

Las Jornadas del Color y de la Forma como experiencia artística (Buenos Aires, 1975-1981)

Lucía Cañada
UBA- IDAES (UNSAM)

Introducción

En diciembre de 1974 la artista visual Mirtha Dermisache (en adelante MD) junto con los integrantes de su taller, denominado Taller de Acciones Creativas o TAC, organizaron en la Galería Carmen Waught -situada en la Ciudad de Buenos Aires- una experiencia artística inédita que duró dos días. Durante los mismos se invitó a las personas que se acercaban a realizar distintas técnicas gráficas, todas muy sencillas, bajo el lema: *¿Puede la gente adulta expresarse con las técnicas de los chicos? Nosotros creemos que sí. Lo haremos todos juntos.*¹ La participación era gratuita y solo para adultos.

Unos meses después, en julio de 1975, repitieron la experiencia pero esta vez en un espacio público y mucho más grande, el Museo de Arte Moderno que funcionaba en el Teatro San Martín. Bajo la consigna de transformar el museo en un *taller de acciones creativas*² se convocó a los adultos a realizar diversas técnicas gráficas. No se impartían allí juicios de valor sobre lo producido dado que lo que importaba era la acción de producir. Se esperaba

¹ En afiche del encuentro, disponible en el archivo personal de la artista.

² En afiche de Jornada del Color y de la Forma, disponible en la Biblioteca del MAMBA.

con ello que las personas se expresen libremente. Ese evento -que se repitió cinco veces más entre esa fecha y 1981- se conoció como *Jornadas del Color y de la Forma* (en adelante JCyF) y con el correr de las ediciones fue creciendo en cantidad de público, técnicas disponibles, días, coordinadores y difusión. La última edición llegó a durar doce días y contó con más de 130 personas en la organización.

En un contexto signado por la violencia política y la persecución, emerge esta práctica artística que, habiéndose realizado en espacios oficiales de la cultura, se corre del discurso oficial al impulsar la creatividad, la libre expresión, la reunión y el trabajo grupal. Pero que al mismo tiempo tampoco esgrime un discurso abiertamente antidictatorial, ni contrahegémico.

Las Jornadas del Color y de la Forma se nos presentan entonces como un objeto de estudio cargado de contradicciones e incluso difícil de conceptualizar. La misma Mirtha Dermisache (MD), ideóloga y directora del proyecto, en una entrevista publicada por la revista *Propuesta*, declara:

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 (*Propuesta*, 1978, p. 30).

Esa dificultad para definir(se) hace justamente a la complejidad de la experiencia, la cual -por sus características- puede ser leída tanto en términos de taller público (en una línea vinculada a la Educación por el Arte) como de obra de arte (vinculada al arte de acción).

En esta ponencia analizaremos a las JCyF en tanto experiencia artística a fin de dar cuenta de sus características centrales, pero también de la existencia de ciertas continuidades en el arte entre dos períodos -antes y después del golpe de Estado de marzo de 1976- que aparecieron en la historia del arte

como marcadamente diferentes³ y que hace unos años empezaron a ser matizados por los investigadores.⁴

La primera edición de las JCyF (1975) apareció inmersa en un clima artístico de abandono de los formatos tradicionales, de expansión de las propuestas en el ambiente, de desmaterialización de la obra y de pasaje a la acción que se vivía a fines de los años 60 y principios de los 70. Los artistas compartían entonces la creencia de que el arte era capaz de incidir políticamente sobre la vida de los sujetos (Longoni, 2014). Un conjunto de artistas visuales había incluso vuelto estratégicamente a los museos y galerías para instalar desde allí una denuncia sobre la situación que atravesaba el país.

El año 1976 -momento en que se realiza la segunda edición- aparece en la historiografía del arte como un momento de cambio de rumbo. 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). Ese quiebre sin embargo no se evidencia en la propuesta de Dermisache, quien continuó trabajando con el mismo formato y en las mismas instituciones. A pesar de que, como narra en una entrevista realizada por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni: “No fue fácil hacer esos talleres públicos en contextos políticos de censura, de oclusión de las expresiones sociales, de represión” (2011, p. 16).

