 5)

Y un señor al que se le consulta por lo que está sucediendo responde: “Veo que es una cosa relacionada con arte y con entera libertad de acción por parte de los participantes. (...) Encuentro realmente estupenda la idea, extraordinaria. Con este sistema las personas van a descubrir potencialidades extraordinarias”¹⁸³(Morais, 1971b, p. 10). Nuevamente, se repiten las ideas de libertad para hacer, el arte y/o la expresión –allí posibilitados- como opuestos a la represión y a los militares (simbolizados por la imagen de la bota) al tiempo que como facilitadores para *descubrir potencialidades*.

Estos testimonios nos permiten observar algunos de los sentidos que le encontraron quienes participaron en la propuesta: lo poético como político, la sensación de que existía un “adentro” que servía como refugio y espacio de libertad distinto del “afuera” donde imperaba la violencia y la censura, la acción creativa como posibilidad de un hacer y decir colectivos, la experimentación, la alegría, la reunión, la fiesta como modos disruptivos. Algunas imágenes similares son recuperadas por los investigadores que abordaron la experiencia con posterioridad.

180 “Um dia de arte. Criação. Nada de crítica. Nem de forma. Nem estética. A arte é livre. E está aberta a todos”.

181 “Som, qualquer som. O ritmo não importa, muito menos os instrumentos. Que podem ser meros objetos -garrafas, pratos, panelas. Qualquer coisa. É preciso apenas que se faça algum som. Amanhã, no MAM, um Domingo da Criação, experiência revolucionária, acontecimento sem precedente em todo o mundo”.

182 “Queremos simbolizar o seguinte: a paz versus repressão. Por isso botamos uma mão acorrentada à América. Lá, uma bota pisando nas flores, no meio o coração com o símbolo da paz, ali uma guitarra, lá embaixo o Jimmy Hendrix, ídolo da juventude”.

183 “Vejo que é alguma coisa relacionada com arte e com inteira liberdade de ação por parte dos participantes (...) eu acho realmente a ideia estupenda, extraordinária. Com esse sistema os senhores vão descobrir potencialidades extraordinárias”.

Al establecer un contrapunto entre las propuestas tradicionales de los museos y la de los *Domingos*, Renata Wilner afirma que en los primeros estaba prohibido tocar y que por más que frente a las obras el público tuviese ideas, opiniones y se movilizase su sensibilidad, este se encontraba solo y en silencio. “Las obras son intocables, los vecinos comunicables”¹⁸⁴(1997, p. 18) afirma Wilner. En los *Domingos*, en cambio, las personas podían tocar los materiales y las “obras” solo existían a partir de su iniciativa, el público incluso podía transformar lo que los artistas hacían, porque todos trabajaban de igual a igual. Pero, sobre todo, lo que señala la autora es que allí era posible llegar solo e incorporarse a un grupo incluso llegando a alcanzar contacto corporal (Wilner, 1997).

Por su parte, la investigadora Giselle Ruiz (2013) caracteriza a los *Domingos* como una propuesta amplia y plural que generaba un verdadero espacio abierto a cualquiera que llegase al museo. Siguiendo a Ranciere sostiene que a través del “ejercicio experimental de la libertad” eran realizados repartos de lo sensible en los que primaba la búsqueda por crear, sin dudar en declarar su contenido revolucionario. Los *Domingos*, señala la autora, se convirtieron en una referencia de libertad y experimentación como espacios de ciudadanía y resistencia al tiempo que le otorgaban al público –muchas veces no consumidor de arte- la posibilidad de acceder a fragmentos de lo sensible.

Anna Luísa Veliago Costa (2019) plantea que la propuesta realizada por Morais poseía “sentidos políticos tácitos” a pesar de que no tenían referencias políticas directas. Entre ellos la autora menciona el hecho de darle visibilidad a cuerpos insurgentes y la creación de una atmósfera de inconformidad y revuelta.

En síntesis, tanto los testimonios de época, como las lecturas realizadas en la actualidad coinciden en su lectura de lo acontecido como un tiempo y espacio *otro* alejado del miedo y la persecución que imperaban entonces. Realizados en un museo de gestión estatal con antecedentes de intervención directa por parte de las autoridades *de facto*, probablemente “camuflados” como “clases”, los *Domingos* procuraron incidir en la sensibilidad de quienes se acercaron y, en términos de Rolnik, cuestionar la subjetividad que buscaban imponer las dictaduras.

La experiencia entre artística y pedagógica aquí analizada no presenta un discurso político abierto en sentido tradicional, no denuncia a la dictadura, ni a la violencia que llevaba adelante. Sin embargo, volviendo a Suely Rolnik, entendemos que la singularidad del arte reside en la posibilidad de invención de *posibles*, hasta entonces impensados por los sujetos, que se concretan o mediatizan en las obras. El material puesto a disposición, el uso libre del tiempo y el espacio abierto permiten un acceso más democrático e inclusivo a la experimentación sensible. Los organizadores apelan a (y buscan potenciar) la capacidad de los sujetos de dejarse afectar por los objetos, pero sobre todo por la acción misma. Es en el aquí y ahora de las personas jugando, accionando, aprendiendo; es en la incorporación al cuerpo vibrátil de saberes y prácticas; es en ese adentro y afuera del museo que los *Domingos* pueden ser leídos

184 “As obras são intocáveis, os vizinhos são comunicáveis”.

como una práctica artística disruptiva en tiempos de terrorismo de Estado.

A su vez, los *Domingos* generaron un doble desplazamiento. El primero fue sacar, una vez más, el arte fuera del museo, desacralizarlo, llevarlo a las calles, hacer de este una experiencia creativa y no un objeto de contemplación pasiva y para pocos. El segundo movimiento, en sentido inverso, fue el ingreso de nuevas voces, cuerpos, colores, sonidos. Sujetos que hasta entonces permanecían ajenos a la posibilidad de crear ocuparon los patios y jardines del MAM-RJ, se dispusieron a experimentar, a expresarse, a imaginar otras sociedades, ciudades, artes, relaciones y tramas posibles. El museo pasó a estar habitado por personas diversas que se sentían invitadas a participar. Morais recuerda: “el público era de lo más diverso posible, allí se mezclaban desde hippies hasta personas de la alta sociedad, empleados públicos”¹⁸⁵ (Citado en Gonçalves, 2014, p. 161). De ese doble desplazamiento también resulta su potencial crítico.

Pero, ¿por qué sumarse a una experiencia colectiva y crear en dictadura? Morais afirma que crear arte se identifica con la vida y que existir es reinventar la vida a cada instante.

3.3.2. TENSIONES EN TORNO A UNA LECTURA POLÍTICA DE LAS JORNADAS

Una lectura política de las *Jornadas* resulta más compleja debido a los intereses contrapuestos que se entrecruzaron, algunos de los cuales hemos ido sistematizando. Organizadores, directores de museos, autoridades municipales, medios de comunicación y público forman parte de una compleja y contradictoria trama.

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, Dermisache y el equipo del tAC 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 potencia crítica de las *Jornadas* 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 en su apelación a movilizar el cuerpo vibrátil (Rolnik, 2005) 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 *Jornadas* 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

¹⁸⁵ “o público era o mais diversificado possível, tinha desde ripongas a pessoas da alta sociedade, funcionários públicos, que se misturavam lá”.

estaba reservado para exteriorizar el “mundo interno”. Las *Jornadas* eran así 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 precaución¹⁸⁶— explica en parte que, más allá de los sucesos narrados, no se registren episodios de censura, aunque sí de atenta vigilancia.

En relación a los medios de comunicación, estudios recientes nos advierten sobre cómo algunos 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 con 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 *Jornadas* 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 el taller», 1976, 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 culturales demuestran el afán del público por recibir expresiones artísticas sin represiones” («La libertad siempre tiene», 1981, p. 8). Asimismo, en el diario *Convicción* (vinculado a la Marina y especialmente al integrante de la Junta Militar entre 1976 y 1978, Eduardo Emilio Massera), una nota de Edgardo Goyechea describe a las *Jornadas* como “Una simple y llana invitación a ser libres y decir lo que se siente sin más límites que la propia imaginación” (1979, p. 13).

En paralelo, un medio opositor como *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, pp. 18-19)

¹⁸⁶ 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.

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 y enchastre.», 1980, p. 8). En el diario *La Opinión*, dirigido en ese momento por Jacobo Timerman, el periodista Martín Müller 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, 1976a, p. 18).

Asimismo, en un informe realizado por el tAC sobre la sexta edición, en el cual se procesaron los datos obtenidos a partir de encuestas realizadas al público, se informó 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” (taller de Acciones Creativas, 1982, p. 2). Los testimonios del público (tanto aquellos publicados en revistas, como los volcados en encuestas personales) daban 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, 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, 1976b, 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 siempre tiene», 1981, 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. (taller de Acciones Creativas, 1979b, 1981c)

Quizás allí radique una de las mayores paradojas de la propuesta, desplegar un ejercicio 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 y resistente entre otras percepciones posibles) que pudo tener esta práctica para otros sectores políticos y sociales. En ese sentido Gloria Villafañe, como parte del grupo organizador, 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 de diciembre de 2012)

Efectivamente las *Jornadas* 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, hacer del otro una presencia viva, mantenerse vulnerable frente al otro, movilizar el cuerpo vibrátil fueron algunos de los cambios (transitorios) necesarios para atravesar la experiencia que las *Jornadas* proponían. Así, tal como sucedió con los *Domingos*, la potencia crítica de las *Jornadas* radica en su apelación a movilizar el cuerpo vibrátil en tiempos en que —por el contrario— los regímenes autoritarios buscaban adormecerlo. Mientras desde el gobierno *de facto* se apostaba por el silencio, Dermisache y su equipo invitaron a los adultos a expresarse, a decir con formas y colores; así como a encontrarse con otros para llevar adelante un gesto de enorme vulnerabilidad como volver a pintar, dibujar, jugar siendo adulto.

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, el control interno sobre lo que se hacía, el apoyo otorgado por las autoridades institucionales, sumados a un discurso que aparece como apolítico orientado al individuo explican, en parte, que no hayan existido episodios de censura en una propuesta que invitaba a atravesar una experiencia sensible y colectiva, en tiempos de racionalidad, delación e individualismo.

3.4. Desanestesiarse el cuerpo, construir posibles

La realidad se hace visible al ser percibida.

La vista llega antes que las palabras.

John Berger (2007)

























Al comenzar la tesis nos preguntamos por la potencia crítica de las *Jornadas* y de los *Domingos*, por sus posibilidades (o las de quienes participaron) de esgrimir desde allí un gesto crítico. Nos interesaba reflexionar entonces si habían sido las trayectorias, vínculos y posiciones ocupadas por Dermisache y Morais las que habían posibilitado decir y hacer en dictadura o si para ello habían desplegado tácticas artísticas, pedagógicas y discursivas singulares.

A lo largo del capítulo hemos visto cómo, a diferencia de las prácticas consideradas resistentes u opositoras a los regímenes *de facto*, las aquí analizadas no sostuvieron un discurso abiertamente antidictatorial, no denunciaron la censura, ni la persecución; tampoco fueron ellas objeto de censura sistemática. Nos preguntamos entonces por su significación política (Buch, 2016). ¿Qué significa resistir en dictadura? ¿De qué modos es posible denunciar? ¿En dónde radica la potencia crítica de una experiencia en tiempos de terror? Fueron algunos de los interrogantes que motivaron este capítulo.

Ambas dictaduras, mediante el terrorismo de Estado, buscaron no solo eliminar físicamente a aquellas personas que consideraban “enemigos”, “subversivos”, “marxistas”. También pretendieron eliminar sus símbolos, hacer desaparecer todo aquello que —de algún modo— sostenía y/o transmitía sus ideas y sus proyectos, tales como libros, canciones o películas. Así, el control de las prácticas artísticas y culturales se convirtió en un objetivo central.

A la vez, en los dos países los gobiernos procuraron incidir en la subjetividad de las personas, disciplinar sus cuerpos, adormecer sus ideas, alienarlos en su vida cotidiana, aislarlos de los proyectos y espacios colectivos. Tal como señala Rolnik (2005, 2007), los gobiernos dictatoriales pretendieron eliminar la capacidad de escucha de las personas consigo mismas y con los otros, silenciarlos. Adormecer el cuerpo vibrátil, esa capacidad de mantenernos vulnerables, de que el cuerpo acumule sensaciones y que el otro se torne una presencia viva también fueron objetivos de los regímenes autoritarios.

Hemos visto también que los casos estudiados se efectuaron en instituciones culturales significativas de sus ciudades; no fueron, desde ningún punto de vista, experiencias realizadas en los márgenes, mucho menos clandestinas. Allí encontraron, en un momento determinado de las dictaduras de sus países, un espacio (o apenas un resquicio) capaz de alojarlas e hicieron uso de esa posibilidad mientras pudieron.

En el caso de Brasil ello se dio de un modo más estable (entre 1969 y 1971) desde dentro mismo de una institución que cargaba con un historial de disputas con el régimen. A través de la incorporación de Morais como coordinador de un área del MAM-RJ y de la complicidad con una dirección abierta a nuevas propuestas fue posible la realización de este y otros proyectos colectivos hasta que, por diferencias tras el cambio de gestión, Morais se vio obligado a renunciar. En el caso argentino, en cambio, la búsqueda de un espacio fue una de las grandes dificultades con que se encontraron los organizadores, externos a toda institución, a pesar de existir cierta alianza de hecho

con el director del TGSM. Los vínculos transitorios posibilitaron la realización de la experiencia, pero también determinaron su discontinuidad.

Fueron además experiencias masivas, en cada una de sus ediciones, y que adquirieron enorme visibilidad en medios de comunicación de distinto signo político. Tal como sostiene Gamarnik (2011) dicha difusión (con titulares que en ambos países mencionaban con insistencia la posibilidad de crear y expresarse que las propuestas habilitaban) puede ser leída en el marco de las políticas de los gobiernos por transmitir cierta sensación de “normalidad” entre la población. Al mismo tiempo en que sirvieron como táctica de visibilización utilizada por los organizadores para evitar la censura (más allá de la difusión necesaria para experiencias de este tipo que hemos analizado en el capítulo anterior).

En ese sentido, resulta interesante problematizar sobre las estrategias (De Certeau, 1996) de censura y control aplicadas por los gobiernos *de facto* así como sobre las tácticas de preservación esgrimidas por los organizadores. Hemos visto cómo los gobiernos no censuraron directamente ninguna de estas propuestas pero ejercieron sí un relativo control, tanto a través del ahogo económico (en el caso de Brasil) como de una atenta vigilancia (en el argentino). Por su parte, los organizadores tramaron tácticas como la autocensura, la visibilización del proyecto, el establecimiento de alianzas con instituciones y empresas e incluso la construcción de un discurso que no era abiertamente político, entre otras, que les permitieron evitar la censura abierta. En el caso argentino ello sucedió desde fuera de las instituciones, buscando alianzas transitorias, haciendo uso de un espacio que no era propio. En el de Brasil, en cambio, Moraes contaba con ser parte de la gestión del museo, pudiendo proponer transformaciones (aunque transitorias) desde el interior mismo de la institución.

¿En dónde encontramos entonces las posibilidades de correrse de lo “aceptado” por el régimen y construir en esos límites una experiencia *otra* para los sujetos? En los intentos por *desanestesiarse* el cuerpo vibrátil y generar una interferencia en la vida cotidiana, en la realidad sensible de las personas, en su imaginación, sus cuerpos y en la posibilidad de que estas proyecten otros mundos. En su insistencia en que todas las personas son creativas y necesitan expresarse, y en la generación de un dispositivo para facilitarlos. En su invitación a jugar, probar, hacer, accionar, experimentar en tiempos de control. En su pretensión de hacer de la propuesta una experiencia colectiva que sea inscripta como marca por los sujetos participantes (Fernández Savater, 2020). En un *hacer* y *estar* radicalmente distinto al que intentaban imponer los gobiernos autoritarios. Allí radica su potencia crítica.

No hubo en ninguno de los casos “pintadas políticas”, pancartas contra la dictadura, reclamos por detenidos y presos políticos al menos por parte de quienes organizaban. Existió en cambio la posibilidad de encontrarse (y permanecer) con otros (desconocidos) para crear y expresarse. Existió la posibilidad de *desdisciplinar* el cuerpo, de ensuciarse, tirarse al piso, meter las manos en la masa o en la tierra o entre tintas. Reír, imaginar, soñar —como en el entonces cercano Mayo Francés— serían también

formas de desafiar. Mientras los regímenes autoritarios constituían a los cuerpos en territorios a ser controlados, sometidos, vejados, humillados, torturados y desaparecidos; las prácticas aquí estudiadas invitaban a habitarlos creativa y lúdicamente, a hacer de estos una herramienta de expresión, a ponerlos en movimientos junto a otros, a *desanestesiarnos* y a romper así con lo que se esperaba de ellos.

Lista de imágenes del capítulo en orden de aparición (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo):

- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Archivo Mirtha Dermisache.
- O corpo a corpo do domingo [El cuerpo a cuerpo del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).
- O tecido do domingo [El tejido del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Archivo Mirtha Dermisache.
- O corpo a corpo do domingo [El cuerpo a cuerpo del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- Um domingo do papel [Un domingo de papel] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Acervo MAM Río.
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Archivo Mirtha Dermisache.
- Um domingo do papel [Un domingo de papel] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).
- Um domingo do papel [Un domingo de papel] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- Um domingo do papel [Un domingo de papel] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Acervo MAM Río.
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Archivo Mirtha Dermisache.
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- O tecido do domingo [El tejido del domingo] (Río de Janeiro, 1971). Fuente: Gogan (2017).
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- Sextas Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1981). Fuente: Archivo Mirtha Dermisache.

Inventar.

Experiencias colectivas entre arte y educación

*“En lugar de resolver, reconocer y juzgar, hallar, encontrar y robar”
(Deleuze, 2002)*

¿Cómo definir aquello que se resiste a ser encasillado de forma unívoca, aquello que se nos presenta cómo múltiple? ¿Qué hacer con aquellos objetos huidizos que son una y muchas cosas a la vez? ¿De qué modo hablar de ellos sin reducirlos y en esa simplificación quitarles su potencia? ¿Cómo nombrar aquello que se resiste a ser mencionado más que por su nombre propio? ¿Cómo decir de aquello que para ser definido requiere de varias y (arte y educación y experiencia y colectiva)? ¿Cómo hacer de eso un todo con sentido que no aplane sus matices? ¿Cómo pensar estas propuestas más allá de los relatos de sus organizadores y de las intenciones que ellos pueden enunciar? ¿Cómo denominar aquello que se corre de lo frecuente y que en su devenir se transforma de forma constante?

Para procurar dar respuesta a estas preguntas, y en un intento por pensar aquello que sucede entre el arte y la educación cuando en lugar de quedar subsumidos uno al otro acontece entre ambos algo diferente, recuperamos la idea de *encuentro* planteada por Deleuze (en Deleuze y Parnet, 2002). Este lo entiende como aquello que acaece entre dos (o más) personas, movimientos, ideas o acontecimientos, que no está necesariamente en uno ni en otro, sino *entre* los dos, incluso fuera de los dos y que corre en otra dirección. Es esa combinación única que no consiste en la unificación (hacer juntos) sino en la generación de algo distinto (hacer entre dos). Es encontrar, hallar, sin la necesidad de resolver, ni juzgar.

Entonces, sin pretender solucionar el problema de la definición a través de un planteo cerrado y estable, haremos uso del espacio que se produce en el *entre* de estas experiencias para incorporar dimensiones y sentidos. Entendemos que es en ese encuentro entre el arte y la educación que surgieron experiencias que se desidentifican de ambos para ubicarse *entre* prácticas artísticas efímeras y talleres públicos de arte, *entre* puro acontecimiento y pura materialidad, *entre* ficción y praxis vital, *entre* momento de producción y de “exhibición”. Experiencias que han sido vividas y pensadas como *aulas* [clases] abiertas o *talleres públicos* y a la vez han sido entendidas e imaginadas

como *happening* u *obras acontecimiento*; y que han devenido también en *espacio de libertad, fiesta, manifestación, refugio, ritual, aventura, danza*, entre otras percepciones inusitadas para el período.

En 1978 Dermisache 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. (en Hirschfeld y Báez, 1978, p. 30)

Además, en 1992, habiendo pasado once años de la última edición de las *Jornadas*, en un reportaje realizado por Julia Pomiés para la revista *Uno Mismo*, afirmaba: “eso [en relación a las *Jornadas*] también era mi obra” (Dermisache en Pomiés, 1992, p. 51). Y ya en 1982, en un artículo de la revista *Summa*, había aseverado:

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. (Dermisache en «Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 80)

En esa misma línea, manifestaba en 1980:

Decidí hacer un diario dentro de una estructura muy formal, traté 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. (Dermisache en Arze, 1980, p. 5)

Por su parte, Frederico Morais sostenía en 1971:

Los *Domingos da Criação* no constituyen un nuevo ismo, escuela o movimiento. Al ser una propuesta de la Coordinación de Cursos del MAM, tienen un carácter más didáctico y pedagógico, educativo en el sentido amplio. Las manifestaciones buscan liberar en cada uno su propia creatividad, desarrollar

la imaginación a partir del obrar, de la actividad¹⁸⁷. (1971f)

Y, años después, en entrevista con Renata Wilner, afirmaba:

Creo que se acerca a la idea de *Happening*. Sin duda, es un acontecimiento, como dice la palabra. Es un *happening* en el que todo el mundo se involucra, porque eso también es un *happening*. (...) Es *Happening* en el sentido de que es una estructura abierta, donde tienes una estructura inicial mínima, pero que la vida de esa estructura, su despliegue, depende fundamentalmente de las ganas de participar. Si no hay participación, la obra no existe¹⁸⁸. (Wilner, 1997, p. 72)

Finalmente, en el año 2017 Morais también escribía:

De esta forma, los *Domingos da Criação* pretendían liberar en cada individuo su propia creatividad, desarrollar su imaginación a partir de los materiales puestos a su disposición. La acción creativa desencadenada buscaba construir, en su ámbito específico, una nueva imagen de sociedad. (...) Lo que propuso fue algo verdaderamente revolucionario. Una cultura viva, que se nutre de la dinámica misma de la vida y lo cotidiano¹⁸⁹. (Morais, 2017, p. 241)

Así, en el discurso de sus organizadores ambas experiencias son presentadas como múltiples. De este modo, son nombradas por ellos como obras, como propuestas didácticas, como estructura inicial, como taller, como herramienta, como aventura, como posibilitadoras, entre otras formas que han ido apareciendo en sus testimonios. Son una y otra cosa a la vez, conviven, se conjugan, se potencian. Y en el encuentro de esas multiplicidades aparece una dirección común que no es, por definición, intrínseca de una ni de la otra: la preocupación por liberar la creatividad de las personas y habilitar la expresión a través de la experiencia. En los relatos de los organizadores se destaca la intención de crear un espacio para que el público —protagonista de las propuestas— cree, juegue, invente, se exprese y de ese modo devenga niño, músico, cineasta o arquitecto por un rato. Generar una *estructura inicial* abierta, disponer los materiales, el espacio y el tiempo, brindar herramientas *para que la gente haga cosas* parecen ser las intenciones centrales de los organizadores; menos preocupados *por las etiquetas* que por funcionar como posibilitadores y por ser medio para el desarrollo de la “libre expresión” y de la “capacidad creadora”.

La experiencia —aquella que involucra a los sujetos personalmente y los

187 “A série Domingos da Criação não constitui um novo ismo, escola ou movimento. Sendo uma proposta da Coordenação de Cursos do MAM, tem um caráter mais didático e pedagógico, educativo no sentido mais amplo. As manifestações visam liberar em cada um sua própria criatividade, desenvolver a imaginação a partir do obrar, da atividade”.

188 “Eu acho que ela se aproxima da ideia de Happening. Sem dúvida, é um acontecimento, como diz a palavra. É um happening em que todas as pessoas se envolvem, porque o happening também é isso. (...) É Happening no sentido de que é uma estrutura aberta, em que você tem uma estrutura mínima inicial, mas que a vida dessa estrutura, o desabrochar dessa estrutura depende fundamentalmente da vontade da participação. Se não há participação a obra não existe”.

189 “Assim, os Domingos da Criação visavam liberar em cada indivíduo sua própria criatividade, desenvolver a imaginação a partir de dos materiais colocados à sua disposição. A ação criadora desencadeada buscava construir, no seu campo específico, uma nova imagem da sociedade. (...) O que propôs era algo verdadeiramente revolucionário. Uma cultura viva, alimentando-se da própria dinâmica da vida e do cotidiano”.

convoca a construir nuevos sentidos que le permiten, a su vez, repensarse individual y colectivamente (Dewey, 1964)— aparece como una de las dimensiones centrales de las propuestas. Todo está dispuesto, planificado y organizado para que los sujetos atravesaran algo de lo inasible e intransferible que supone la experiencia y que esta sirva a su vez como un modo de encontrarse consigo mismo y con otros. Es con el propósito de generar las condiciones para que la experiencia (artística y pedagógica) tenga lugar que Morais y Dermisache despliegan el conjunto de herramientas creativas, pero también conceptuales, organizativas y financieras, que ya hemos ido analizando a lo largo de la tesis.

Tras dichas preocupaciones se revelan, por un lado, las lecturas de Herbert Read, por quien ambos artistas se habían interesado. Este pedagogo partía de las premisas de que tanto adultos como niños son innatamente creativos y de que el arte debía ser la base de toda la educación (Read, 1982). Según el autor a través de una educación centrada en la expresión, los individuos podrían desarrollar “una manera singular de ver, de pensar, de inventar, de expresar pensamientos y emociones, y en ese caso la individualidad de un hombre puede ser de incalculable beneficio para toda la humanidad” (Read, 1982, p. 31). Asimismo, Read distinguía entre una expresión con un fin particular (por ejemplo para conseguir algo) y la expresión no dirigida, que tenía como objeto “exteriorizar un sentimiento más generalizado tal como el placer, la ansiedad o la cólera” (Read, 1982, p. 122). A esta última —por ser indirecta y no estar destinada a satisfacer una necesidad inmediata— la llama “libre” (Read, 1982), concepto que tanto Morais como Dermisache retoman explícitamente. La “expresión libre” funciona para Read como la “exteriorización sin represiones de las actividades mentales del pensar, sentir, percibir e intuir” (1982, pp. 125-126), para lo cual son centrales una amplia variedad de actividades corporales y procesos mentales, como el juego¹⁹⁰, la danza y la poesía. Según Read, desde el nacimiento las personas sienten el impulso de expresarse como un modo de comunicarse y de “extenderse al mundo exterior” (Read, 1982, p. 173).

Por otro lado, tras el interés por la experiencia se percibe la preocupación de las artes visuales por hacer de los espectadores sujetos activos frente a (o al interior de) las obras (tal como hemos visto en el Capítulo 2). Estos ya no asistían a una galería o a una sala de un museo como observadores de un objeto finalizado. En cambio, se los invitaba a ser testigos y partícipes de un proceso (o parte de él) inacabado, en espacios de exhibición que también habían sido modificados para posibilitar esa experiencia.

Ya en 1967 Hélio Oiticica, en un texto sobre la “Nueva Objetividad”, sostenía sobre el rol del público:

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

¹⁹⁰ 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, p.124).

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. (Oiticica, 2011, p. 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 al público:

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 sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva. (Popper, 1989, pp. 10-11)

Así, un conjunto de prácticas artísticas venían ubicando la participación de los sujetos en el centro de sus propuestas. Ello significaba que debían involucrar el propio cuerpo, los diferentes sentidos, crear, dejarse afectar y afectar a los objetos a su vez, entre otras acciones posibles.

Este encuentro entre el arte y la educación no era nuevo para la década del setenta. Gonçalves (2014) señala que a lo largo del siglo XX muchos fueron los esfuerzos por hacer de ese diálogo una condición de existencia. Experiencias como el constructivismo ruso, la creación de la Bauhaus y las teorías de John Dewey son algunos de los ejemplos mencionados por la autora y que tuvieron influencia en la región.

Los trabajos de Dewey también resultan centrales para comprender algunos de los cuestionamientos realizados por artistas y pedagogos, entre ellos Morais, al arte y la educación de su tiempo. Dewey sostenía que cuando los objetos artísticos se separan de las condiciones en que se originaron y de la posibilidad de la experiencia se levanta un muro ante ellos que vuelve opaca su significación. Afirma:

El arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvinculado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y logros. En esta tesitura, se impone una primera tarea para el que pretende escribir sobre la filosofía de las bellas artes. Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia. (Dewey, 2008, pp. 3-4)

Así, el arte, “colocado en un pedestal”, relegado al museo o a la galería, se

alejaba de la posibilidad de vivir la experiencia del goce. Distantes, los objetos de arte se volvían incomprensibles e insustanciales para el público general. Este se volcaba entonces a otras artes que, según Dewey, hasta entonces (1934) no eran consideradas como tales: el *jazz*, el cine, la página cómica, los relatos periodísticos de amores, asesinatos y correrías de bandidos.

Dewey asevera que con el capitalismo el museo se convirtió en “albergue propio de las obras de arte” y estas se convirtieron en “cosa aparte de la vida común” (2008, p. 9), en simples ejemplares de las bellas artes, en muchos casos solo producidas para ser vendidas. Para el autor era preciso entonces “recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida” (Dewey, 2008, p. 11). La comprensión del arte solo sería posible retornando a la experiencia de lo común, sostiene: “Incluso una experiencia en bruto si lo es auténticamente, es más propia para dar la clave de la naturaleza intrínseca de la experiencia estética que un objeto desconectado de cualquier otro modo de experiencia” (Dewey, 2008, p. 12). La experiencia, en tanto proceso que las personas deben atravesar y en el cual han de sumergirse, aparece en el discurso de Dewey como el objetivo central del arte; también de la educación.

Al entender al arte como una actividad experiencial, Dewey (1964) afirma que 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. En esa línea trabajan Dermisache y Morais.

Durante los años sesenta y setenta los cuestionamientos a la educación tradicional se profundizaron. El propio Dewey señalaba críticamente 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. (...) 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)

Gonçalves (2014) afirma que en América Latina, con la crisis de las instituciones comenzó un período de ascenso de prácticas educacionales menos ortodoxas y más experimentales, pensadas como alternativas en relación al Estado y al mercado. En el caso argentino, por ejemplo, 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 (P. Pineau, 2014). Pablo Pineau sostiene que la renovación cultural y pedagógica habían comenzado a cuestionar los modelos heredados del siglo anterior:

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, p. 105)

Experiencias como las desarrolladas por Julia Saló y Santiago Barbuy, en Perú; por Emilio Renart, en Argentina o por Cira Moscarda, en Paraguay, entre muchos otros, dan cuenta de un clima de época en que se estaban tensionando las distancias y los diálogos entre arte y educación. En búsqueda de nuevas soluciones pedagógicas, los artistas abrieron sus propios talleres para convertirlos en espacio de aprendizaje destinado a adultos, jóvenes y niños.

Este es el caso de los artistas cordobeses radicados primero en Chile y luego en Perú Julia Saló y Santiago Barbuy (1976)¹⁹¹, quienes durante muchos años llevaron adelante cada sábado en Cantogrande (una zona en los márgenes de Lima que cuando ellos se habían asentado aún era un área rural y con el crecimiento de la ciudad se había convertido en una zona de villas miseria) un taller para niños de la zona, y otros que iban desde el centro, en los cuales recuperaban el valor de la experiencia. Los artistas entendían que toda actividad creativa realizada con materiales deja una enseñanza en el mundo interno de los sujetos que la vivenciaban. Y para ello el adulto (en el rol de educador) debía “hacer posible el asombro” (Saló y Barbuy, 1976, p. 11).

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, p. 8). Para ello proponían una metodología que consistía en:

suministrar el material en estado de materia prima (...) para que lo viva con el cuerpo, la sensibilidad, la intuición. (...)

someterlo a proceso 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, pp. 13-14)

Ana Longoni narra sobre su experiencia en dichos talleres:

Eran talleres planteados para niños, niñas y adolescentes de la zona pero podía también participar gente que iba desde el centro de la ciudad que les llevaban sus padres y madres, sobre todo madres. (...) La experiencia era linda, duraba toda la mañana desde las 9 o 10 hasta las 2 de la tarde, me acuerdo que pasábamos

¹⁹¹ Los libros de estos autores, inhallables hoy, se encuentran en la biblioteca personal de Dermisache, disponible en el Archivo Mirtha Dermisache.

por diferentes instancias así de... y yo solía contarles un cuento improvisado al final, momento que por ahí compartíamos canchita, pochoclo, ya más de cierre. (...) Pasábamos por diferentes técnicas, diferentes materiales, un poco a la manera de Dermisache, diferentes materiales, diferentes técnicas, muy pocas indicaciones, era más que nada indagar los materiales. (comunicación personal, 17 de agosto de 2021)

Este tipo de prácticas reverbera aquello realizado por Dermisache y Morais, quienes también recurrían a la materia para promover la creatividad y constantemente jugaban con la sorpresa que generaba, por ejemplo, el efecto de la tinta al dispersarse en una hoja mojada, la reaparición de los colores de los lápices de cera tras taparlos con ténpera negra o el descubrimiento de materiales escondidos y/o dispersos en los patios del MAM-RJ.

Por su parte, el artista argentino Emilio Renart¹⁹² exploró con técnicas de trabajo colectivo. Escribe sobre su forma 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” (Renart, 1987, p. 11). Entre sus métodos se encuentran los *ejercicios de convivencia* que fueron puestos en práctica luego por Dermisache en el tAC. Según narra Renart, tras la muerte de su hija:

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. (1987, pp. 13-14)

El trabajo continuaba hasta saturar la hoja. Este *ejercicio de convivencia* se convertía entonces, para Renart (1987), en una forma de comunicación y de terapia. Dermisache 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.

Entre las décadas del cincuenta y del ochenta en Brasil, el crítico de arte Mario Pedrosa reflexionó sobre la función social del arte y la importancia de la educación artística partiendo de postulados marxistas y trotskistas. En 1947 dedicó dos ensayos (“Arte, necesidad vital” y “La fuerza educadora del arte”) a discutir sobre la naturaleza de la creación artística, sus fundamentos vitales y psíquicos, así como sobre la fuerza catalizadora del arte para la formación de los hombres (Sommer, 2017).

¹⁹² Fue docente en Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Prilidiano Pueyrredón y dio clases en su taller particular.

Al discutir sobre el poder de la educación a través del arte, Pedrosa aborda la función educativa de los museos en vistas de la necesidad de generar una nueva sensibilidad, la cual exigiría a su vez de una nueva actitud del público ante la obra de arte. La educación artística era entonces entendida por el crítico como la educación de los sentidos y la emoción, que se anticipaban a la educación del intelecto y el espíritu (Sommer, 2017). Así, según sostiene Sommer, Pedrosa propone:

la configuración de un museo de copias y reproducciones fotográficas de todos los ciclos de la historia del arte en el mundo —sin omitir ninguna escuela, estilo del pasado o manifestación artística—, con textos, mapas, filmoteca y cursos de introducción a la historia del arte, la crítica y la percepción estética. Al integrar todas las artes, un museo de carácter pedagógico y documental contribuiría a la construcción de una educación artística y cultural. (2017, p. 46)

De ese modo, en su práctica como curador, procuró sustituir “la narración eurocéntrica por un relato global en el que la creatividad no era el dominio exclusivo de los artistas, sino que formaba parte de una herencia más amplia, común a toda la humanidad” (Nelson, 2017, p. 56). En ella no solo incluyó a los pueblos originarios y a los africanos sino también a los pacientes mentales y a los niños.

El Club de Grabado de Montevideo, una institución independiente, funcionó también como un espacio en el que se cruzan la producción artística y su enseñanza. Sostenido gracias a sus socios (que recibían cada mes un grabado a cambio) desde su fundación, a comienzos de los años cincuenta, el club desarrolló clases, talleres, exposiciones colectivas de artistas locales y extranjeros, ediciones (de boletines y almanaques entre otros) e impresiones que buscaban llegar a un público amplio mediante obras multieemplares (Peluffo Linari, 2011). Según narra Peluffo Linari “El objetivo programático del Club de Grabado comenzó siendo, entonces, la construcción de un campo cultural basado en alianzas sociales a través de una cultura visual tributaria de ciertas prácticas estéticas reconocidas y respetadas” (2011, p. 48).