³ En la inmediata posdictadura, los trabajos vinculados a las prácticas culturales y artísticas redujeron su compleja y contradictoria trama al binomio: cultura oficial versus resistencia (Avelleda, 1986; Masiello, 1987). Según afirma Mirta Varela (2005), la mayoría de esas indagaciones se centraron en aquellas con una impronta “resistente”. Las políticas culturales oficiales sólo se consideraron en cuanto a su dimensión represiva y censora, pero no en cuanto a su capacidad propositiva y su pretensión de construir consenso. Cuando en ese contexto se pensaron las artes visuales, los investigadores se centraron fundamentalmente en un conjunto de artistas que, habiendo experimentado un arte de vanguardia en los años 60 y principios de los 70, 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 las metáforas, al discurso retórico o a algún tema banal para poder decir o eufemizar sobre la ausencia y la represión que se vivía en ese entonces (Giunta; 1993; López Anaya; 1997; Herrera; 1999; Wechsler, 2005).

⁴ Véase Constantín, 2006; Usubiaga, 2012; Longoni; 2014.

En síntesis, creemos que la experiencia por nosotros analizada puede ser pensada en la clave de aquellas prácticas realizadas entre 1973 y 1976, sobre las que Longoni señala:

la táctica de ocupar zonas del ámbito artístico, aprovechando sus fisuras e intersticios, en busca de amplificar o dar mayor resonancia a la obra y al artista dentro de un ámbito relativamente resguardado del arrasamiento represivo y la confrontación directa que reinaba afuera (Longoni, 2014, p. 174).

En este sentido, en una entrevista para la revista *Summa*, MD afirma que “(...) 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” (*Summa*, 1982, p. 78). Podemos pensar entonces en una utilización táctica de un espacio oficial por parte de los organizadores que permitió el acceso masivo a una experiencia que combinaba un formato disruptivo -vinculado al arte acción- con técnicas tradicionales.

En este trabajo entonces comenzaremos por describir el funcionamiento de las JCyF. Luego argumentaremos porqué las entendemos como una obra de arte. Finalmente, llevaremos a cabo su análisis. Esto nos permitirá a su vez complejizar la mirada sobre las iniciativas artísticas y culturales realizadas en tiempos de censura y violencia política. Así como también reflexionar sobre la pertinencia de utilizar linealmente los tiempos de la política para analizar la cultura.

Las Jornadas del Color y de la Forma

En 1974, según narra Jorge Luis Giacosa,⁵ desde la Galería Carmen Waught (Ciudad de Buenos Aires) les propusieron a los integrantes del Taller de Acciones Creativas o TAC hacer una muestra de fin de año. La galería había sido inaugurada en 1969 y tras la clausura del Instituto Di Tella (1970) se había convertido en uno de los espacios de exposición de parte de los artistas de la vanguardia argentina. Sin embargo, después de debatirlo los integrantes del TAC consideraron que el formato “muestra”

⁵ Entrevista realizada a Jorge Luis Giacosa por la autora (octubre 2015).

no representaba el espíritu del taller. La idea -que guiaba su trabajo- de que todos los adultos podían tener acceso a la *libre expresión gráfica* los llevó a realizar -en su lugar- un taller de carácter público, abierto y gratuito los días 26 y 27 de diciembre de 1974.

Esta experiencia, que los organizadores denominaron “piloto”, funcionó como una versión ampliada y pública del taller. Es decir que una serie de coordinadores explicaban distintas técnicas plásticas y dejaban a los participantes crear de forma individual, grupal o por sumatoria. El objetivo final (de ese encuentro, pero también del TAC) era que los adultos se expresen plásticamente sin necesidad de recurrir a una formación profesional. El éxito de la convocatoria provocó que se repitiese al año siguiente.