A partir de 1971 se desarrolló una obra figurativa de denuncia política (con referencias a la violencia policial, al asesinato de estudiantes y a la guerra de Vietnam, entre otros) entre las ediciones que efectuaban mensualmente (Peluffo Linari, 2011). Asimismo, se intensificaron las actividades en sindicatos y colegios, así como las exposiciones, conferencias y cursos. Sin embargo, durante la dictadura (1973-1985), fundamentalmente tras la instalación del terrorismo de Estado en 1976, el club se concentró en sus talleres y prácticas técnicas al tiempo en que intentó mantener el vínculo con sus socios, a través de sus ediciones mensuales y de su almanaque anual.

En el caso de Paraguay, hasta mediados del siglo XX no hubo institucionalidad artística, hasta entonces no había ningún museo y los proyectos culturales públicos y oficiales se hicieron de la mano de personas como Olga Blinder y Carlos Colombino

perseguidos y presos en dictadura. En ese contexto, algunos talleres particulares de artistas funcionaron como espacios entre artísticos y pedagógicos donde reunirse. Este es el caso de la artista Cira Moscarda quien tenía un taller de arte experimental, dirigido a niños y jóvenes que se volvió un núcleo de resistencia para muchos opositores de la dictadura. Según afirma Damián Cabrera (comunicación personal, 13 de abril de 2020) desarrolló allí una resistencia festiva y catártica, lejos de la militancia política tradicional.

Así, distintos artistas y colectivos de arte en Sudamérica comenzaron a cuestionar a la educación tradicional y a las instituciones educativas y de creación, y a instalar sus propias escuelas, cursos y programas de formación. Según presenta Gonçalves, en esa época:

Un número importante de artistas (...) comenzó a proponer sus acciones artísticas a través de formatos pedagógicos como clases, charlas y conferencias, y a denominar de arte a sus clases, charlas y conferencias, desdibujando así las fronteras entre arte y educación, dentro y fuera del ámbito del arte¹⁹³. (2014, pp. 59-60)

Ello se complementó con la incorporación de formatos y métodos educacionales a las prácticas artísticas. Por eso Gonçalves plantea la existencia de experiencias a las que denomina “Arte como (forma de) educação” [Arte como (forma de) educación] y otras a las que señala como “Educação como (forma de) arte”¹⁹⁴ [Educación como (forma de) arte]. Las primeras son aquellas en las que los procesos del arte son incorporados a los educativos con el fin de reforzarlos. Las segundas, cuando la educación, a través de algún elemento o aspecto, es transformada en un producto artístico (Gonçalves, 2014).

En el caso de los *Domingos*, por ejemplo, Gonçalves (2014) expresa que pueden ser conceptualizados como “educación como arte”, en tanto son prácticas artísticas que se constituyen también como metodologías educacionales y, a la vez, como “arte como educación”, dado que son concebidas como talleres desde el área de cursos del museo¹⁹⁵.

En esta tesis nos interesa pensar estas propuestas como un encuentro pulsante de experiencias colectivas, pedagógicas y artísticas, más que subsumir una dimensión a la otra, en un intento por ensayar una definición estable. Entendemos que es en ese encuentro de personas, ideas, materiales, texturas, colores y sonidos dónde y cuándo acontece la experiencia de los sujetos (que se encuentran a su vez con otros sujetos). Nos interesa pensar aquí en esa experiencia, en tanto posibilitadora de la expresión, de la creatividad, del juego y de sensaciones de inmensa libertad.

193 “Um número significativo de artistas (...) começaram a propor suas ações artísticas por meio de formatos pedagógicos como aulas, palestras e conferências e a denominar arte suas aulas, palestras e conferências, borrando, assim, as fronteiras entre arte e educação dentro e fora do âmbito da arte”.

194 La autora toma el concepto de la crítica Kristina Lee Podesva y de la artista Tania Bruegera quienes lo utilizan para nombrar prácticas artísticas recientes que operan, al mismo tiempo, como obras de arte y como prácticas político pedagógicas.

195 Sin embargo, al momento de avanzar sobre el análisis del caso la autora sugiere otros elementos que quedan por fuera de dicha síntesis. Así, sostiene que los *Domingos* serían una “Especie de proyecto de arte, ocupación lúdica, clase-abierta y happening político” [“Espécie de projeto de arte, ocupação lúdica, aula-aberta e *happening* político”] (Gonçalves, 2014, p. 166).

4.1. Entre taller público y obra acontecimiento: las Jornadas del Color y de la Forma

Profundizar sobre la propuesta pedagógica de Mirtha Dermisache nos invita a sumergirnos en nociones como la de “antiprofesora” o de “taller de Acciones Creativas” y a dialogar con afirmaciones como “no enseñamos ni van a aprender nada, no hay instrucción, ni metodología conocida”. Al mismo tiempo, hallamos fichas diseñadas por ella que detallan exhaustivamente cada técnica a poner en práctica, que señalan qué hacer y qué decir e incluso qué música escuchar en clase y con el desarrollo sistemático de una metodología propia a la que denominó “Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas”. De ese modo, a pesar de la sistematicidad con llevó adelante su práctica a lo largo de toda su vida, la artista —quizás en un gesto por rehuir de los sentidos atribuidos por la educación formal de su época— negaba que el aprendizaje podía acontecer en su taller (y en las *Jornadas*) y se consideraba lo opuesto a una profesora.

Como hemos mencionado ya (véase apartado 2.2.1), Dermisache 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 libre 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 idea y estructura de trabajo inicialmente desarrollada en el tAC fue la trasladada a las *Jornadas*.

Para ese momento llevaba ya unos años de experimentación con su método de trabajo y lo había presentado —con algunas variantes en el nombre— en el Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística (en enero de 1974)¹⁹⁶, en donde —hasta donde hemos podido rastrear— no tuvo contacto con Frederico Morais ni con sus ideas. Ya entonces había estudiado a (y entrado en diálogo con algunos) artistas y pedagogos como Herbert Read, Emilio Renart, Arno Stern, Pierre Duquet, Víktor Lowenfeld, Julia Saló y Santiago Barbuy, de quienes se nutría y a quienes recomendaba a sus alumnos (Dermisache, 1999).

Con su método no pretendía establecer un taller para artistas ni expertos, tampoco lo hizo con las *Jornadas*. Su objetivo era la experimentación como forma de lograr la expresión. De ese modo, en algunas reuniones aclaraba: “conmigo no van a aprender nada” (Dermisache, s. f.-b, p. 5) y sostenía que después de explicar una técnica y las posibilidades de los materiales 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)

196 Dermisache 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 del “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”.

Sin embargo, tanto en el tAC como en las *Jornadas* se ocupaba de decidir qué técnicas realizar (en el caso del tAC incluso en qué orden) y con qué materiales cada una. Tampoco, a diferencia de Morais, dejaba a las personas explorar intuitivamente sino que generalmente enseñaba primero cómo realizar cada técnica —sobre todo en las *Jornadas*— y establecía consignas claras. La experimentación, por lo tanto, no era absolutamente libre sino que se realizaba siguiendo las pautas planificadas por ella. Eso le permitía generar una *situación* (Dewey, 1964) que fuera lo suficientemente flexible para explorar y que, al mismo tiempo, poseía una estructura capaz de sostener y guiar esa acción. En ese sentido, según ella, en su propuesta “no habría instrucción ni metodología conocida pero sí comenzar la búsqueda del rescate de sí mismo...” (Dermisache, 1974).

Además, 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 *Jornadas*, los organizadores esperaban habilitar la producción libre y “arrojar semillas” en quienes estaban accionando, provocando así una continuidad con las experiencias por venir, una de las características que Dewey (1964) señala como propia de las experiencias educativas. En ese sentido Dermisache afirma sobre las *Jornadas*:

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.(en «Están abiertos en el», 1977, p. 18)

Y en una entrevista realizada por Julia Pomiés narra:

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.... (Dermisache en Pomiés, 1992, p. 49)

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 MAMBA, donde se realizó la primera edición de las *Jornadas*. Dicho movimiento fue presentado por los organizadores como la extensión del tAC en el espacio público, a través de la realización de un “Taller público” (Archivo Mirtha Dermisache, 2016) abierto en el cual se reproducía lo que se hacía a lo largo de todo el año en el taller.

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. (taller de Acciones Creativas, 1981d, p. 3)

Y en los afiches de convocatoria se informaba que durante las *Jornadas* “el museo se convierte en taller de acciones creativas” (taller de Acciones Creativas, 1975).

Efectivamente las *Jornadas* funcionaron de ese modo: quienes asistían se encontraban con mesas y materiales para trabajar junto a facilitadores que les explicaban qué hacer. No había, desde su discurso, un artista que funcionase como autor, nada para ver, ni siquiera objetos producidos por artistas que requirieran cierta participación del público. El espacio se parecía más a un gran aula con materiales de trabajo, que a una instalación artística. Solo el museo daba, para algunos, marco para pensar en una práctica de este tipo, aunque —tras las transformaciones del arte acontecidas en los últimos años— este tampoco funcionaba como una referencia unívoca para el arte que hacía años había ocupado calles, plazas, sindicatos. El acento puesto en el hacer que proponían los organizadores se materializaba en una experiencia que para los participantes estaba sostenida en la experimentación sensible con el material, en el contacto con el olor de las tintas, con la textura de la arcilla, con la resistencia de los ladrillos.

Sin embargo, analizadas desde el presente, y tomando en cuenta las declaraciones de Dermisache citadas al comienzo del capítulo, la idea de “taller público” como única clave explicativa resulta insuficiente para entender aquello que aconteció en su traslado de un espacio (privado) a otro (público) y en su reproducción ampliada. En ese museo trastocado, la propuesta —ahora abierta, gratuita y multitudinaria— adquirió nuevos sentidos tanto para quienes la vivenciaron como público como para sus organizadores.

Con ello no pretendemos descartar la potencia de pensarlas como taller público, como espacio dispuesto para la enseñanza-aprendizaje de forma radicalmente antagónica a los espacios de formación tradicional. Sino que, al tiempo en que rescatamos su carácter pedagógico, han salido al encuentro de dicha caracterización nuevas formas de abordaje y conceptualización que ayudan a comprender otras dimensiones igualmente constitutivas.

Hemos señalado ya la posibilidad de pensarlas como *performance* en tanto actos en vivo que se repiten y construyen para los sujetos sentidos, memoria y comunidad. También hemos analizado cómo, en tiempos de terrorismo de Estado, fueron refugio y espacio de libertad, y se constituyeron así en posibilidad de encontrarse con otros, de expresarse, de des-disciplinarse y conectarse con la propia sensibilidad.

Las declaraciones de la artista citadas al comienzo del capítulo nos invitan a entender la experiencia también como una “obra de infinitas caras”, de la que ella misma es la autora. Una obra que es considerada por ella como “acontecimiento”, es decir, como acto o acción efímera y relevante en la que el público no va a ver nada sino que “es parte de la obra”.

En esa línea, y en el marco de lo que se conoce como Arte de Acción (Alonso, 1999), las *Jornadas* —como acontecimiento— pueden ser pensadas como una experiencia artística, obra de Dermisache. Allí, el público asistía a un espacio

especialmente dispuesto y transformado por la artista en el que era preciso involucrar el propio cuerpo, experimentar y permanecer, y no solamente observar.

En ese traslado del taller al museo se produjo entonces una recontextualización y una resignificación de la propuesta, que resultó en la transformación de su función simbólica, en el sentido planteado por Goodman (1978). Nada en el planteo inicial de Dermisache y del resto de los organizadores nos hace pensar que están planificando una obra en sentido clásico; había sido hasta entonces un taller de arte para adultos, con un formato no tradicional y lo que pretendían era ampliarlo. Es 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 se transformó su dimensión simbólica y que las *Jornadas* adquirieron nuevos sentidos y diversas interpretaciones.

Siguiendo a Goodman (1978), es entonces posible pensar que al realizarse de forma gratuita en el espacio público de un museo, con una asistencia abierta y multitudinaria, las *Jornadas* asumieron sentidos renovados. Su planteo formal se mantuvo, 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, los significados se multiplicaron.

Entre estos nuevos sentidos posibles aparecen: la oportunidad individual y colectiva de crear y de expresarse en tiempos de censura, pero también de reunirse con otros, de *desalienarse* y desalinearse de la rutina diaria, de jugar siendo adulto, de ocupar y utilizar el espacio público. Aparece también la idea de que todas las personas —sin importar su formación, ni su situación socioeconómica— podían tener acceso al arte. Uno 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.

Así entendidas, las *Jornadas* (como los *Domingos*) pueden ser inscriptas en 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 del capítulo, Dermisache las califica como una *obra acontecimiento*, en la que el hecho o la acción son la obra en sí, muy a tono con la 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.

Finalmente, las frases que acompañaron los afiches de promoción desde la primera hasta la última edición nos invitan a pensar en el encuentro particular que se produce entre arte y educación. Se lee en ellos: “El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas, solo para adultos” y “Con la participación del público” (taller de Acciones Creativas, 1974, 1975, 1976, 1981a). 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 territorios separados con temporalidades diferentes sino que se encontraban generando un espacio diferente. Por lo tanto, se “exhibía” al tiempo que se producía. El tiempo y el espacio de creación y exposición se superponían.

Las *Jornadas* eran, a su vez, un taller de acciones (creativas), es decir, de actos y acontecimientos efímeros, no de objetos materiales perdurables. Por ello no podían ser contempladas una vez que finalizaban; para percibir las era necesario atravesarlas, ingresar en ellas mientras transcurrían. Eran pura experiencia —dentro de ciertas reglas— de unos cuerpos junto a otros, de los deseos, los miedos y desafíos de quienes se comprometían a sumergirse por un rato. Al terminar solo quedaban sus restos, aquello que Diana Taylor (2012) llama archivo (fotos, papeles, filmaciones) y el registro subjetivo en cada uno de los sujetos que las había atravesado.

Finalmente, según rezaban los afiches, era solo con la participación del público —adulto— que esas acciones creativas tenían lugar. Era la presencia del cuerpo de los sujetos participantes lo único que permitía que el acontecimiento sucediera, que la experiencia adquiriera forma. Eran esos cuerpos desalineados y desalienados que se desmarcaban de los imperativos del régimen los únicos capaces de garantizar la experiencia.

Así, las *Jornadas* desbordan la posibilidad de pensarlas como taller o como obra y nos invitan a analizar el modo particular en que se produce el encuentro de ambas dimensiones a las cuales es posible sumar otras como la política y la poética. Para ello fue fundamental el papel desplegado por Dermisache —en tanto ideóloga de la propuesta—; el rol desempeñado por los coordinadores —principales sostenes humanos de lo acontecido—, el lugar otorgado al público —como protagonista de la experiencia— y el espacio seleccionado para la realización.

Como hemos visto al comienzo del capítulo, en 1982 Mirtha Dermisache se atribuyó a sí misma la autoría de las *Jornadas* al afirmar que estas eran parte de su obra (en «Sextas Jornadas del Color», 1982). Sin embargo, no hemos encontrado afirmaciones de este tipo realizadas a lo largo de los años en que se llevaron adelante las distintas 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); Dermisache no las firmaba, ni las señalaba. Tal como hemos destacado en el Capítulo 1, este es un rasgo que se advierte en el resto de su trabajo individual. Entre 1975 y 1981 se refirió a las *Jornadas* como producto del trabajo colectivo de los integrantes del tAC, del cual también era creadora y directora (aunque no apareciese con ese cargo).

En los afiches de la primera edición de las *Jornadas* 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* (taller de Acciones Creativas, 1976, 1981a). El rol de *coordinación general* pasó entonces a distintos alumnos del tAC, colaboradores desde el comienzo en la organización.

Resulta interesante para el análisis 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 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. Dermisache no solo era la “autora” de las *Jornadas*, era también (o en tanto tal) quien controlaba su devenir, su ritmo, su rumbo, su dirección.

Durante el desarrollo no tenía una tarea específica; al referirse a la sexta edición Giacosa asegura que: “estábamos [él y Dermisache] 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, 1 de abril de 2016). Silvia Vollaro narra: “Ella andaba por ahí, no intervenía. Era la cabeza de la organización” (comunicación personal, 29 de junio de 2017). Dermisache aparece entonces como referente, pero también controlando el correcto funcionamiento de las partes.

A pesar de que tanto en el tAC como en las *Jornadas* se planteaba la importancia de que todos tuviesen acceso a la *libre expresión gráfica*; al igual que lo sostenido por Morais, ello no significaba que todos podían ser artistas. Para Dermisache el público creando era la obra («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 80), ello suponía que este no hacía obras sino que era parte de estas. De hecho, no se hablaba allí de arte sino de técnicas gráficas, las cuales eran una herramienta de expresión¹⁹⁷, por ello tampoco adquirían importancia los trabajos terminados ni lo que se realizaba “en la hoja de papel” (taller de Acciones Creativas, 1981a). El lugar de artista estaba reservado para ella.

En contraste con Dermisache, los coordinadores de las mesas ocupaban un rol activo en el momento en que se desarrollaba la edición. Todos habían sido previamente alumnos del tAC, de modo que conocían anticipadamente el método de trabajo. A pesar de ello, en reuniones previas al evento se establecían las pautas sobre qué había que hacer y cómo. 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

197 Ello puede entenderse en el marco del pensamiento de Herbert Read, quien pone el énfasis en la expresión más allá de la noción de arte.

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. (Dermisache, 1981)

Se daban entonces directivas específicas a los coordinadores sobre cómo manejarse y qué decir frente a diferentes situaciones, tales 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. Ello garantizaba no solo el funcionamiento de las *Jornadas*, sino que se generara el clima planificado y se transmitieran las ideas previstas. Para ello (según la propia organización) 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.

A diferencia de lo que sucedía en los *Domingos*, en donde los artistas invitados que en ocasiones funcionaban como facilitadores podían actuar con relativa libertad, no había en las *Jornadas* lugar para la improvisación o para ensayar un sesgo personal en el rol que los coordinadores cumplían. 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 existían muchas pautas que había que respetar.

En las *Jornadas* el público asistía de forma colectiva 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 se acercaban 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.

Al ingresar, las personas no eran advertidas sobre lo que allí sucedería. No había un texto explicativo que diera cuenta de qué tipo de experiencia se proponía, 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 era exhibida como un taller público, una experiencia pedagógica en la cual el vínculo que se construía era de carácter educativo (García Molina, 2003). Se les presentaba a los sujetos como un continuo con su vida y no como una experiencia artística separada.

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*. Una serie de “consignas” interpelaban desde carteles que colgaban en las paredes¹⁹⁸. En ellas podía leerse:

¹⁹⁸ Desde la primera edición estas ideas aparecían colgadas en carteles y a partir de la cuarta recibieron

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 reconozcámonos 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. (taller de Acciones Creativas, 1981a)

La palabra *consigna* posee una doble acepción: es una orden, directriz o regla y 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. Estas, iguales a las del tAC, indicaban entonces aquello que los espectadores no podían esperar de ese espacio (por ejemplo aprender a dibujar), lo que sí iban a poder hacer (rescatar el mundo de formas) y cómo (prolongando el gesto interno a través de técnicas). Operaban entonces como reglas de juego indicando qué se podía hacer y qué no.

Por otro lado, esas consignas también funcionaban como un programa de acción (en tanto conjunto de lemas) o manifiesto que planteaba la toma de posición de la que partían los organizadores. Así, declaran que en ese momento histórico los adultos no tenían acceso a algo tan fundamental para exteriorizar “un mundo de formas o lo que [les] pasa adentro” como el aprendizaje de técnicas plásticas por fuera de la enseñanza formal (es decir, aprendiendo composición e historia del arte). Y se proponen como espacio para saldar esa carencia. Las consignas entonces no son solo indicaciones para el público sino también un *manifiesto*, una declaración programática y de principios que partiendo de una caracterización plantea un programa de acción.

La elección del lugar en donde se realizarían las *Jornadas* también fue fundamental. Estas se efectuaron en espacios públicos cerrados: tres museos municipales. En esas ocasiones los organizadores los ocupaban y transformaban, de modo que fuese posible realizar las acciones por ellos proyectadas, 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 zonas 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 la elección recayese sobre museos y no áreas abiertas (como en el caso de los *Domingos*) o en una pequeña galería (como el nombre de *consignas*. Estaban presentes en los afiches y eran repetidas por los organizadores en las entrevistas.

fue en la *Experiencia Piloto*), entre otros posibles.

Dermisache proyectaba la posibilidad de llevar la experiencia a parques y plazas e incluso a otras zonas del país, sin embargo eso no fue posible. Según ella explicaba:

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 Jornadas del Color», 1982, p. 78)

Por ello continuaron en museos.

Además de esas razones de carácter práctico, dicha selección obedecía a otras de carácter conceptual e ideológico. Trastocar el museo en un taller, hacer coincidir el espacio y el tiempo de exhibición con el de producción, desacralizar el lugar del museo al convertirlo en uno 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 experiencia. Con ese gesto, las *Jornadas*, así como lo hicieron los *Domingos*, ponían en cuestión la función del museo como espacio de exhibición reservado para un pequeño grupo acostumbrado a visitarlo. Buscaban subvertirlo y convertirlo en un lugar para que el público amplio no solo asista como espectador sino también para crear, producir.

Así, los organizadores resaltan entre los motivos de la elección 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*, Dermisache afirmaba: "... deseamos sacarlo de la elite, de un grupo cerrado y la única manera de hacerlo es abrirnos. (...) un museo, aquí y en todas partes del mundo es un ámbito totalmente público donde pueden asistir todos" («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 78). La preocupación por abrir el arte a un público más amplio resuena también a los *Domingos*.

En síntesis, en esta práctica —realizada en tiempos de terrorismo de Estado, de mayor individualismo y de creciente control— Dermisache radicalizó algunas de sus concepciones respecto del arte y la educación al tiempo en que profundizó el acercamiento entre ambas esferas de su trabajo, que hasta entonces había mantenido por separado. Entre ellas acentuó su corrimiento del lugar de artista animándose a trabajar junto a otros; tomó mayor distancia del mercado al dedicarse a experiencias de carácter efímero y le otorgó mayor protagonismo al público, que además de imprimirle sentidos a lo que ella proponía era quien poseía en sus manos las herramientas de trabajo. Sin abandonar el concepto, Dermisache cambió el formato de su trabajo: abandonó el intimismo de la escritura y de su taller con pocos alumnos y encaró una propuesta que invitaba a un hacer colectivo y multitudinario en coordinación con otras personas. Lo múltiple, multiplicable, participativo, lúdico y el anonimato estuvieron presentes siempre.

Para ello organizó un dispositivo que conjugaba (y tensionaba) elementos disruptivos con otros residuales (Williams; 2009). Por un lado, propuso 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, algo frecuente entre la vanguardia de los sesenta y principios de los setenta. Y por otro, dispuso allí herramientas para la realización mayoritariamente de una serie de técnicas plásticas tradicionales (y muy sencillas), como son el trabajo con témpera o el modelado con arcilla que le permitieron habilitar la experimentación de todos los sujetos.

4.2. Entre aula y happening: los Domingos da Criação

Pensados desde su gestación, los *Domingos* aparecen como una propuesta didáctica y pedagógica concebida por el sector de cursos que Morais dirigía en el MAM-RJ. Así son mencionados en varios de sus testimonios —que ya hemos ido citando— tanto del momento en que se efectuaron como recientes. Entre ellos, en el año 2017, recordaba:

Profesor de Historia del Arte y coordinador de cursos del museo, concebí a los Domingos, inicialmente, como una extensión de las actividades didácticas, teniendo en vista, igualmente, la necesidad de desarrollar propuestas creativas para el período de vacaciones (enero y febrero)¹⁹⁹. (Morais, 2017, p. 239)

Y más adelante agregaba:

Habiendo nacido como una propuesta de la Coordinación de Cursos del MAM, los Domingos tuvieron un carácter educativo en su sentido más amplio. Educación no solo como aprendizaje de lectura, de formular conceptos, sino educación en el sentido de la vida. Yo quería mostrar la importancia de la creación de la obra de arte como un elemento importante en la vida; en la vida social, en la vida política, porque yo pienso todo a partir del arte.²⁰⁰ (Morais, 2017, p. 241)

Leídos desde ese lugar, los *Domingos* se presentan como la culminación del proceso de renovación pedagógica del MAM-RJ, que en 1969 había comenzado a introducir Morais. Entre los cambios en las prácticas de enseñanza-aprendizaje se había propuesto la transformación del vínculo docente-estudiante, del tipo de conocimiento a impartir y de la conceptualización del espacio áulico. Como hemos visto en los capítulos 1 y 2 (apartados 1.1.3 y 2.1.1), había promovido además el acercamiento del público general al arte a partir de propuestas que invitaban a la experimentación, en un intento por democratizarlo. Muchas de las clases allí impartidas se daban en espacios abiertos, incluso por fuera del área del museo, utilizando como material aquello que encontraban en la basura e intentando generar un vínculo no jerárquico entre docentes y estudiantes

199 “Professor de história da arte e coordenador de cursos do museu, concebi os Domingos, inicialmente, como uma extensão das atividades didáticas, tendo em vista, igualmente, a necessidade de desenvolver propostas criativas para o período de férias (janeiro e fevereiro)”.

200 “Tendo nascido como uma proposta da Coordenação de Cursos do MAM, os Domingos tiveram um caráter educativo em seu sentido mais amplo. Educação não apenas como aprendizado de leitura, de formular conceitos, mas educação no sentido da vida. Eu queria mostrar a importância da criação da obra de arte como um elemento importante na vida; na vida social, na vida política, porque eu penso tudo a partir da arte”.

en el que todos aprendían. Así, según Amir Hadad, quienes participaban del proceso abandonaban la educación y se sumergían en la “deseducación” (en Gogan, 2017). Tal como lo hiciera Dermisache al definirse como “antiprofesora”, pensar en la “deseducación” suponía tomar distancia de los modos aprendidos mediante la educación tradicional.

Los *Domingos* fueron organizados en el marco de dichas innovaciones; entendiendo al museo como un generador de actividades, a las aulas y talleres como aquel lugar —cualquiera en la ciudad— en el que se reúnen educadores y estudiantes, y a estos últimos como sujetos creativos. Tras dichas ideas se distinguen las lecturas de pedagogos como Herbert Read (con su concepción de que todas las personas son innatamente creativas y que toda la educación debe tomar como punto de partida el arte), John Dewey²⁰¹ (y su teoría sobre el arte como experiencia en la que los sujetos deben estar en contacto directo con las obras) y los diálogos con Mario Pedrosa (sobre todo en la aparición de la noción de “ejercicio experimental de la libertad”²⁰²).

Desde esa perspectiva es posible entender a la propuesta brasilera como una gran *aula* [clase] en la que niños y adultos experimentaron libremente con materiales diversos sin evaluaciones ni tiempos y se llevaron de allí nuevas experiencias, conocimientos, sensaciones, tal como sucedía en otros cursos del museo. Los organizadores habían generado las *condiciones objetivas* (materiales, difusión, propuestas, espacio, entre otras) que —en interacción con el deseo y con las acciones de aquellos dispuestos a experimentar— permitieron el desarrollo de una *situación* (Dewey, 1964) capaz de albergar una experiencia educativa.

Aquellos que gestaron las ideas y sostuvieron en el cotidiano las acciones —en su rol de educadores— pusieron a disposición una serie de conocimientos (sobre qué es el arte, cómo acercarse, quiénes lo producen, pero también sobre el deseo de jugar y explorar sin preocuparse por el resultado) a ser compartidos con y experimentados por quienes se acercaban. Para ello no mediaba una explicación, ni había consignas (como en las *Jornadas*), era a través de la experiencia directa, del descubrimiento que favorecía el material, de la imitación y reinención del hacer del otro que la acción creativa iba tomando lugar. Jugar, explorar, probar era la metodología elegida por los organizadores para que todos descubrieran su creatividad, la desarrollaran y la continuaran poniendo en práctica todos los días en todas las actividades. Solo en ocasiones los organizadores intervenían sugiriendo a los participantes que buscaran nuevas soluciones con aquello que estaban haciendo para potenciar la experimentación.

Así vistos, los *Domingos* fueron un gran taller al aire libre. Y sin embargo, la dimensión que adquirieron, el hecho de haber sido realizados en el espacio público abierto, la posibilidad que generaban de reunirse y crear o simplemente de encontrarse con otros (iguales y diferentes), la apertura del museo a nuevas voces y rostros, entre

201 Siguiendo a Dewey, Morais defendía a la experiencia estética como un proceso cotidiano de descubrimiento e invención y sostenía que ubicar a las personas delante de las obras de arte era someterlo a su “aura opresiva” sin considerar su participación (Gonçalvez, 2014).

202 Mario Pedrosa —también lendo a Read— impulsaba la potencia de la educación a través del arte en los años cincuenta.

otros sentidos, nos invitan a pensar en una experiencia que desborda lo estrictamente pedagógico. Analizarlos únicamente en esos términos obstruye la posibilidad de reflexionar sobre esas otras dimensiones, que el propio Morais enuncia y que hemos ido observando también en el desarrollo de esta tesis.

Atentos a lo que acontecía en el arte brasileiro —e internacional— a fines de los sesenta y principios de los setenta, un conjunto de medios de comunicación no tardaron en asociar a los *Domingos* con un *happening*. En el *Correio da Manhã* se afirmaba: “Como un domingo de papel, un happening en el Museo de Arte Moderno, donde todos creaban nuevas formas con pedazos de papel”²⁰³(«Papel, matéria-prima para», 1971). También en *O Globo*, se relataba: “... los que se sumaban a los Domingos da Criação estaban más alegres que nunca; y al abandonar el museo dejaban, por todas partes, vestigios de ese auténtico *happening* que fue el tercer domingo de la serie”²⁰⁴(«Som de Hendrix faz», 1971, p. 25). Por su parte, Adeline Araujo en su columna del *Diário do Paraná* titula “*O happening do ano*” [El happening del año] para describir el acontecimiento (Araujo, 1972).

Así, los *Domingos* fueron caracterizados contemporáneamente como *happenings*, entendidos —desde 1962 por Susan Sontag (2008)— como acontecimientos en los que se produce un cruce entre exposición de arte y representación teatral, que son realizados en escenarios poco convencionales y que no tienen un argumento sino que se constituyen en una serie de acciones y sucesos. Sontag señala además como uno de los rasgos centrales de este tipo de prácticas artísticas el tratamiento que se le da al público: “El suceso parece ideado para molestar o maltratar al público. (...) No se atiende al deseo del público de verlo todo” (2008, p. 339). En todo caso, más allá del maltrato, más típico de algunos *happenings* de los sesenta en Nueva York, sobresale el hecho de que este tipo de propuestas busca dislocarlo de su rol pasivo. Sontag (2008) plantea a su vez como otras características de estas experiencias: un tratamiento imprevisible del tiempo de duración, cierta circularidad en el uso de las palabras y las acciones, y el uso de materiales que son consumidos o destruidos en el transcurso de la acción.

Atendiendo a lo conceptualizado por Sontag, los *Domingos* pueden ser leídos (también) como un tipo de *happening* (o de experiencia de arte de acción) en el que lo central es aquello que acontece con un público cuyo rol ha sido dislocado y ha pasado a formar parte de una acción que no puede percibir en su conjunto, pero a la que es invitado a sumarse haciendo uso de los materiales a disposición. El propio Morais (en Wilner, 1997), en la declaración citada al comienzo del capítulo, expresa que se aproximan a la idea de *happening* en tanto estructura abierta —ideada por él— y cuyo desarrollo depende de la participación del público. E incluso que estos remiten a ciertos

203 “Como *Um domingo de papel*, um happening no Museu de Arte Moderna, onde todos criavam novas formas com pedaços de papel”.

204 “(...) os que aderiram ao Domingo da Criação estavam mais alegres que nunca; e ao abandonarem o museu deixaram, por toda a parte, vestígios desse autêntico happening que foi o terceiro domingo da série”.

aspectos del Dadá (sobre todo a los trabajos de Kurt Schwitters), al arte *povera*, al *earth art*, al *land art* y al arte conceptual (Morais, 2017).

En todo caso, más allá de las coincidencias o matices que podamos establecer con dicho tipo de práctica, importa aquí señalar que esta caracterización ubica al caso estudiado como una obra de lo que se ha dado en llamar arte efímero en la que la acción colectiva ocupa el centro de la escena. Como hemos analizado en el Capítulo 2, a lo largo de la década del sesenta en América Latina los artistas visuales habían abandonado la superficie de la tela para transformar a las acciones en el eje de sus propuestas. Ello había derivado en un conjunto de obras más o menos efímeras, una de cuyas vertientes es el *happening*. En Brasil, el propio Frederico Morais fue uno de los críticos que acompañó y formó parte de ese movimiento, que incluyó además el cuestionamiento a los museos como reservorios y a la obra como objeto único factible de ser conservado y vendido.

Para esa época Morais entendía que el de “obra” era un concepto estallado en el arte, que esta había dejado de existir físicamente al liberarse del soporte, de la pared, del piso y que el arte había pasado a estar constituido por “situaciones”, “puro acontecimiento” (Morais, 1975, p. 24). Él mismo expresa: “De la apropiación de objetos se fue hacia la apropiación de áreas geográficas o poéticas simplemente de situaciones. La obra finalizó”²⁰⁵ (Morais, 1975, p. 25). En ese proceso también el rol del artista se había visto radicalmente transformado. Así, siguiendo la lógica del propio organizador, lo que este habría hecho durante los *Domingos* sería “colocar al espectador dentro de la obra de arte”²⁰⁶ (Morais, 1975, p. 55).

Si bien la idea de pensarlos como *happening* nos permite contextualizarlos en el escenario artístico con el que Morais se hallaba en continuo diálogo, dicha definición también se ve desbordada por los otros sentidos que ya le hemos ido atribuyendo. Su objetivo fuertemente pedagógico y su origen como estrategia para vincular al museo con la comunidad, abrirlo y democratizarlo en un contexto marcado por la censura dictatorial nos invitan nuevamente a pensar en la idea de encuentro que nos propone Deleuze (en Deleuze y Parnet, 2002).

En esa línea, Gogan (2017) sostiene que en el MAM-RJ el *Bloco Escola* y el departamento de cursos eran al mismo tiempo escuela y museo, y que los *Domingos* habitan en la tensión de querer subvertir las dicotomías adentro-afuera, teoría-práctica, arte-educación, observación-participación, institución-antiinstitución. Es justamente en el encuentro no resuelto de esas dicotomías que entendemos se ubica la experiencia aquí abordada. Los *Domingos* trabajan entre el adentro y el afuera del museo, entre la educación y el arte, entre lo individual y lo colectivo, entre lo efímero y lo permanente, entre la fiesta y la manifestación. No están en uno, ni en otro, sino entre los dos, fuera de los dos y por ello corren en otra dirección (Deleuze y Parnet, 2002).

Desde la propuesta de *Arte no Atêrro* (julio de 1968) Morais había comenzado a

205 “Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou”.

206 “colocar o espectador dentro da obra de arte”.

experimentar con el encuentro entre arte y educación. Manteniendo aún cierta distancia entre las “obras de arte” y las “clases”, por momentos ambas se confundían. Las clases peripatéticas que él daba por el Aterro pueden ser leídas como *happenings* ejecutados en el espacio público, mientras que algunas de las manifestaciones de vanguardia —como la presencia de un adiestrador de perros promovida como parte de la obra de Rogério Duarte— pueden confundirse con una clase pública.

En el caso de los *Domingos* esa distinción se diluyó en un evento único (con seis ediciones, a su vez) en el que se encontraron ambas dimensiones en una experiencia colectiva que cobró nuevas direcciones. Fueron centrales para eso el rol (o los roles) ocupado por Frederico Morais, la actuación del público y el espacio en y desde dónde se realizó.

Durante la experiencia colectiva aquí abordada, Frederico Morais funcionó como organizador, artista-creador y educador al mismo tiempo. En tanto organizador hemos visto cómo era el encargado de conseguir los materiales, fijar fechas, enviar las gacetillas de prensa y realizar las gestiones con el museo. Era desde su cargo de coordinación que asumía dichas tareas y responsabilidades. Conjuntamente en su columna del *Diário de Notícias* difundía la propuesta y a través de sus contactos con artistas locales los invitaba a participar.