En julio de 1975 se repitió la experiencia durante tres días bajo el nombre de Jornada del Color y de la Forma, esta vez en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires,⁶ que funcionaba en el Teatro San Martín. Casi un año después, entre el 15 y el 19 de junio de 1976, realizó la segunda edición, en el mismo museo. Tras el golpe de Estado de marzo de 1976 sus autoridades no habían cambiado. Kive Staiff se había hecho cargo de la dirección del Teatro San Martín donde éste aún funcionaba. La tercera edición se efectuó en septiembre de ese mismo año en el Museo de Artes Visuales, una breve experiencia de fusión del Museo de Arte Moderno con el Sívori. En agosto de 1977 fue la Cuarta Jornada, esta vez duró diez días y volvió a realizarse en el Museo de Arte Moderno. Casi dos años después, en octubre de 1979 tuvo lugar la quinta edición, esta vez en el Museo Sívori, que desde 1977 era dirigido por Nelly Perazzo y funcionaba aún en el San Martín. La última edición se realizó en noviembre de 1981 y duró doce días, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Recoleta) donde funcionaba el Museo Sívori.

Todas las ediciones se desarrollaron en espacios oficiales de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires, a pesar de que la iniciativa era privada y no contaba con subvención estatal. La gestión era realizada por los integrantes del TAC, quienes no solamente trabajaban gratuitamente para ello sino que se ocupaban además de conseguir la donación de todos los materiales necesarios (desde pintura y papel hasta lavandina y trapos). Ello hacía que cada edición supusiese mucho tiempo de preparación y esfuerzo. El equipo se reunía du-

⁶ Guillermo Whitelow estuvo a cargo de la dirección del museo desde 1971 hasta 1983.

rante varios meses para organizar la difusión, planificar las mesas de trabajo, obtener los materiales, diseñar como iba a disponerse el espacio e incluso cada mesa. Durante meses se mandaban cartas a empresas solicitando donaciones, a medios de comunicación (diarios, revistas, radio y televisión) para realizar la difusión e incluso a escuelas de arte pidiendo apoyo. Todo estaba planeado, previsto, organizado.

En esas ocasiones, a través de afiches, se invitaba a transformar el museo “en un gran taller de acciones creativas para adultos”⁷. No se explicaba allí qué actividades se iban a hacer, ni a qué estaban vinculadas. Se informaba únicamente que era un taller, es decir, un espacio de producción. Pero no se decía qué se produciría, salvo por la amplia definición de “acción creativa” la cual era fundamental para el planteo pedagógico de Dermisache. De modo que las personas se acercaban, después del horario laboral, sin saber con qué se iban a encontrar, la sorpresa o incertidumbre formaba parte de la experiencia de quienes iban por primera vez.

Como en la experiencia piloto, durante las Jornadas se reproducía la dinámica del TAC pero a gran escala. Esto significaba que se instalaban en las salas del museo grandes mesas de trabajo donde se ponía a disposición de todos aquellos adultos que quisieran participar materiales para el desarrollo de distintas técnicas plásticas. Entre ellas se encontraban: monocopia color, monocopia en blanco y negro, pintura con tempera, dactilopintura, modelado con arcilla individual o por sumatoria, hoja mojada, tallado en ladrillo aislante, anilinas, murales, entre otras. Todas eran técnicas muy sencillas, que cualquier adulto era capaz de realizar.

Las JCyF como experiencia artística

En este apartado nos proponemos pensar a las JCyF como una experiencia artística, obra de la propia Dermisache. En 1992, habiendo pasado once años de la última edición de las JCyF, en un reportaje realizado por Julia Pomes para la revista *Uno Mismo*, MD afirmaba que “eso [en relación a las JCyF] también era mi obra” (*Uno mismo*, 1992, p. 51). Sin embargo, no fue solo reflexionando a la distancia que hizo ese planteo. Ya en 1982, en un artículo de la revista *Summa*, aseveraba:

⁷ Afiche, disponible en el archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

(...) 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 (*Summa*, 1982, p. 80).

Estas declaraciones de la artista nos invitan a entender la experiencia como una obra de arte. Sin embargo, es preciso que nos preguntemos qué elementos o circunstancias la constituyeron como tal, más allá de su declaración que -entendemos- no es condición suficiente. A nivel teórico, existen distintas corrientes que han intentado dar respuesta a qué es una obra de arte y qué no lo es o qué diferencia a un objeto común de uno artístico. Las respuestas han sido múltiples, pero en general han tendido a pensar en términos de condiciones necesarias y suficientes. Los debates no se encuentran saldados.

Inmerso en esos debates, en 1978 Nelson Goodman propuso correr el eje del debate, al invitarnos a pensar "*When is art?*" en lugar de *what*, con la doble acepción del verbo *to be* en inglés *ser* y *estar*. Lo interesante de esta pregunta es que nos permite dar cuenta de por qué en un momento y bajo determinadas circunstancias un objeto o una acción pueden ser entendidas como arte y en otro no. Goodman sostiene que no existe ninguna característica intrínseca de un objeto/acción que sea condición necesaria y suficiente para otorgarle carácter artístico, sino que en cierto momento y lugar -y bajo

ciertas circunstancias- un objeto puede constituirse en una pieza de arte. Según Goodman esto sucede cuando éste tiene la virtud de funcionar como símbolo ya sea para representar, expresar o ejemplificar algo externo o interno a la propia obra (Goodman, 1978).

Las JCyF surgieron a partir de la idea de MD y los integrantes del TAC de llevar la experiencia pedagógica del taller a un espacio público. La intención era que la mayor cantidad de personas pudieran tener acceso a un método que permitiese: “Satisfacer las necesidades manifiestas o latentes de los adultos para expresarse libremente mediante el color y la forma” (Informe de la Comisión para la planificación de las Jornadas, noviembre 1979)⁸. Para ello el taller se trasladó a un espacio público que fue modificado para la ocasión, se consiguieron materiales para trabajar y se difundió la propuesta a través de afiches, de la radio y los diarios. Se produjo entonces una recontextualización que resultó en la transformación de la función simbólica.

No había en la propuesta inicial características intrínsecas que la hicieran una experiencia artística; había sido hasta entonces un taller de arte para adultos, con un formato no tradicional. Es en traslado de un espacio privado a uno público, en el paso de la pequeña escala (grupos de alrededor de 10 personas) a una grande (en algunas de las ediciones hubo alrededor de 500 personas trabajando en simultáneo) que se transforma la dimensión simbólica.

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

Ello sucedió con la propuesta de MD; al realizarse de forma gratuita en un espacio público (un museo) para un público abierto asumió una renovada dimensión simbólica. El planteo -convertido en JCyF- era el mismo: una persona frente a la posibilidad de expresarse a través de técnicas gráficas. Pero al trasladarlo a las salas de un museo ya no era únicamente la experiencia de

⁸ Disponible en el archivo personal de Mirtha Dermisache.

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 suma un contexto histórico, 1975-1981, signado por la persecución, la violencia y el control sobre los cuerpos) la función de la experiencia -como acontecimiento- cambió.

Para pensarlo en términos de Goodman, interactuaron en las JCyF múltiples y complejas simbolizaciones que ya no eran solo las del TAC. Entre estos nuevos símbolos posibles podemos pensar en la posibilidad individual y colectiva de crear y de expresarse libremente, pero también de reunirse con otros, de desalienarse de la rutina diaria, de ocupar el espacio público. Así como la idea de que todos podían tener acceso al arte, no solo como espectadores sino también como productores; que el espacio y el tiempo de producción podían coincidir con el de exhibición, entre otros sentidos que analizaremos más adelante.

Partiendo entonces de definir a las JCyF como una experiencia artística, intentaremos reflexionar sobre qué tipo de experiencia fue y en qué contexto artístico se inscribió. Una primera pista nos la brinda la propia MD en el testimonio anteriormente citado, al referirse a esta propuesta como una *obra acontecimiento*, en la que el hecho o la acción son la obra en sí. Ese planteo se inscribe en un cuestionamiento mayor (propio de fines de la década del 60 y principios del 70) a la materialidad de la obra.⁹ Ello dará lugar -entre otros caminos posibles- a lo que se conoce como *arte de acción* o *action art*.

La acción en el centro de la escena

Hacia fines de los años 50 y principios de los años 60, los artistas abandonaron la superficie de la tela, pero también la pretensión de materialidad de la obra. El arte se convirtió en acto, en movimiento, en acontecimiento, en aquello que tras acontecer se desvanecía, el arte devino acción. En 1967 Lucy Lippard y John Chandler afirmaron que con el arte de acción “la materia ha sido transformada en energía y el tiempo en movimiento” (2011, p. 106). Lo material se convirtió en accesorio y la acción pasó a ocupar el centro de la escena.