En tanto educador tenía a su cargo las decisiones de carácter pedagógico. Una de las más importantes era la selección de los materiales en torno a los que giraría cada edición. Morais consideraba que todo, incluso la basura industrial, podía trabajarse artísticamente; sin embargo, eso no significaba que la elección fuese azarosa sino que mediaban decisiones didácticas y productoras de sentido, por ejemplo la posibilidad que brindaban para experimentar. En el transcurrir de las ediciones se observa un corrimiento desde elementos tradicionales o que permiten soluciones sencillas a nivel formal (como el papel) hacia otros más experimentales (como las tierras), alcanzando incluso la intangibilidad cuando propone trabajar con el sonido y el cuerpo.

A su vez, Morais se ocupaba de que cada material estuviese disponible en una enorme cantidad y en distintas variedades para así favorecer la experimentación con diversas tramas, texturas, colores, resistencias. En el caso de la edición dedicada a las telas, por ejemplo, había para jugar —entre otros— lana, seda, jersey, poliéster, plástico, cachemir, fieltro, terciopelo, encajes, lonas, algodón y arpillera en distintos tamaños y colores.

También el tipo de propuesta, el rol de quienes ayudaban, la selección del lugar, la concepción de qué aprender y cómo eran decisiones de carácter pedagógico (que ya hemos mencionado en el capítulo 2). Morais partía de dos premisas: una, que es a partir de la experiencia que aprendemos; y dos, que todos somos sujetos creativos que necesitamos expresarnos. En función de dicho pensamiento concibió un espacio (áulico) abierto, con materiales para utilizar libremente, sin reglas, ni indicaciones y con pequeñas intervenciones por parte del equipo de educadores que solo procuraban favorecer la desinhibición. A diferencia de Dermisache, Morais rechazaba la enseñanza de técnicas y recurría a una exploración más libre de los materiales.

Finalmente, Morais cumplió el papel de artista-creador. Según él mismo sostenía,

en los años sesenta, tras el abandono de los formatos tradicionales, los artistas visuales se habían convertido en autores de una estructura inicial (en tanto tentativa de una organización de lo real), pero el pleno desarrollo de esta no dependía de ellos sino de la voluntad del espectador, a quien consideraba un co-creador (Morais, 1975). De ese modo, el artista no era más autor de una obra sino generador de situaciones o apropiador de objetos y eventos, de los cuales no podía controlar su trayectoria. Así, los artistas en tanto creadores proponían estructuras cuyo desarrollo dependía del público (Morais, 1975).

Dice Moraes en una entrevista: “El artista sería, entonces, solo el autor de una estructura inicial básica, pero la vivencia o el desarrollo de esta estructura dependerá esencialmente de la iniciativa del espectador”²⁰⁷ (en Alvim, 1971). A raíz de esa línea que él mismo propone —a tono con lo que sucedía en el arte del período—, entendemos su participación no solo como organizador y educador, sino también como artista-creador, autor de la experiencia.

En su rol de quien propone esa gran estructura inicial que fueron los *Domingos*, Moraes buscó sorprender a los transeúntes —y a todo aquel que se acercara— escondiendo rollos de papel en los jardines del MAM-RJ, llenando el Aterro de arena, tierra y cascotes, convocando a grupos de teatro y de danza para actuar al aire libre, invitando a acercarse con objetos capaces de generar sonidos e incluso publicando anuncios en los diarios. Tal como afirmaba en 1975, el arte era una especie de emboscada en la que el público era sorprendido por el artista.

El público, por su parte, era convocado a accionar en un espacio que había sido especialmente dispuesto para eso. Al llegar, en el momento del día que fuese, se encontraba con la posibilidad de intervenir individual o colectivamente en lo que allí estaba sucediendo, ya sea una ronda, una danza, el diseño de un vestuario en tela o papel. Gogan describe:

Anárquicas y lúdicas, las imágenes registran una especie de euforia colectiva de adultos y niños literalmente nadando en resmas de papel mientras realizan danzas rituales jugando con telas. Igualmente ricas son las imágenes de individuos a los que se ve concentrados en actividades específicas, totalmente absortos por la seriedad de la elaboración artesanal-conceptual, ya sea de un crochet o collages de revistas²⁰⁸. (Gogan, 2017, p. 257)

Quienes participaban no eran advertidos de lo que allí iría a suceder; solo quienes habían leído alguna gacetilla o noticia sabían que se trataba de una “manifestación inédita” para crear libremente. Ni siquiera había espacios delimitados para el ingreso o la salida, como sí en las *Jornadas*. La acción se esparcía libremente por el Aterro, tanto que

207 “O artista seria, então, apenas o autor de uma estrutura inicial básica, mas o viver ou desabrochar desta estrutura depende essencialmente das iniciativas do espectador”.

208 “Anárquicas e lúdicas, as imagens registram uma espécie de euforia coletiva de adultos e crianças literalmente nadando em resmas de papel ao fazerem as danças rituais brincantes com tecidos. Igualmente ricas são as imagens dos indivíduos concentrados em atividades específicas, que podem ser vistos totalmente absorvidos pela seriedade do fazer artesanal-conceitual, seja um crochê ou colagens de revistas”.

el transeúnte podía encontrarse inmerso sin siquiera haberlo decidido. Para participar solo tenía que tomar iniciativas, asumir riesgos, sumergirse como en una selva o una favela, dirá Morais (1975). Entre los testimonios que los organizadores recuperan del público durante la edición dedicada a los hilos aparecen experiencias como:

Esto es una liberación: espacio amplio, aire puro, todos trabajando colectivamente. Estos *Domingos* son buenos para la salud pública.

Si todos se decidieran por este tipo de participación colectiva y liberaran su creatividad, podríamos prescindir de los psicoanalistas.

He cosido toda mi vida y nunca pensé que podría divertirme tanto como aquí²⁰⁹. (citado en Morais, 2017, pp. 243-244)

A lo largo de algunas ediciones, Morais recorría el espacio y grababa entrevistas que le efectuaba al público, en la jornada dedicada a las tierras aparecen transcripciones de diálogos como:

Fred:—¿Qué hacías aquí?

R:—Algún objeto, nada importante.

Fred:—¿Por qué crees que no es importante?

R:—Porque hago lo que tengo ganas de hacer. Llegué aquí, vi el espacio y empecé a hacer lo que tuve ganas de hacer. Traje un soporte de huevos de casa con el que iba haciendo formas, buscando ciertos efectos²¹⁰. (Morais, 1971b, p. 1)

Y en una entrevista a una señora efectuada en la misma edición se lee:

—Quería hablar un poco con usted. De hecho, veo que hace tiempo que está con las manos en la masa. Cuénteme algo.

—Una maravilla. Excelente.

—¿Es esta su primera vez aquí?

—Aquí en el Museo es la primera vez. Lo he seguido en los artículos periodísticos. Me parece maravilloso que se promueva. Siempre lo fui posponiendo, aunque yo misma haya venido aquí la primera vez.

—¿Normalmente a qué se dedica?

—Soy maestra de recreación.

—¿Crees que nuestra propuesta tiene algún sentido didáctico?

—Por supuesto. Creo que lo que falta en nuestras escuelas es exactamente esta oportunidad de que las personas puedan crear, mostrar lo que les gusta hacer, aunque creo que no debería importarnos lo que les guste a los demás²¹¹. (Morais, 1971b, p. 3)

209 "Isto aqui é uma liberação: espaço amplo, ar puro, todo mundo trabalhando coletivamente. Estes Domingos fazem bem à saúde pública.

Se todos se decidissem por este tipo de participação coletiva e liberassem sua criatividade, poderíamos dispensar os psicanalistas.

Tenho costurando toda minha vida e nunca pensei que pudesse me divertir tanto como aqui".

210 "Fred— Que estava fazendo aqui?

R— Algum objeto, nada importante.

Fred— Por que acha que não é importante?

R— Porque a gente faz o que tem vontade de fazer. Cheguei aqui e vi a área e fui fazendo o que me deu a telha fazer. Trouxe um suporte de ovos de casa com qual fui fazendo formas, buscando certos efeitos".

211 "—Eu queria conversar com a senhora um pouco. Aliás, estou vendo que a senhora está há muito tempo com a mão na massa. Diga alguma coisa para mim.

—Uma maravilha. Ótimo.

—É a primeira vez que vem aqui?

—Aqui no Museu é a primeira vez. Tenho acompanhado nos artigos do jornal. Acho uma coisa maravilhosa em sua promoção. Tenho sempre passado isto para diante, embora eu mesma tenha vindo a primeira vez aqui.

El público menciona así la posibilidad que se le brindaba para *crear y hacer lo que tiene ganas*, tras lo cual se advierte la libertad de crear libremente que los organizadores procuraron generar. Asimismo, los testimonios evidencian la invitación constante a hacer individual y colectivamente. Tal como sostiene Rodrigo Alonso este tipo de experiencias:

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. (2005, p. 78)

Por su parte Morais esperaba que las personas se encontraran con su propia creatividad de la que —según afirmaba siguiendo a Dewey— se hallaban alienadas, resultado de la excesiva especialización en el trabajo y de la vida que la sociedad urbana imponía (Morais, 1975). Sostenía: “La producción de sí misma, sin embargo, es un proceso indefinido en el que el hombre se manifiesta continua y libremente. (...) Vivir en un estado de creación es reencontrarse con uno mismo todo el tiempo”²¹² (Morais, 1975, p. 54).

Al realizarse en un espacio abierto y de gran circulación, se esperaba (al igual que durante las *Jornadas*) convocar a nuevos sujetos, a aquellos que estaban poco habituados a ir a museos, galerías y exhibiciones de arte. Carlos Vergara narra: “Es una especie de invitación a la ocupación del museo que propuso Frederico, que me parece que creó un nuevo público para el museo”²¹³ (Gogan, 2017, p. 210). De ese modo los organizadores esperaban democratizar el museo.

Más que como una clase o un taller, más que como una propuesta artística o un *happening*, los *Domingos* eran percibidos por el público como un espacio para crear libremente, como una “liberación” en medio de una atmósfera opresiva, como la posibilidad de resignificar lo que se hizo toda la vida, como un lugar donde hacer lo que se tiene ganas, como la posibilidad de crear sin que importe lo que otros opinan, entre otros. Aparecen entre los testimonios también asociaciones al arte y a la educación. En dichas percepciones no era casual el espacio en donde se efectuaban.

El lugar elegido por Morais para realizar los *Domingos* no fue cualquier espacio público abierto. No fue en una plaza, ni un parque de la ciudad elegidos al azar. Fue en el Aterro do Flamengo, esa zona de tránsito *entre* algunos barrios de la ciudad y las playas, de paseo familiar, de recreación. Pero sobre todo fueron los patios y jardines de un museo de arte que —desde hacía unos años— buscaba salir al encuentro de un público más amplio.

Morais consideraba que la ciudad era la extensión natural del museo y, por lo

—Que faz habitualmente na vida?

—Sou professora de recreação.

—Acha que nossa proposta tem algum sentido didático?

—Claro. Acho que o que falta nas nossas escolas é exatamente essa oportunidade da pessoa criar, de mostrar o que gosta de fazer, embora eu ache que a gente não deva se importar com o que os outros gostem”.

212 “A produção de si mesmo, entretanto é um processo em aberto no qual o homem se manifesta contínua e livremente. (...) Viver em estado de criação é reencontrar-se consigo todo o tempo”.

213 “É uma espécie de convite à ocupação do museu que o Frederico propôs, que eu acho que criou um público novo para o museu”.

tanto, que este —en tanto promotor de actividades y no solo conservador de objetos— podía hallarse en cualquier sitio. Lo importante era procurar la participación activa de la sociedad. La elección del espacio responde entonces a su interés por integrar el lado de afuera del museo, explorar sus potencias y posibilidades. Imaginar nuevas entradas y salidas; tensionar la distancia entre el adentro y el afuera; generar diálogos, eran algunas de sus inquietudes.

Efectuar los *Domingos* en el Aterro significó sacar el arte y el museo a la calle, convertirlo en algo público, de todos, democratizarlo, abrirlo y romper con la solemnidad que impone su edificio (su silencio, cuidado, distancia). Y a su vez este movimiento posibilitó el ingreso de otras artes, inquietudes, voces, imágenes a un recinto hasta entonces clausurado para eso. En ese ida y vuelta más poroso, cada domingo —tras una larga jornada de trabajo al aire libre— los participantes eran invitados a pasar al museo, en cuya cinemateca se proyectaban filmaciones de la edición anterior. Se producía así un reingreso de la experiencia al recinto, pero cargada ahora de sentidos colectivos.

4.3. Desalienar el cuerpo, hacer huella con otros

Al comenzar la tesis nos preguntamos cómo conceptualizar experiencias colectivas que conjugaron lo artístico con lo pedagógico y que se escapan de la posibilidad de definir las únicamente como obra o como taller. Nos preocupaba encontrar un modo de pensarlas sin simplificarlas, dando cuenta de sus múltiples aristas, de su potencia. Sostener la tensión de analizarlas como práctica efímera y taller de arte, como puro acontecimiento y pura materialidad, como ficción (en tanto obra) y praxis vital (en tanto práctica educativa), como experiencia individual y colectiva fue uno de los grandes desafíos de este capítulo (y de esta tesis).

Al inicio volvimos a las palabras de los propios organizadores, a aquello que ellos mismos, con el tiempo, habían podido decir sobre lo que habían hecho. Aparecieron allí un conjunto de intentos por nombrar, ninguno se limitaba a algo cerrado; por el contrario daban cuenta de cierta contradicción, que elegimos pensar como multiplicidad. Así los *Domingos* y las *Jornadas* aparecían asociados a los talleres y propuestas pedagógicas que Dermisache y Morais venían explorando desde hacía años y a un arte que tendía (bajo distintos formatos y nombres) a desmaterializarse y convertirse en experiencia.

Resonaban palabras como *happening*, obra acontecimiento, acción, taller público, clase, expresión, creatividad, aventura interior, estructura inicial. Se pensaban a ellos mismos (y sus funciones) como organizadores, autores, artistas, coordinadores, directores, educadores, antieducadores. Sobresalía la idea de, a través de diversas herramientas y formatos, habilitar un espacio (no casualmente el de un museo) para la expresión de todas las personas sin importar su profesión, clase social, género ni edad. La preocupación estaba puesta en servir de vehículo para liberar la creatividad de las personas, particularmente de aquellas que no asistían frecuentemente a museos y galerías de arte, en un tiempo en que las libertades se encontraban cercenadas y que

la educación tradicional no habilitaba ese tipo de prácticas.

Para responder al interrogante sobre su conceptualización, nos volvimos luego a mirar otras experiencias en Sudamérica. Encontramos allí que, desde hacía algunos años, tanto desde el ámbito de las artes como de la pedagogía se venía poniendo en cuestión a la educación tradicional y realizando cruces con el arte, así como desde el arte se venían incorporando herramientas de la pedagogía. Instancias experimentales como las de Mario Pedrosa en Brasil, Emilio Renart en Argentina, Julia Saló y Santiago Barbuy desde Perú y el Club de Grabado de Montevideo; así como reflexiones como las de John Dewey y Herbert Read nos invitaron a pensar —de la mano de Deleuze— en la idea de *encuentro entre* el arte y la educación. En aquello único, singular que sucede entre ambos, que no está ni en uno, ni en otro sino entre los dos y por fuera de los dos, y en las múltiples posibilidades que ese encuentro habilita. Pedagogos haciendo del arte y la expresión el centro de la educación, artistas abriendo sus talleres y haciendo de sus clases obras de arte y experiencias como las aquí abordadas en que ambas dimensiones se encuentran en un todo que adquiere una dirección propia nos invitaron a pensar en las particularidades y hallazgos de esos encuentros.

En el caso argentino dicha noción nos permitió reflexionar sobre el encuentro entre la práctica artística que Dermisache desarrollaba de forma solitaria (en la que a su vez jugaba con el encuentro entre la escritura y el dibujo) y la propuesta que realizaba en el tAC. El tránsito de esos proyectos a las *Jornadas* significó ir en búsqueda de un espacio público, de un público amplio, de un proyecto colectivo. También implicó radicalizar la idea del arte como experiencia (que venía llevando a cabo con los grafismos) al organizar una propuesta en la que la acción y aquello que los sujetos hacían eran el centro de la propuesta. Se encontraron en las *Jornadas* un modo particular de concebir el arte (como experiencia en la que el público tiene un rol activo en tanto le otorga sentido a la obra) con un método pedagógico estructurado a partir de un conjunto de técnicas sencillas que, según Dermisache, eran posibilitadoras de la expresión. De dicho encuentro surgió una experiencia única en Argentina en tiempos de terror, aquella que invitaba a los adultos a crear sin límites de tiempo, sin mayores restricciones que la aplicación de una técnica, con otros o junto a ellos en museos “transformados” en talleres y con entrada gratuita.

A lo largo del capítulo pudimos ver cómo, en dicha propuesta, Dermisache ocupó un rol central en tanto ideóloga y directora del proyecto. Recayó sobre su persona no solo la idea de aquello que iba a suceder (las decisiones pedagógicas sobre los materiales y el diseño del espacio, el rol del público, entre otras) sino también el rumbo que iba a tomar. Fue así cómo, finalizada la experiencia, también se atribuyó su autoría. Los coordinadores, por su parte, ocuparon un rol activo en tanto facilitadores de lo que allí acontecía, mientras que el público —con su hacer individual y/o colectivo— se convirtió en protagonista de la experiencia. Todo ello en un espacio que fue *entre* museo y taller abierto al público amplio, en el que todos podían producir y en donde nada se exhibía.

En el caso brasilero la idea de encuentro nos permitió, en primer lugar, analizar

cómo durante los *Domingos* se encontraron la mirada peculiar de Morais sobre la educación (que venía desarrollando en el sector de cursos del MAM-RJ) con aquello que entendía por arte y cuál debía ser su función. De ese modo, Morais habilitó un espacio lúdico y festivo en el que el público y los artistas se mezclaban hasta no distinguirse unos de otros; donde los materiales podían ser desde basura hasta telas costosas e incluso la propia voz de los participantes; en el que no había diferencias entre profesores y estudiantes; y en el que tampoco se distinguían las “obras” de las “clases” tal como había ocurrido en experiencias como *Arte no Aterro*.