⁹ El mencionado período han sido de enorme experimentación para las artes visuales en Argentina y el mundo. Se produjeron entonces cuestionamientos a las instituciones artísticas, al mercado, a la distinción entre arte y vida, al estatuto de obra, al rol del artista y del público. Todo ello llevó a los artistas a correr los límites entre lo que era o no arte.

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

Esto propició también una nueva concepción sobre el rol del artista y del público. Pilar Parcerisas afirma que: “Con la acción y el gesto performativo asistimos a una progresiva responsabilización del artista del proceso creativo. Espectador y actor participan en el mismo ritual de la escena” (2008, p. 10). Artista y público comparten el momento de creación/acción aunque de forma despareja, dado que el primero conoce de antemano cuál es la propuesta y el segundo asiste -en general- desconociendo aquella información. El primero aparece como un mediador que expone al segundo a diversas experiencias que éste ha de interpretar, experimentar y, en la mayoría de las ocasiones, de las cuales ha de participar.

En el caso de Argentina, según señala Rodrigo Alonso (2005), los orígenes del arte de acción se producen al mismo tiempo que en otras partes del mundo (fines de los 50 y principios de los 60) con las obras llevadas a cabo por Marta Minujin y Alberto Grecco. Esto se debe, según él, a que el bienestar económico junto con las políticas desarrollistas promovieron un circuito artístico en continuo diálogo con los centros mundiales. Las acciones aparecían entonces como una forma de experimentación radical, anti institucional y despreocupada por el objeto. El Instituto Di Tella fue el espacio elegido por los artistas para esas experiencias. En los 70, según el mismo autor, este tipo de formato será ideal para las obras de contenido político, dado su carácter efímero y que no dejaba rastros posibles de ser censurados.

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

Las JCyF como arte de acción

Las primeras ediciones de las JCyF (1975-1976) aparecieron inmersas en ese clima de abandono de los formatos tradicionales, de expansión de las propuestas en el ambiente, de desmaterialización de la obra y de pasaje a la acción que se vivía a fines de los años 60 y principios de los 70 en Argentina. Los artistas compartían entonces la creencia de que el arte era capaz de incidir sobre la vida de los sujetos. Incluso -como mencionamos- algunos habían vuelto estratégicamente a los museos y galerías para instalar desde allí un gesto de denuncia sobre la situación que atravesaba el país (Longoni, 2014).

MD compartía esa creencia en cierta “eficacia” del arte, no para actuar sobre la realidad sociopolítica sino sobre los individuos. Ella creía que: “Es el acto de expresión, la acción que pone el estado interno en el estado externo [subrayado en el original]. Es la acción la que transforma un estado en otro (...) Por alguna razón sentimos la necesidad de exteriorizar ese mundo interno”¹⁰. Esa creencia en que todos necesitaban expresarse, y que eso sucedía a través de la acción (artística), llevó a Dermisache a plantear una propuesta en la que lo que importaba era el acto y no lo material, ni el resultado final, lo central era aquello que le sucedía al individuo al accionar con su obra.

Las JCyF no fueron una obra de arte con materialidad, producto del trabajo de la artista sino un dispositivo (por ella organizado y controlado) capaz de facilitar y promover la acción directa del público y, por lo tanto, la expresión. En este sentido MD explica que: “Allí se le dan las herramientas de trabajo y los materiales sin ningún tipo de señalamiento previo en cuanto a la parte estética: allí está la materia, [el público] acciona con la materia” (*Clarín*, 24/1/1980, p. 5). La *materia*, los materiales no tenían importancia por sí mismas, sino que funcionan como medio para la acción.

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

¹⁰ Manuscrito disponible en archivo personal de Mirtha Dermisache.

Esa concepción se hacía pública en las JCyF a través de una serie de consignas que aparecían en carteles y programas. Entre ellas se leen frases como:

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.¹¹

Asimismo, en un informe redactado por los organizadores de las *Jornadas* datado de julio de 1981, se explicita el siguiente objetivo:

las Jornadas tienden a satisfacer las necesidades manifiestas o latentes de los adultos para expresarse libremente mediante el color y la forma. (..) [Para ello hay que] 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 (Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades,¹² julio 1981).

Son *acciones creativas* lo que se esperaba de los adultos que participaban.