En segundo lugar, la mirada de Deleuze nos permitió analizar la trayectoria del propio Morais a quien podemos pensar funcionando *entre* educador, artista-creador, teórico y periodista. Así vimos cómo fue él quien impulsó la idea pero además se ocupó de contactar a distintas empresas para conseguir la donación de materiales, difundió las actividades desde su columna y en otros medios de comunicación, realizó entrevistas al público e invitó a artistas, entre otros. Definir su rol bajo un único rótulo resulta imposible.

Una última noción nos resultó central para problematizar sobre cómo concebir a las *Jornadas* y a los *Domingos*: aquella que nos remite a la experiencia de los sujetos. Pensar a los casos aquí abordados como experiencias colectivas, como aquellos movimientos e intercambios propiciados por los sujetos que suponen un hacer de cada quien, un *poner el cuerpo*, una inmersión activa en aquellas situaciones que se les propusieron y que—a su vez— dejará una marca en quienes se animaron a sumergirse. Es la posibilidad de *hacer* (Fernández Savater, 2020) con eso que nos toca vivir (la censura, la persecución, la violencia pero también el trabajo alienado, la falta de espacios y herramientas para expresarse) y de estar plenamente en las acciones (Dewey, 2008).

Los casos aquí estudiados procuraron habilitar experiencias colectivas en tiempos en que *tocaban* vivencias de aislamiento. Generaron situaciones, en los términos planteados por Dewey (1934), capaces de sostener y alojar experiencias que no fueron únicamente educativas, ni artísticas sino también subjetivas y colectivas; que “obligaron” a los sujetos a bailar, encastrarse con pintura, tirarse al piso, calar sobre madera o ladrillo o jugar con tierras en un espacio público inusualmente abierto a su participación. Eso supuso “haceres” libres, creativos, lúdicos, transformadores y, centralmente, colectivos.

Tal como señala Fernández Savater (2020) es a partir de la creación de un espacio abierto a la participación que una experiencia se convierte en colectiva y solo entonces es posible que aparezca allí un *nosotros*. Un *nosotros* que en las *Jornadas* y en los *Domingos* se arriesgó a jugar, a accionar, a cantar, a experimentar, a desalienar el cuerpo y *hacer huella* con otros.

A modo de cierre

Hacer experiencias colectivas en tiempos de vivencias de aislamiento

Un señor 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. Cada tanto alguno larga una carcajada, hay quienes se suman; otros permanecen inmersos en su hacer individual, absorbidos por los colores, las manchas, las texturas. *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, 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. Arriba, una multitud crea, imagina, juega siguiendo unas reglas que ordenan la experimentación.

Es invierno en Buenos Aires.

En una ronda con guitarras un grupo de personas lleva horas inventando canciones, refugiados del sol, bajo unos árboles. De fondo se escucha el sonido de unas pequeñas olas en la Bahía de Guanabara. Más allá un grupo se ha reunido a hacer sonidos con objetos que encontraron de camino; latas, cañas y hasta semillas sirven para expresarse. Un poco más cerca una mujer canta sola mientras cierra los ojos y el sol le pega en la cara. Algunos la escuchan maravillados desde lejos sin terminar de entender de qué se trata ese “festival” en el que se ven inmersos durante su calurosa caminata de domingo. Hay quienes se tientan y cantan bajito una canción aprendida en la infancia. Otros improvisan una roda de *capoeira*. A lo lejos se oyen otros instrumentos, cantos, voces, gritos, ruidos. Desde hace poco más de dos años el AI-5 ha impuesto una censura feroz sobre la cultura que parece no terminar jamás. Corre mayo de 1971 y las persecuciones y torturas siguen siendo moneda corriente en Brasil.

Es otoño en Río de Janeiro.

El hacer de unos sujetos junto a otros ocupa el centro de estas escenas recreadas. En una el *adentro* y el *afuera* se distinguen con claridad, en la otra —a primera vista— se entremezclan. En ambas queda claro que lo que pasa *adentro* es muy diferente de lo

que sucede *afuera*. En los dos casos quienes participan salen transformados, si es que efectivamente *hicieron experiencia* con aquello que se les propuso. En ninguno importa si se trata de una obra de arte, de un *happening*, de un taller o de una clase. Tampoco preocupa tanto quién lo organizó, ni de donde salieron los materiales. Lo que interesa allí dentro es sumergirse en la aventura, *estar sumamente presente* (Dewey, 2008) en aquello que se propone: hacer, jugar, experimentar, accionar, crear, reír, cantar, dejarse llevar y llegar hasta el final.

Desde el presente nos preguntamos qué sucedió allí, de qué modos fue percibido aquello que acontecía edición tras edición, cómo fue posible que sucediera en tiempos de terror, cómo habían sido ideadas y llevadas adelante, de qué modo podíamos conceptualizar lo efectuado, entre otros problemas que planteamos en la introducción de esta tesis. Para responder esos interrogantes comenzamos por desarmarlo todo: el recorrido y las prácticas de sus organizadores, de dónde venían y hacia dónde habían ido (Capítulo 1); las formas que fue adquiriendo la experiencia, los materiales usados, las dinámicas propuestas y los modos de difusión (Capítulo 2); el contexto histórico en que se produjeron, la prácticas que los gobiernos *de facto* impulsaron hacia la cultura y hacia los artistas, el lugar de las instituciones y las posibilidades y modos de esgrimir desde allí un gesto crítico (Capítulo 3). Para finalmente reunir esas piezas y volver a pensar de qué modos conceptualizar experiencias en las que se encuentran el arte y la educación (Capítulo 4). Luego de haber reconstruido, analizado y profundizado en estas dimensiones, estamos en condiciones de delinear ciertos puntos de llegada de esta investigación.

Como mencionamos, uno de los problemas centrales de esta tesis ha sido cómo conceptualizar los casos abordados, sin encasillar ni reducir la potencia de lo acontecido, ni de ubicarlos como una excepción para la época. Al principio de la investigación habíamos abordado el análisis de las *Jornadas* como parte de la obra de Mirtha Dermisache; sin embargo al sumar al estudio el caso brasileiro advertimos la importancia de incluir a la dimensión pedagógica como parte constitutiva de la propuesta y no solo como un antecedente desde donde habían surgido. Comenzamos entonces por preguntarnos de qué modos concebían el arte y la educación Morais y Dermisache (ideólogos y organizadores) y cómo se materializaban esas ideas en aquello que estaban efectuando, a fin de enmarcar las experiencias aquí indagadas en su trayectoria. Tras analizar un conjunto de entrevistas y documentos, pudimos ver que desde su práctica artístico-pedagógica venían cuestionando lo instituido, repensando su hacer cotidiano, experimentando en sus clases y propuestas artísticas e investigando nuevos modos de hacer. Ambos rechazaban la idea de la obra de arte como objeto único, para pensarla como un proceso o experiencia cuyo objetivo era facilitar la expresión de los sujetos (el público, los participantes), a quienes le otorgaban un rol activo. En el caso de Dermisache, fue a través de su obra gráfica *ilegible* que buscó que el público le asigne uno o múltiples sentidos a aquello que ella hacía. Tocar, experimentar, imaginar que

decía o intentar descifrarlo eran parte de la invitación que efectuaba la artista. En el caso de Morais, fue a través de la organización de grandes eventos abiertos -en los que convocaba a artistas- que intentó hacer de la experiencia una o varias obras y del museo un organizador de eventos más que el conservador de un acervo.

Asimismo, pudimos ver cómo ambos llevaron adelante una práctica pedagógica innovadora que, inspirada en la Educación por el Arte (desarrollada por Herbert Read) y en los trabajos de John Dewey, también pretendió habilitar la expresión de las personas antes que mejorar su destreza. En el tAC Dermisache utilizaba técnicas muy simples para promover la creatividad de sus alumnos y así despojarlos del “miedo a la hoja en blanco” y del ideal del trabajo “bien hecho”. Por su parte, Morais, desde el sector de cursos del MAM-RJ, buscó romper con la relación vertical alumno-docente, con el espacio áulico, con la división disciplinar y con el acento puesto en el aprendizaje de técnicas.

Estas reconstrucciones biográficas nos permitieron ubicar a los casos de estudio como una estrategia más, que se sumaba a otras, utilizada por Dermisache y Morais para poner en juego sus ideas, antes que como una excepción al interior de su trayectoria. En ambas experiencias es posible observar la materialización y radicalización de aquello que los organizadores venían pensando, produciendo y enseñando/aprendiendo. Dermisache abandonó su lugar de autora (aunque luego se lo adjudicó nuevamente) y realizadora para convertirse en quien organizó un dispositivo que le permitía a otros producir; salió de su taller en donde trabajaba de forma solitaria para ocupar un espacio público junto a otros y llevó al límite (al menos en el marco de su propio recorrido) la idea de desmaterialización dado que la experiencia de los sujetos era el centro de su propuesta. En el caso de Morais, tras organizar un conjunto de prácticas en las que convivían (separadas) las propuestas artísticas con las clases, en los *Domingos* esa división se desvaneció, así como la diferencia entre los artistas y el público; las clases salieron finalmente al Aterro y el museo funcionó como un organizador de actividades.

Tras inscribir a las *Jornadas* y a los *Domingos* en la trayectoria de sus organizadores, indagamos de qué modo se enmarcaban, o no, en las tendencias artísticas que se venían desarrollando desde mediados de los años sesenta en Argentina y Brasil (Capítulo 2) y con las que Morais y Dermisache se mantenían en diálogo. Comprender la importancia que ambos le otorgaban a la acción como modo para alcanzar la expresión nos llevó a ubicarlas junto a un conjunto de prácticas que tendían a la desmaterialización de las obras y a darle un rol central a la experiencia. En un contexto histórico en el que la violencia política se había agudizado, los artistas habían recurrido a distintas tácticas (como el trabajo con materiales precarios y la acción en las calles) para seguir creando. En ese marco se produjeron experimentaciones que hicieron de la materialidad algo secundario y de la experiencia el objetivo central.

Ambos casos aparecen en el cierre de esos ciclos experimentales aunque sosteniendo su espíritu, su potencia. En Argentina, las *Jornadas* se realizaron cuando la experimentación de los primeros años setenta llegaba a su cierre y los artistas se

abocaban a la producción en sus talleres o abandonaban el arte. En Brasil cuando el impulso de los artistas surgidos tras el AI-5 perdía potencia después de un período de producción radical. Ambos casos resultan también anticipatorios de una tendencia que solo comenzaba a esbozarse: la incorporación de la educación al arte -que tan frecuente sería luego en bienales, museos y propuestas culturales-.

Al avanzar con la investigación recurrimos a los estudios de *performance* con el objetivo de reconstruir lo acontecido y de ese modo encontrar momentos, señalar estrategias, identificar roles y reconocer acciones. Así pudimos reconocer la participación de tres sujetos cuyo rol fue central: los ideólogos y organizadores que funcionaron como directores; los coordinadores en Argentina y los artistas que participaban en Brasil, que operaron como *performers* y el público. Asimismo, fue posible distinguir a otros actores que no menores, como los directores de museos, la prensa y las empresas que donaban materiales.

En lo que ubicamos como un primer momento de la experiencia, la *preparación*, se destacan como protagonistas Morais y Dermisache en tanto fueron quienes estuvieron a cargo de su gestación, gestión y puesta en marcha. Sus figuras fueron centrales para conseguir los materiales y realizar la difusión, pero también en un conjunto de decisiones artísticas y pedagógicas (como la elección y organización en el espacio de los materiales, el acento puesto en la experiencia, entre otros) y en la formación de los coordinadores o colaboradores (sobre todo en Argentina).

Al revisar el segundo momento, el de la acción misma, observamos que el hacer colectivo de los participantes se constituye en el rasgo central. En ese tiempo el público accionando aparece como protagonista; todo ha sido pensado y dispuesto para que su experiencia acontezca. Los *performers* también ocupan un rol importante en este momento, aunque con diferencias entre Argentina y Brasil. En el primero de los casos los coordinadores son quienes, mediante un *guión* que han aprendido, explican las técnicas para que los participantes puedan sumergirse y probar, y los encargados a su vez de ordenar las mesas y reponer los materiales una vez que se agotan. En el caso brasilero, en cambio, los artistas invitados especialmente por Morais simplemente han sido convidados para comenzar a producir y de ese modo incentivar el hacer de otros, solo en algunos casos (como la última edición, la dedicada al cuerpo) dan explicaciones sobre aquello a realizar.

Un tercer momento, el de cierre, resulta central en ambas experiencias. Es entonces cuando lo material se desecha conservándose solo la experiencia vivida. Allí entra en juego la importancia que reviste el registro de lo acontecido y su evaluación para futuras ediciones.

Tras reconstruir lo acontecido y advertir rasgos como la apelación constante al juego y a la expresión, el desdisciplinamiento del cuerpo al que invitaban las propuestas y la aparición de forma reiterativa entre los testimonios de cierta sensación de libertad, entre otros; nos preguntamos por la potencia crítica de estas experiencias y por las posibilidades de esgrimir un gesto disidente en tiempos de terror (Capítulo 3). Habiendo

ahondado en las políticas culturales que los gobiernos *de facto* llevaron adelante pudimos visibilizar que no solo buscaron eliminar ciertas prácticas culturales, sino también adormecer el cuerpo vibrátil (Rolnik, 2005) de los sujetos. Para ello hicieron uso de diversas estrategias como el terror y la clausura de experiencias colectivas, pero también el adoctrinamiento y la modulación de las subjetividades. Anhelaban así producir individuos dóciles, inmóviles, alienados, no pensantes, aislados y alejados de cualquier posibilidad de generar una experiencia colectiva. Así, censuraron muestras de arte, libros y canciones, prohibieron la presentación de artistas, los persiguieron, secuestraron u obligaron a partir hacia el exilio; cerraron y/o vigilaron espacios culturales, entre otras estrategias de control. Al tiempo en que propusieron otras prácticas culturales más acordes a sus valores de Dios, Patria y hogar.

Sin embargo, no todos los espacios y/o propuestas fueron alcanzados por el control atento de los regímenes autoritarios. Ello se debió en algunas ocasiones a la falta de interés por parte de las autoridades *de facto* y en otras a que lo efectuado allí simplemente no era considerado como peligroso o “subversivo” (Buch, 2016). Así, las experiencias aquí estudiadas fueron efectuadas en instituciones culturales oficiales de gran importancia en sus ciudades sin que se registren episodios de abierta censura. Los organizadores encontraron momentáneamente allí un espacio en donde generar una propuesta distinta y lo utilizaron. En el caso de Morais fue bajo su gestión como coordinador de cursos durante el período en que Maurício Roberto dirigió el MAM-RJ. En ese momento tuvo la libertad y los recursos humanos y materiales para llevar adelante proyectos pedagógicos innovadores. Tras el cambio de gestión esas posibilidades desaparecieron y fue entonces que abandonó el museo. En el caso argentino, hallar un espacio para la realización fue una problemática constante. El vínculo con Kive Staiff, entonces director del TGSM que alojaba a su vez al MAMBA y al Museo Sívori, fue lo que facilitó su ingreso en esas instituciones. El éxito de lo realizado permitió su repetición. A pesar de ello, hubo momentos (como el año 1978) en que la falta de espacio se convirtió en un obstáculo difícil de superar.

Si bien no hemos podido dar con registros de que haya habido episodios de censura directa en ninguno de los casos, sí existieron distintas formas de control y presión. En Brasil ello se implementó a través del ahogo económico al que eran sometidas las instituciones culturales como el MAM-RJ; en Argentina a través de la vigilancia de listas y de la presencia en algunas ediciones –según narran los organizadores– de policías y curas de civil. En este último la autocensura (por ejemplo al no permitir *pintadas* políticas) funcionó a su vez como una táctica de preservación posibilitando la continuidad de las ediciones.

Las experiencias aquí estudiadas no se presentan como abiertamente antidictatoriales, ni de denuncia a la dictadura e incluso se alejan rotundamente de lo que convencionalmente se puede pensar como arte de resistencia o arte / política. En las *Jornadas* los organizadores borraban o tapaban cualquier consigna política que pudiera hacer el público. Si bien no hay registro de que eso sucediera en Brasil en los

casos en que el público se refería a la dictadura (por ejemplo en la edición dedicada a las tierras cuando un participante narra que hizo una bota pisando flores), tampoco sostenían ese discurso de forma abierta. Y aun así entendemos que es posible hallar en ellas un contenido crítico de las sociedades en que vivían.

Ante el modo fragmentado y controlado de transitar y percibir la vida que pretendían imponer los regímenes autoritarios, Morais y Dermisache levantaron propuestas en las que las sensaciones y la acción ocupaban un lugar central. En ellas era posible transformar lo dado, armar otros recorridos, cambiar la manera de relacionarse con lo que pasaba, correrse de los comportamientos que se imponen para hacer con eso otra cosa. Allí se encontraban la imaginación con la acción, el pensamiento con la práctica, la intuición y percepción con la ejecución, lo sensible con el intelecto. Allí el hacer de los sujetos, su puesta en movimiento, sus ansias de experimentar, su interacción con otras personas, materiales y dinámicas se convertían en una marca inscripta por cada uno de los que estaban presentes. Es en esa permeabilidad a dejarse afectar y afectarlo todo en donde radica la potencia crítica de estas experiencias.

Finalmente, volvimos a la pregunta inicial: ¿Cómo nombrar a los *Domingos* y a las *Jornadas*? (Capítulo 4) Retomando aquello que nos propone Philippe Artières (2019), no buscamos construir un relato cerrado, ni resolverlo de forma acabada sino apenas escribir una historia posible que, aún con ausencias y vacíos, nos sirva como oportunidad para encontrar nuevas maneras de nombrar. Para ello comenzamos por retornar al modo en que lo habían hecho sus organizadores. Modos múltiples, esquivos de cualquier intento por ser encasillados; modos que fueron cambiando con el tiempo y con el hacer de la memoria. Entre estas formas pudimos observar que sobresalían dos dimensiones: la artística y la pedagógica, aunque no eran las únicas. Dermisache afirmaba “podemos caer en cualquier sección” (en Hirschfeld y Báez, 1978, p. 30) para luego solo mencionar al arte y a la educación. Morais manifestaba que los *Domingos* pueden ser considerados un *Happening* y a su vez que son una propuesta del sector educativo del MAM-RJ. Ello nos llevó a pensar cómo se encontraron esas dimensiones y fue justamente esa noción de *encuentro* elaborada por Deleuze (en Deleuze y Parnet, 2002) la que nos permitió ingresar a una conceptualización posible de lo acontecido.