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

¹¹ Afiche Terceras Jornadas del Color y de la Forma, disponible en archivo personal de Mirtha Dermisache.

¹² Disponible en archivo personal de Mirtha Dermisache.

taller de acciones (creativas), es decir, de actos y acontecimientos efímeros, inmateriales de los cuales no quedará luego nada que exhibir. Por último, era solo con la participación del público (que analizaremos más adelante) que esas *acciones creativas* tenían lugar. Era la presencia del cuerpo de los sujetos espectadores lo único que permitía que el acontecimiento suceda, que la obra adquiriera forma y, por lo tanto, tras su partida ella se desvanecía.

El rol de la artista

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

Mirtha Dermisache, como ideóloga y directora, se atribuyó a sí misma la autoría de las JCyF al afirmar que eran parte de su obra. Era ella quien además establecía las reglas para llevar a cabo la que era su idea. En los afiches de la primera edición figura su nombre como *Coordinación general*, sin embargo a partir de la segunda y hasta la última edición su rol será el de *Proyecto y dirección* lo cual resulta sugerente. El rol de coordinación general pasó a distintos alumnos del TAC, colaboradores desde el comienzo en la organización. A pesar de ello, salvo en contadas ocasiones, MD no mencionaba a las JCyF como fruto de su propia creación, sino como producto del trabajo colectivo de los integrantes del TAC, del cual también era su única ideóloga y directora (aunque no aparece con ese cargo, en las ocasiones en que delegaba clases ella se ocupaba de formar a los docentes, controlar qué hacían y decían).

Es interesante reflexionar sobre la noción de *Proyecto y dirección*. El primer término remite a la idea, a la concepción de lo que sucederá, a su planteo original, a aquél que acuñó la idea, a lo permanente. La dirección se asocia, en cambio, a dirigir y ello implica un rumbo, un hacia donde, un marcar la dirección. Quien dirige, como en una orquesta, marca el ritmo, el tiempo, el movimiento, el silencio. *Proyecto y Dirección* entonces suponía

controlar, ser responsable del origen y del destino, de la idea y de su desarrollo, de lo permanente y de lo que fluye. MD no solo era la autora de las JCyF, era también (o en tanto tal) quien controlaba su devenir, su ritmo, su rumbo, su dirección.

Es llamativo también que aquellos que la rodeaban, y organizaban con ella esta experiencia, no eran artistas. Se dedicaban a otras profesiones y como *hobby* asistían a su taller, el cual a su vez no formaba artistas. De hecho, MD derivaba a los alumnos que querían profesionalizarse a otros docentes y mantenía en el taller a aquellos que lo hacían de manera amateur. A pesar del enorme esfuerzo que significaba organizar las Jornadas, MD no sumó a su proyecto a otros artistas. Resulta eso llamativo en un contexto, como 1975, en que la producción y muestras colectivas eran una práctica muy común en el campo artístico.

Asimismo, si bien tanto en el TAC como en las JCyF se planteaba la importancia de que todos tengan acceso a la libre expresión gráfica, ello no significaba que todos podían ser artistas. Como mencionábamos al comienzo, para Dermisache el público creando era la obra (*Summa*, 1982, p. 80), ello suponía que éste no *produce* obras sino que *es* la obra. Las técnicas gráficas eran para éste solo una herramienta de expresión, por ello tampoco adquirirían importancia los trabajos terminados, ni “lo que pasa en la hoja de papel”¹³.

En síntesis, MD ocupaba tanto el rol de autor como el de director. Eso significaba que se encargaba de proyectar, organizar, coordinar y controlar que todo ocurriese de acuerdo a lo que había ideado. Para ello -previo al comienzo de las Jornadas- se organizaban comisiones que se reunían periódicamente e incluso dejaban por escrito quiénes habían ido y de qué se había hablado. La organización era fundamental para garantizar el éxito de la propuesta.

El guion

Para llevar a cabo una acción, el/la artista o el colectivo de artistas establecen qué van a realizar, cómo, dónde y cuándo. A ello llamaremos *guion*, término tomado del teatro y adoptado por la performance. La acción puede ser simplemente una actividad cotidiana que al ser dislocada espacialmente

¹³ Consigna en afiche de las Sextas Jornadas del Color y de la Forma.

adquiere un sentido renovado. Otras veces no es el movimiento sino la quietud aquello que nos invita a pensar. Sin importar qué se realice, siempre se encuentra planificado con anterioridad, aunque con distintos grados de rigurosidad. Ello incluye la selección de un lugar o escenario y la planificación (y en algunos casos el ensayo) de determinadas acciones o secuencia de acciones. A veces también es preciso decidir un tipo vestuario y/o el uso de determinados objetos. Nos ocuparemos ahora del qué y el cómo se va a realizar, para analizar luego el escenario elegido.

Al momento de llevar a cabo una acción existe entonces un *guion* que indica lo que va a suceder y cómo. En algunos casos se establece como algo formal y escrito, en otros simplemente como unas líneas de acción. Aun así, el azar –y la participación del público u otros imponderables- funcionan modificando aquellos planes iniciales. No existen criterios únicos sobre cómo planificar, pero sí que cada acción se encuentra pensada con anterioridad, e incluso -en ocasiones- ensayada. Algunas suponen mayor coordinación y en otras el caos juega un rol de mayor centralidad.

En el caso de las JCyF existía un *guion* (aunque no llevaba ese nombre) muy específico, con indicaciones de entradas y salidas, como en el teatro. En reuniones previas al evento se establecían pautas sobre qué había que hacer y cómo. Por ejemplo, en cuanto al rol de coordinador se indicaban cuáles eran sus obligaciones, qué comentarios podía hacer y cómo manejarse. En un documento titulado “Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores” aparecen indicaciones tales como:

Cuando hay mucho público:

- Cola detrás de cada silla.

- No intervenir en caso de problemas (...)

Canalizar a través del trabajo toda posible agresión.

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

No sugerir nada más allá de la técnica.

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

No hacer ningún tipo de señalamiento estético.

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

Recordemos que el trabajo de coordinar una mesa debe ocupar nuestra atención en todo momento, eso significa no abandonar bajo ningún punto

de vista sin ser reemplazado y evitar que la visita de parientes o amigos interfiera nuestro trabajo.¹⁴

En esta misma línea, en la revista *La actualidad en el arte*, Haydeé Arce afirma sobre el rol de los coordinadores: “Le sirve de guía, pero no va a interferir en el sentido estético, ni de escala de valores ni la de colores” (*La actualidad en el arte*, octubre 1979, p. 6). Se dan entonces directivas específicas a los coordinadores sobre cómo manejarse y qué decir frente a diferentes situaciones como un conflicto, un trabajo realizado e incluso frente a la presencia de muchas personas. Además, cada coordinador tenía asignadas tareas, días y horarios -generalmente llegaban una hora antes de la apertura y terminaban una después- que debían cumplir.

No solo los coordinadores recibían indicaciones sobre lo que debían hacer, también los participantes eran interpelados a través de *consignas* que desde la primera edición aparecían colgadas en carteles. Una *consigna* es una orden o una instrucción que se da a una persona o a un grupo para realizar una acción. En el caso de las JCyF estaban dirigidas al público, hemos citado algunas ya:

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.¹⁵

¹⁴ “Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores”, 1981. Disponible en archivo personal de Mirtha Dermisache.

¹⁵ Texto presente en los afiches de la cuarta a sexta edición.

Esas consignas indicaban aquello que los espectadores no podían esperar de ese espacio (por ejemplo, aprender a dibujar), lo que sí iban a poder hacer (por ejemplo, rescatar el mundo de formas) y cómo (prolongando el gesto interno a través de técnicas). Funcionaban entonces como un guion -en términos de indicaciones de qué hacer y qué no- para el público. La forma de proceder tanto de coordinadores como del público se encontraba entonces guiada, controlada, dirigida.

El escenario

El escenario elegido para las JCyF fue un espacio público cerrado, un museo (primero el de Arte Moderno, luego el de Artes Visuales y finalmente el Eduardo Sívori). En esas ocasiones los organizadores ocupaban y transformaban el espacio, de modo que sea posible realizar las acciones por ellos propuestas, por ejemplo convirtiendo los paneles de exposición en mesas.