Deleuze plantea el encuentro como aquello que está entre o que sucede entre dos o más, aquello que no resulta de la suma de las partes sino que adquiere una nueva dirección. No es juntar sino hacer entre dos. Así los casos de estudio se nos presentaban no como la suma de las propuestas artísticas y pedagógicas de sus organizadores sino como algo nuevo que surgía entre estas, a la vez que como aquello que acontecía entre la iniciativa de los organizadores y la de los participantes.

Al vislumbrar ese tipo particular de encuentro nos detuvimos a mirar otros casos sudamericanos en los que de modos más o menos similares se conjugaron el hacer artístico con el pedagógico como forma de cuestionar al arte instituido y a la educación tradicional. Así hallamos artistas señalando a sus clases como obras de arte y obras

que consistían en “enseñar” algo. El acercamiento a otras experiencias en Brasil y Argentina como las de Pedrosa y Renart respectivamente, pero también en Paraguay, Perú y Uruguay nos llevó a profundizar en la pregunta por las particularidades del encuentro en los casos estudiados.

Así pudimos observar que su objetivo central no era que el público aprendiera, ni que gozara estéticamente, sino que se expresara. Para ello los organizadores hicieron uso de herramientas tanto del arte como de la educación sin importar si finalmente aquello que estaban organizando era un taller público, una obra, una clase, un *happening*, una fiesta. Dispusieron un espacio, un conjunto de materiales, un modo de trabajo (más o menos abierto de acuerdo al caso), unas consignas (más o menos definidas) e invitaron al público a acercarse y accionar. Pusieron en juego sus ideas sobre cómo enseñar y aprender, sobre la función del arte, el rol de los museos, su propio papel como artistas/críticos y sus concepciones sobre la creatividad a fin de conseguir una experiencia que habilite la expresión. Lo que acontecía luego dependía de las iniciativas y los riesgos que asumiera el público.

En el caso argentino ello significó salir del espacio reducido y privado del tAC en búsqueda de un espacio público que pudiera alojar la experiencia. En ese proceso los organizadores buscaron transformar el museo en un “taller de acciones creativas” en el que todos producían al mismo tiempo sin importar su formación, experticia, edad, ni clase social; ni tampoco el resultado material de aquello que hacían. En esa experiencia que fueron las *Jornadas* museo y taller, producción y “exhibición”, aprendizaje y creación ocuparon un mismo espacio y una misma temporalidad: las salas de un museo, en el tiempo presente.

En el caso brasileiro significó generar una estructura abierta que buscaba romper los límites entre adentro y afuera del museo, entre artistas y público, entre docentes y alumnos, entre arte y educación, entre aula y ciudad haciendo de éstos espacios y roles porosos que todos podían habitar y por donde todos podían transitar. Para ello organizaron una experiencia que no solo saliera del recinto cerrado sino en la cual no había indicaciones de funcionamiento, límites de tiempo, ni advertencias de qué era aquello que acontecía; en la que todo sucedía al mismo tiempo en un orden y formato imposible de prever por los organizadores.

En ambos casos se esperaba que el público tenga un acercamiento sensible a los materiales, que accione con ellos y de ese modo se sumerja en la experiencia. *Hacer* creativamente junto a otros iguales o diferentes, conocidos o no, en eso consistían las *Jornadas* y los *Domingos*.

En el encuentro activo de las sensaciones con la acción, de unos sujetos con otros, de los cuerpos con los materiales, de lo lúdico con lo político; en la posibilidad de hacer con otros en un espacio abierto a la participación, de desmarcarse colectivamente de los comportamientos a los que nos obligan a adaptarnos y de construir un nosotros, es que las propuestas se configuran como *experiencias colectivas entre arte y educación* para quienes nos sumergimos en la experiencia de mirarlas desde el presente.

En estos tiempos en que comienzan a vislumbrarse nuevas e inciertas “normalidades” los interrogantes de esta tesis se actualizan. De qué modos configurar experiencias colectivas capaces de cuestionar aquello hasta entonces considerado “normal”, cómo hacer desde el arte y la educación (y la investigación) para transformar lo dado, de qué formas es posible habitar el espacio público, cómo transformar una (esta) vivencia en una experiencia que deje huella, de qué manera afectar y dejarnos afectar por otros, cómo imaginar nuevos diálogos de las sensaciones con la información y el intelecto son algunas de las preguntas que pulsan en un presente en constante transformación y nos invitan una y otra vez a mirar hacia el pasado reciente latinoamericano.

Buenos Aires, junio de 2021

Bibliografía y fuentes consultadas

- A crise financeira do Museu (MAM Cursos coordinadoria e gestão 1971). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- A terceira manifestação de (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Aguilar, G. (2010). Frederico Morais o critico-criador. Entrevista com Frederico Morais. En Rio experimental: Más allá del arte, el poema y la acción. (pp. 99-110). Fundación Botín.
- Aguilar, G. (2014). Rastros en la poesía visual argentina. En C. Mangifesta, H. Paz, y J. C. Romero, Rastros de la poesía visual argentina (pp. 13-15). Tiempo Sur.
- Alcázar, J., y Fuentes, F. (2005). Performance y arte-acción en América Latina. Ediciones sin nombre.
- Alonso, R. (1999). Arte de Acción. Museo de Arte Moderno.
- 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). Ediciones sin nombre.
- Alvim, C. (1971). Frederico Morais e os dias da criação. Estado de Minas.
- Amaral, A. (1983, marzo). Arte no Brasil. 2, 29-30.
- Amaral, A. (1984, octubre). Arte na Rua. Arte em Revista, 8, 56-58.
- Amigo, R. (1995). Arte y violencia. [Coloquio]. XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte (1994), México.
- Ansaldi, W. (2004). Matriuskas de terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur. En A. Pucciarelli, Empresarios, tecnócratas y militares: La trama corporativa de la última dictadura (pp. 27-51). Siglo XXI.
- Arantes, O. B. F. (1986, julio). De «Opinião-65» à 18a Bienal. Novos Estudos, 15, 69-84.
- Araujo, A. (1972, enero 1). O Happening do ano. Diário do Paraná.
- Arce, H. (1979, octubre). Quintas Jornadas del Color y de la Forma. La actualidad en el arte, 3(16), 6-7.
- Archivo Mirtha Dermisache. (2016). Archivo Mirtha Dermisache. Archivo Mirtha Dermisache. <http://mirthadermisache.com/>
- Artières, P. (2019). Escribir el murmullo del mundo. En F. Carvajal, M. Dávila Freire, y M. Tapia (Eds.), Archivos del común II: el archivo anómico. Pasafronteras-Red Conceptualismos del Sur.
- Arze, R. (1980, enero 24). Talleres públicos: Quintas Jornadas del color y la forma. Clarín, 4-5.
- Augustowsky, G. (2012). El arte en la enseñanza. Paidós.
- Avellaneda, A. (1986). Censura, autoritarismo y cultura (1960-1983). Centro Editor de América Latina.

- Barros, T. (1971, enero 30). Com papel, do jeito que a gente quer. *Jornal do Brasil*, Sin datos. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Barthes, R. (1971). Carta de Roland Barthes a Mirtha Dermisache. <http://www.ramona.org.ar/node/50232>.
- Barthes, R. (2007). Variaciones sobre la escritura. Paidós.
- Bazterrica, A. (2012). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético. En L. Buccellato, Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012 (pp. 13-46). Museo de Arte Moderno.
- Bedoya, C. (2015, febrero 18). Entrevista a Fernando Coco Bedoya [Comunicación personal].
- Berger, J. (2007). Modos de ver. Gustavo Gilli.
- Blejmar, J., Fortuny, N., y García, L. I. (Eds.). (2013). Palabras fotográficas: Imagen, escritura, memoria. En *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Librería.
- Bourdieu, P. (2008). El sentido práctico. Siglo XXI.
- Buch, E. (2013, abril 30). [Charla]. Reunión abierta del proyecto UBACYT "Entre el terror y la fiesta. Producciones culturales en dictadura" dirigido por Ana Longoni, Instituto Gino Germani (UBA).
- Buch, E. (2016). Música, dictadura, resistencia: La orquesta de París en Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Bugnone, A. L. (2019). Oitica, Pape y Vigo: Participación, creatividad y política. En *Cultura, sociedad y política. Nuevas miradas de Brasil*. Universidad de La Plata.
- Bukart, M. (2017). De Satiricón a Humor: Risa, cultura y política en los años setenta. Miño y Dávila.
- Buntix, G. (1993). Arte y poder. Centro Argentino de Investigaciones de las Artes.
- Cabrera, D. (2020, abril 13). Consulta [Comunicación personal].
- Calveiro, P. (2004). Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina. Colihue.
- Calveiro, P. (2013). Política y/o violencia: Una aproximación a la guerrilla de los años setenta. Siglo XXI.
- Canelo, P. (2016). La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983). Edhasa.
- Cantarelli, L. (2015, octubre 17). Entrevista a Leonor Cantarelli [Comunicación personal].
- Cañada, L. (2015). ¿"Libre expresión gráfica" en dictadura? *Las Jornadas del Color y de la Forma*. *Question*, 1(45), 69-77. Directory of Open Access Journals.
- Cañada, L. (2017). Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital. En A. Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 49-63). Fundación Espigas-Malba.
- Cañada, L. (2018). Las jornadas del color y de la forma: Una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado. [Maestría, Instituto de Altos

- Estudios Sociales-Universidad de San Martín]. BASE. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbasyAN=edsbas.1F984860&lang=es&site=ds-liveyscope=site>
- Carballas, M. (2010). Hélio-Tropicalismo. La comunidad en proceso. En Fundación Botín, Río Experimental (pp. 21-42). Fundación Botín.
- Carrera, A. (1981). La escritura ilegible de Mirta Dermisache. Xul signo viejo y nuevo, 3, 33.
- Carrera, A. (2009). Sobre las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache. En A. Carrera, Ensayos murmurados (pp. 57-59). Mansalva.
- Carroll, N. (2010). Art in three dimensions. Oxford University.
- Casanovas, L. (2011, julio 5). Imágenes escritas. Clarín. http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Mirtha-Dermisache-Imagenes-escritas_0_509949040.html
- Cavanagh, C. (2011). Mirtha Dermisache. Publicaciones y Dispositivos Editoriales. En C. Cavanagh, Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales (p. 5). Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Chagas, T. (2012). Chagas, Tâmara Silva. "Da crítica à nova crítica: As múltiplas incursoes do crítico-criador Frederico Morais". Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes. Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2012. [Disertación de maestría]. Programa de Posgraduación en Artes, Centro de Artes, Universidad Federal de Espiritu Santo.
- Concluye hoy el taller gráfico de libre expresión para adultos. (1976, junio 19). La Nación, 13. Archivo Mirtha Dermisache.
- Confirmada para o próximo (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Constantin, M. T. (2005). Práctica y campo artístico como espacio de libertad: Indicios para una historia: Buenos Aires 1976-1983. Colección Breviarios: Arte y Libertad, 1, 59-65.
- Constantin, M. T. (2006). Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985. Fundación Osde.
- Cozarinsky, E. (1970). El grado cero de la escritura. Panorama, 1.
- Danusia, B. (1979, abril 8). Censura vs Teatro. Jornal do Brasil, 9. Biblioteca Nacional de Brasil.
- Davis, F. (2009). Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70. Territorio Teatral, 4, 1-10.
- Davis, F. (2016). Poéticas Oblicuas. En J. C. Romero y F. Davis, Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016) (pp. 9-45). Fundación Osde.
- De Certeau, M. (1996). La invención de lo cotidiano I, Artes de Hacer. Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (2002). Diálogos. Editora Nacional.
- Dermisache, M. (s. f.-a). Desde el punto de vista formal (...). Archivo Mirtha Dermisache.

- Dermisache, M. (s. f.-b). «En este C voy a tratar un tema que (...)» (Manuscrito inédito). Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (s. f.-c). Hoja Mojada (Técnica N° 1)...". Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1971a). Mirtha Dermisache con libro. Artinf, Arte Informa, 2(7), 4.
- Dermisache, M. (1971b). Sin título (en Catálogo Arte de Sistemas). CAyC; Archivo de Artistas Juan Carlos Romero.
- Dermisache, M. (1974). Desarrollo de libre expresión gráfica en lo adultos. Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística (San Pablo). Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1975). Los materiales utilizados en esta experiencia (...). Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1976a, julio 30). Carta de agradecimiento (a Clemente Lococo) (Carpeta 2as. Jornadas). Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1976b, agosto 31). Carta a Ricardo Ernesto Freixa. Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1977a, julio 6). Carta a Héctor Cincotta (Carpeta 2as. Jornadas). Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1977b, agosto 23). [Carta]. Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1977c). Informe para la Comisión Directiva. Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1981). Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores. Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1988). La expresión. Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1992). Enseñando-aprendiendo. Artinf-Arte Informa, Año 16, N° 82, 42.
- Dermisache, M. (1998). Libro por Sumatoria 1.
- Dermisache, M. (1999). Taller de Acciones Creativas. Desarrollo de la capacidad creadora por medio de técnicas plásticas. Archivo Mirtha Dermisache.
- Dewey, J. (1964). Experiencia y educación. Losada.
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Paidós.
- Di Ció, M. (2012, marzo). 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.
- Dias Cavalcanti, J. (2016). Arte e Ditadura Militar: Criação em tempos sombrios: O corpo sob tortura: A questão da representação da violência militar nas artes plásticas (Brasil décadas de 1960-1970). Galileu Ediciones.
- En la sala de un museo se habilita mañana un taller para adultos. (1975, junio 13). La Nación, 10. Archivo Mirtha Dermisache.
- Erazuriz, L. H., y Leiva Quijada, G. (2012). El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989). Ocho Libros.
- Están abiertos en el Museo de Arte Moderno los talleres gráficos libres para adultos.

- (1977, agosto 4). *La Nación*, 18.
- Expósito, M., Vidal, A., y Vindel, J. (2011). Activismo artístico en diez mandamientos. *CIA*, 1, 186-201.
- Fabri, M. (1980, enero 11). Inédita experiencia de expresión gráfica pública. *El Diario*. San Carlos de Bariloche.
- Fabris, A. (1998). Prefacio. En A. Fabris (Ed.), *Arte e Política: Algunas posibilidades de leitura* (pp. 7-20). FAPESP.
- Fabris, A. (2017). Sobre canteiros de obras, bichos, carne, pão e outras bizarrices. *ArtCultura, Uberlândia*, 19(34), 233-239.
- Fajole, F. (2016, agosto 3). Entrevista con Florent Fajole [Comunicación personal].
- Fajole, F. (2019). Mirtha Dermisache: L'écriture autre, à elle-même. *Cuaderno 75*. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. pp 83-97.
- Fausto, B. (2003). *Historia Concisa de Brasil*. Fondo de Cultura Económica.
- 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). Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C., y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- Fernández Savater, A. (2020, abril 1). Vivencia y experiencia en la crisis del coronavirus. *Filosofía Pirata* Un cofre con ideas de Amador Fernández Savater. https://www.filosofiapirata.net/vivencia-y-experiencia-en-la-crisis-del-coronavirus/?fbclid=IwAR0QQI4jjQp3H6ckS11kUQjRHiiHRmQBVB1g6Rpf_y3LlmzH2-iZ5Wo5BdQ
- Figuerredo, P. F. (1971, julio 4). Quando se brinca com a arte. *Escolar JS*.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbasyAN=edsbas.E2B4BF73&lang=es&site=eds-liveyscope=site>
- Fortuny, N. (2018). Los cielos y las cosas: La imagen fotográfica ante el exilio y la ausencia. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbasyAN=edsbas.372A3039&lang=es&site=eds-liveyscope=site>
- 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*. Fondo de Cultura Económica.
- Freire, C., y Longoni, A. (2009). *Conceitualismos do Sul/Sur*. Annablume.
- Freitas, A. (2004). Poéticas políticas: As artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *Historia: Quetões y Debates*, 40, 59-90.
- Freitas, A. (2013). *Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. Editora de Universidad de São Paulo.
- Gache, B. (2005). Poesía y signos de puntuación. <http://www.findelmundo.com.ar/>

belengache/signos.htm

- Gache, B. (2017). Consideraciones sobre la escritura asémica: El caso de Miertha Dermisache. En A. Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 15-32). Fundación Espigas-Malba.
- Galciani, N. (2014). *Crítica como criação: Procedimientos e estratégias comunicacionais dos exercícios críticos no Brasil*. [Doctorado]. Pontificia Universidad Católica de San Pablo.
- Gamarnik, C. (2011). La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976. En C. Gamarnik y S. Fernández Pérez, *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 49-80). Ediciones CMDF.
- García Delgado, F., y Romero, J. C. (2005). *El Arte Correo en Argentina*. Vórtice.
- García Molina, J. (2003). *Dar (la) palabra. Deseo, don y ética en educación social*. Gedisa.
- Giacosa, J. L. (2015, octubre 17). Entrevista a Jorge Luis Giacosa [Comunicación personal].
- Giacosa, J. L. (2016, abril 1). Entrevista II a Jorge Luis Giacosa [Comunicación personal].
- Gilbert, A. (2021). *Satisfacción en la ESMA : música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Giunta, A. (1993). *Pintura en los 70: Inventario y realidad*. En *Arte y Poder*. Centro Argentino de investigaciones en Arte.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI; <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbasyAN=edsbas.72A8687C&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Goes, T. (1971, marzo 21). *Gente muito especial*. Correio da Manhã. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Góes, T. (1971, marzo 21). *Gente Muito Especial*. Correio da Manhã.
- Gogan, J. (2017). *Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Instituto Mesa.
- González, A. S. (2017). Política cultural dictatorial y estrategias creativas: El V Salón y Premio Ciudad de Córdoba, 1981. Caiana. *Revista de Historia de Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 10, 118-126.
- González, A. S. (2018). *Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: Análisis desde un caso trans-local*. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 13(1).
- González, J. (2011). La escritura en busca de su semántica primigenia. En C. Cavanagh (Ed.), *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales* (p. 6). Pontificia Universidad Católica Argentina.
- González, S. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas: Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Gonçalves, M. (2014). *A virada educacional nas práticas artísticas e curatorias*

- contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. [Maestría]. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Hackett.
- Goyechea, E. (1979, octubre 12). Para liberar al niño que se esconde en cada adulto. Todo color tiene su forma en las salas del Sivori. *Convicción*, 13. Archivo Mirtha Dermisache.
- Grinberg, M. (1975a, febrero 4). [Carta]. Archivo Mirtha Dermisache.
- Grinberg, M. (1975b, diciembre 12). [Carta]. Archivo Mirtha Dermisache.
- Grinberg, M. (1976, julio 30). [Carta]. Archivo Mirtha Dermisache.
- Guitelman, P. (2006). *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. Prometeo Libros.
- Gumier Maier, J. (1979, noviembre). Gran festival de la libertad creativa. *Expreso Imaginario*, 40, 18-19.
- Hakel, L. (2016). Mirtha Dermisache: Las Jornadas del Color y de la Forma. En J. Villa (Ed.), *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache* (pp. 39-55). Mecenazgo cultural.
- Herkenhoff, P. (2012, agosto 11). Diálogo Paulo Herkenhoff y Frederico Morais.
- 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). Fundación Osde.
- Hirschfeld, R., y Báez, R. (1978, septiembre). Posibilitar que la gente haga cosas. *Propuesta*, 9, 28-31.
- Hundertwasser, F. (1990). *Manifiesto sobre arte correo y diseño de estampillas*.
- Invernizzi, H., y Gociol, J. (2003). Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar. Eudeba.
- Jaremtchuk, D. G. (2016). "Exilio artístico" e fracasso profissional: Artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS*, Año 14, N° 28, 283-297.
- Klintonowicz, J. (1971, marzo 2). O museu por um fio. *Tribuna da Imprensa. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ*.
- La libertad de crear. (1976, septiembre 23). *Clarín*, 8. Archivo Mirtha Dermisache.
- La libertad siempre tiene éxito. (1981, diciembre 13). *Clarín*, 8.
- La Rocca, M. (2021). Mas allá del 'apagón cultural': usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. En F. Ramírez Llorens, M. Maronna, & S. Durán, *Televisión y dictaduras en el Cono Sur* (en prensa). Buenos Aires: IIGG-UBA/FIC-UDELAR .
- La Rocca, M. (2018). "Rompiendo la piñata del Mundial". Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 153-271.. <https://doi.org/10.7203/KAM.12.12089>
- La Rocca, P. (2020). Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación-Cuaderno

- 119, 119, 191-207.
- Levin, F. (2005). Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos. *Entre pasados*, 28, 47-82.
- Levin, F. (2013). Humor político en tiempos de represión. *Clarín 1973-1983. Siglo XXI. Linhas (Cursos MAM 1971/194)*. (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Lippard, L., y Chandler, J. (2011). La desmaterialización del arte. En R. Alonso (Ed.), *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975* (1967.a ed., pp. 106-116). Proa.
- Longoni, A. (s. f.). Activismo teatral durante la última dictadura argentina: Apuntes sobre el Taller de Investigaciones Teatrales. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbas&AN=edsbas.78DF6C71&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Longoni, A. (2005a). Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los años sesenta. Séptimas jornadas de artes y medios digitales., Córdoba.
- Longoni, A. (2005b, noviembre 20). ¿Afuera, adentro, adónde? Preguntas en torno a la relación entre vanguardias e instituciones artísticas [Conferencia]. Encuentro Anual de CIMAM, San Pablo.
- Longoni, A. (2014). Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta. Ariel.
- Longoni, A. (2021, agosto 17). [Comunicación personal]
- Longoni, A., y Bruzzone, G. (2008). *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, A., y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán arde»: Vanguardia artística y política en el 68' argentino*. Eudeba.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Emecé.
- Lucena, D. (2014). La Zona-Loxon-Einstein: Pintura en vivo y colaboración artística durante la última dictadura militar argentina. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 14, 43-75. BASE.
- 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.*, 58-65.
- Mader Paladino, L. (2015). *Conceitualismos em trânsito: Intercâmbios artísticos entre Argentina e Brasil na década de 1970 -MAC USP-CAYC* [Pos graduación]. Universidad de San Pablo.
- Malbrán, F. (2012). Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En L. Buccellato, *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012* (pp. 236-267). MAMBA.
- MAM. *Diverta-se*. (1971, abril 23). *O Estado de São Paulo-Jornal da tarde.*, 4.
- Manduca, R. (2017). 'País Cerrado. Teatro Abierto': Entre el cine y el teatro en la transición a la democracia en Argentina. *Revista Cambios y permanencias*, 8, 347-366.
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal.
- Marchesi, M., y Riccardi, T. (2012). *MNBA/CAYC, 1969-1983: Dos alternativas*

- institucionales en la promoción del arte argentino. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina* (Vol. 2). Universidad Tres de Febrero.
- Margiolakis, E. (2011). *Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: La cultura en los márgenes*. Revista Eletrónica da ANPHLAC, 10. <http://www.revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1289/0>
- Martínez, O. (2010). *Mirtha Dermisache: Más allá de la escritura*. Arte en la red. <http://www.arteenlared.com/2010/mirtha-dermisache-mas-alla-de-la-escritura.html>
- 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*. Alianza.
- Mesquita, A. (2015). *Esperar não é saber: Arte entre o silêncio y a evidência*. Edición del autor.
- Mezza, C., Iida, C., y Raviña, A. (2017). *Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012*. En A. Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 255-288). Fundación Espigas-Malba.
- Montejo Navas, A. (2010). *Tras la energía estética*. En Fundación Botín, *Río Experimental*. Fundación Botín.
- Morais, F. (1970, febrero). *Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da «obra»*. Revista de Cultura Vozes, 1(64), 45-59.
- Morais, F. (1971a). *A os funcionarios (Cursos MAM 1971/194)*. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Morais, F. (1971b). *Transcrição (MAM cursos 1971/194)*. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Morais, F. (1971c, enero 26). *Papel e criatividade*. Diário de Notícias.
- Morais, F. (1971d, marzo 9). *O domingo por um fio*. Diário de Notícias.
- Morais, F. (1971e, marzo 10). *Fio: Fiador da criação*. Diário de Notícias.
- Morais, F. (1971f, abril 27). *A criatividade liberada: Domingo, terra a terra*. Diário de Notícias, 8. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Morais, F. (1971g). *Esboço de uma filosofia do ensino no MAM -síntese da comunicação (Carpeta MAM Cursos Coordenadoria e Gestão 1971)*. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Morais, F. (1975). *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Paz e Terra.
- Morais, F. (1995). *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. TopBooks.
- Morais, F. (2010). *«Cronocollage»: Rio de Janeiro, 1965-1971*. En Río Experimental: *Más allá del arte, el poema y la acción* (pp. 113-135). Fundación Botín.
- Morais, F. (2017). *Cronocolagem: Os Domingos da Criação*. En J. Gogan, *Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação* (pp. 136-149). Instituto Mesa.
- Müller, M. (1976a, septiembre 14). *Curiosa experiencia en el Museo de Artes Visuales. El público pinta libremente siguiendo sus intuiciones*. Diario La Opinión, 18.

- Archivo Mirtha Dermisache.
- Müller, M. (1976b, octubre). Conócete a ti mismo. *Revista La Opinión*, 3, 58. Archivo Mirtha Dermisache.
- Muñiz, E. (1980, agosto 23). Un camino hacia la forma y el color. *La Prensa*, 6. Museo de Arte Moderno. (1976). Carpeta de registro de actividades. Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
- Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. (1979). Carpeta de actividades. Archivo del Museo Sívori.
- Napolitano, M. (2019). 1964: História do Regime Militar Brasileiro. *Contextos*.
- Nelson, A. (2017). Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes. En Mário Pedrosa. *De la naturaleza afectiva de la forma* (pp. 54-63). Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- Nicanoff, S., y 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. 319-351). *Dialektik*.
- Novaro, M., y Palermo, V. (2013). La dictadura militar 1976/1983. *Paidós*.
- O ano letivo no (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- O corpo como motor da obra, como (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- O jogo da criação. (1971, junio). *Revista Realidade*.
- O museu de Arte Moderna (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- O papel da livre criação. (1971, enero 25). *Jornal do Brasil*.
- O tecido do domingo (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Oiticica, H. (2011). Esquema general de la nueva objetividad. En *Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975* (pp. 93-101). *Fundación Proa*.
- Oliva, F. A. (2017). Um crítico em mutação: Frederico Morais e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012) [Post Graduación]. Programa de Pos graduación en Artes Visuales de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo.
- Os espetáculos que o brasileiro não viu porque a censura não deixou. (1979, abril 8). *Jornal do Brasil*, 9. Biblioteca Nacional de Brasil.
- Papel, matéria-prima para a livre criação. (1971, marzo 25). *Correio da Manhã*.
- Parcerisas, P. (2008). Cuerpo y Revolución. En *Accionismo Vienés*. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Schwarz-Kogler (pp. 6-19). *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*.
- Pedra Britada (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Peluffo Linari, G. (2011). Club de Grabado en la crisis de la «cultura independiente» (1973-1989). En *Club de Grabado de Montevideo* (pp. 47-90). *Centro Cultural*

- de España Montevideo.
- Perazzo, N. (1979, junio 12). Archivo Mirtha Dermisache.
- Perednik, J. S. (1982). Poesía Concreta. Centro Editor de América Latina.
- Perednik, J. S. (2016). El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio. San Diego State University.
- Pérez Rubio, A. (2017). Metodología para una libre expresión. En A. Pérez Rubio (Ed.), Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo! (pp. 65-77). Fundación Espigas-Malba.
- Pineau, N. (2007). El CAyC: la reconstrucción de un programa institucional. The International Center for the Arts of the Americas-The Museum of Fine Arts, 1, 25-30.
- Pineau, P. (2014). Reprimir y discriminar. La educación en la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Educar em Revista, 51, 103-122.
- Pomiés, J. (1992). El mensaje es la acción. Uno mismo, 105, 46-52.
- 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), 30-50.
- Popper, F. (1989). Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad hoy. Akal.
- Quintas Jornadas del Color y la Forma: Lo importante es lo que pasa adentro. (1979, noviembre). Propuesta para la juventud, III(21), 40.
- Read, H. (1982). Educación por el arte. Paidós.
- Renart, E. (1987). Creatividad. Edición del autor.
- Resende, B. (2013). A homenagem de uma reflexão crítica e apaixonada. En G. Ruiz, Arte/cultura em trânsito. O MAM/RJ na década de 1970 (pp. 11-13). Mauad X: Faperj.
- Ribeiro, M. A. (1995). Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60. En Las artes entre lo público y lo privado. Centro Argentino de Investigaciones de las Artes.
- Ribeiro, M. A. (2013). A arte não pertence a ninguém. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, 20 número 1, 336-351.
- Ridenti, M. (2007). Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. En Revolução e democracia (1964-...) (pp. 21-51). Civilização Brasileira.
- Rimmaudo, A., y Lamoni, G. (2011). Entrevista a Mirtha Dermisache. En C. Cavanagh, Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales (pp. 8-16). 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. [Artículo].
- Risler, J. (2018). La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981. Tinta Limón.
- Roberto, M. (1971). Señor director (Cursos MAM 1971/194). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Rodríguez, L. G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983): Estado,

- funcionarios y política. Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura, pp. 299-325.
- Rolnik, S. (s. f.). Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía.
- Rolnik, S. (2005). Geopolítica del rufián. En S. Rolnik y F. Guattari, *Micropolítica* (pp. 475-493). Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2007). La memoria del cuerpo contamina el museo. <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>
- Romero, J. C. (2016). Como nació la poesía visual. En J. C. Romero y F. Davis, *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* (pp. 5-7). Fundación Osde.
- Romero, J. C. (2017, enero 20). Entrevista a Juan Carlos Romero [Comunicación personal].
- Romero, J. C., y Davis, F. (2016). Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016). Fundación Osde.
- Ruiz, G. (2013). Arte/cultura em trânsito: O MAM/RJ na década de 1970. Mauad X: Faperj.
- Saccomano, G. (2004, agosto 15). El Imperio de los signos. Radar-Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.html>
- Saló, J., y Barbuy, S. (1976). Tierra, agua, aire, fuego para un taller inicial. Taller de Publicaciones de ADCEA.
- Sánchez Trolliet. (2019). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 10, 157-176.
- Sant'Anna, S. P. (2010). Pretérito do futuro: O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de Modernidade. *Revista de Ciencias Sociales*, 41, 67-86.
- Sant'Anna, S. P. (2016). O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Frederico Morais, os anos 1960 e a vitória do projeto da vanguarda. En A. Quemin y G. Villas Bôas, *Arte e vida social*. OpenEdition Press.
- Santiago, S. (1979). Repressão e Censura no campo da Literatura e das Artes na Decada de 70. *Revista Civilização Brasileira*, 187-194.
- Santiago Tejo, C. (2017). A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini. [Doctoral]. Universidad Federal de Pernambuco.
- Schechner, R. (2000). Performance. Teoría y prácticas culturales. Libros del Rojas.
- Schenquer, L., y Cañada, L. (2020). Monumentos, marcas y homenajes: A última dictadura, los usos del pasado y la construcción de arrativas autolegitimantes (Buenos Aires, 1979-1980). *Quinto Sol*, 24(2), 1-20.
- Schraenen, G. (2017). Un affaire transatlántico. Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012. En A. Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 33-47). Fundación Espigas-Malba.
- Scigliano Carneiro, B. (2010). Lygia Clark y Hélio Oiticica: Experiencias de vida como arte. En *Río Experimental. Más allá del arte, el poema y la acción*. (pp. 45-59). Fundación Botín.

- Scovino, F. (2009). Driblando o sistema: Um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. 1847-1861.
- Sextas jornadas del Color y de la Forma. Hechos y protagonistas. (1982). Summa, 178/179, 69-80.
- Silva Chagas, T. (2017). Salão da Bússola: Criação, conceitualismo e crítica social. Revista Faro, 2(26), 1-10.
- 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). Dialektik.
- Som de Hendrix faz domingo do museu virar «happening». (1971, marzo 29). O Globo, 25. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Som, qualquer som. (1971, mayo 29). Jornal da Comunicação. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Sommer, M. (2017). Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: La función social del arte en Mário Pedrosa. En Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma (pp. 34-53). Museo Centro de Arte Reina Sofia.
- Sontag, S. (2008). Los happening: Un arte de yuxtaposición radical. En S. Sontag, Contra la interpretación y otros relatos (pp. 337-350). Debolsillo.
- Taga, R. (2018). Frederico Morais: Crítica de arte e vanguarda no Brasil (1962-1972) [Maestría]. Universidad de Brasilia.
- taller de Acciones Creativas. (s. f.). Reglamento interno. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1974). Afiche experiencia piloto. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1975). Afiche “Jornada del Color y de la forma con la participación del público”. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- taller de Acciones Creativas. (1976). Afiche Terceras Jornadas del Color y de la Forma, con la participación del público. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1977). Síntesis de reunión de la “Comisión de Talleres Públicos”. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1979a). Sin título (Gacetilla de difusión). Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1979b). Jornadas del Color y de la Forma 1980. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1981a). Afiche Sextas Jornada del Color y de la Forma con la participación del público. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- taller de Acciones Creativas. (1981b). Área de difusión y propaganda. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1981c). Encuestas realizadas a los participantes. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1981d). Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades. Archivo Mirtha Dermisache.

- taller de Acciones Creativas. (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. Archivo Mirtha Dermisache.
- taller de Acciones Creativas. (1990). Folleto de difusión del TAC. Archivo Mirtha Dermisache.
- Taylor, D. (2011). Introducción. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), Estudios avanzados de performance (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2012). Performance. Asunto Impreso.
- Tecendo a criação. (1971, marzo 28). Jornal do Brasil. Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Teixeira, C. (1971, mayo 29). Livre som do domingo. Última hora.
- Um camino para descubrir a arte. Libertade total no curso do MAM. (1971, enero 20). O Globo.
- Um domingo tecido a fio. (1971, marzo 28). Diário de Notícias.
- Un taller de libre expresión para adultos en una galería céntrica. (1974, diciembre 27). La Nación, 10.
- Usubiaga, V. (2012). Imágenes inestables, Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires. Edhasa.
- Vallejos, J. I. (2015). Danza, política y posdictadura: Acerca de Dirección obligatoria de Alejandro Cervera. Revista Afuera. Estudios de crítica cultural, X, 1-15.
- Varela, M. (2005). Los medios de comunicación durante la Dictadura: Entre la banalidad y la censura. Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts. <http://www.camouflagecomics.com>
- Veliago Costa, A. L. (2019). Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação [Posgraduación]. Universidad de San Pablo.
- Venga y enchastre. Color y Forma. (1980, noviembre). Humor, 70, 8.
- Verzero, L. (2014). Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata. BASE. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsbasyAN=edsbas.35819428&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Vicente Conti (Cursos MAM 1971/194). (1971). Setor de Pesquisa e Documentação-Archivo MAM RJ.
- Vidal, A. M. (2010). Arte y memoria colectiva. Representaciones de la militancia política y la represión de la década del '70 en Bahía Blanca (Argentina), 1995-2009. Antítesis, 3(5), 487-511. BASE.
- Villa, J. (Ed.). (2016). Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache. Mecenazgo cultural.
- Villafañe, G. (2012, diciembre 19). Entrevista a Gloria Villafañe [Comunicación personal].
- Villafañe, G. (2016). A Mirtha, maestra y amiga. En J. Villa, Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache (pp. 93-110). Mecenazgo cultural.

- Villano, R. (1977, marzo 14). Archivo Mirtha Dermisache.
- Vollaro, S. (2017, junio 29). Entrevista a Silvia Vollaro [Comunicación personal].
- Vórtice Argetnia. (s. f.). Día del arte Correo. Vórtice Argentina. Recuperado 15 de junio de 2016, de <http://www.vorticeargentina.com.ar/projects/mad/2001/index.htm>
- Wechsler, D. (2005). Entre la resistencia y el exilio. En D. Belinche, Arte y Libertad, dictaduras, represión y resistencias. (Vol. 1). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.
- Williams, R. (2009). Marxismo y Literatura. Las Cuarenta.
- Wilner, R. (1997). A experiencia dos Domingos da Criação no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro [Maestría]. Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Río de Janeiro.
- Wyngaard, A. M. (2016). Algunas reflexiones sobre jóvenes, artes visuales y política. Cuadernos del Ciesal, Año 13, número 15, 42-55. BASE.
- Zacarías, M. P. (2017, enero 15). Mirtha Dermisache. La esencia de la escritura. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/1975292-mirtha-dermisachela-esencia-de-la-escritura>