El espacio debía cumplir con determinadas características que permitieran llevar a cabo la acción prevista. En el caso de las JCyF era necesario que éste disponga de suficientes mesas y sillas, pero también de espacios donde secar los trabajos terminados, baños para limpiarse después de producir, canillas con agua para limpiar pinceles, depósitos para acumular el material aún sin usar, entre otros. Ello hizo que el espacio elegido sea un museo y no una plaza o una pequeña galería (como fue en la *Experiencia Piloto*), entre otros posibles.

Además de esas cuestiones de carácter práctico, esa selección espacial tenía razones de carácter conceptual e incluso ideológico. Trastocar el museo en un taller, hacer coincidir el espacio y el tiempo de exhibición con el producción, desacralizar el espacio del museo al convertirlo en un espacio en el que todos producen y pueden “colgar” sus trabajos, invitar a hacer activamente y que no haya allí nada para contemplar pasivamente, eran algunas de las implicancias de elegir un museo como escenario para la acción.

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

Al momento de comenzar las JCyF el espacio se convertía en escenario de la acción, cuya escenografía estaba minuciosamente dispuesta de acuerdo a un croquis. Una serie de mesas ocupaban el espacio, cada una con los materiales necesarios para llevar adelante la técnica correspondiente. Nada estaba librado al azar, era preciso controlar por ejemplo que la cantidad de materiales fuese suficiente para la cantidad de participantes que se podían sentar allí. Además, por cada mesa había uno o varios coordinadores que explicaban la técnica que correspondía y que se ocupaban de reponer aquello que faltaba (sea agua, crayones, tintas, papeles). Cada quien sabía a donde debía ir a buscar en esos casos.

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

El ritual se repetía día tras día, la *escenografía* se volvía a montar, los *actores* ocupaban su rol y seguían su libreto, la directora observaba. Como en el teatro, la función solo cobraba sentido con la presencia del público.

El público

El arte de acción trastoca el rol del público y nos invita a repensarlo. Este ya no asiste como simple observador de un objeto acabado, sino que es testigo y partícipe de un proceso (o de parte de un proceso) inacabado. Alonso sostiene en relación a este tipo de experiencias que:

Permitían, por otra parte, explorar una nueva sensorialidad (pregonada socialmente por el movimiento hippie y la cultura pop), poniendo en entredicho la supremacía visual de las bellas artes, y buscando generar nuevas experiencias en el espectador con el fin de sorprenderlo, transformar su entorno, o llevarlo a vivir de una manera menos acartonada o alienada (Alonso, 2005, p. 78).

En las JCyF el público asistía a un espacio que había sido dispuesto y pensado para él y que solo cobraba sentido gracias a su accionar. Era un espacio “vacío” hasta que éste lo habitaba, lo ocupaba, lo transformaba. El espectador era invitado a accionar, a atravesar una experiencia creativa, solo debía ocuparse de crear y dejar fluir lo que le sucedía. La experiencia se le planteaba como una de carácter lúdico, la idea era que juegue con los colores y las formas, con lo materiales. Para ello no alcanzaba con mirar, era preciso que los espectadores presten su cuerpo para la experiencia, se dispongan a pintar, dibujar, calar, tallar. Para ello era fundamental la sencillez de las técnicas que se les proponía.

En las JCyF los organizadores pretendían facilitar la conexión de cada uno con su “mundo interior” y permitir que cada uno se exprese, en un intento por desalienar a quienes participaban. Por ello no había allí nada para ver sino que cada uno tenía que vivir su experiencia, que era a la vez una experiencia con otros. Asimismo, era solo gracias a la participación activa del público que la obra era posible, no había obra sin público y cuando éste se iba ella se desvanecía. Lo que allí quedaba eran solo restos, huellas de lo acontecido.

Conclusión

A lo largo de este trabajo trabajamos sobre las Jornadas del Color y de la Forma realizadas en Buenos Aires entre 1975 y 1981. Al analizarlas las tomamos como un conjunto, sin observar las particularidades de cada edición dado que nuestro interés primero era dar cuenta de ellas como experiencia artística obra de Mirtha Dermisache. Dimos cuenta entonces de que éstas pueden ser conceptualizadas como una obra de arte de acción, dado su carácter inmaterial pero también que lo que se expone es el proceso de creación.

Asimismo, intentamos dar cuenta de que el quiebre que se produce en 1976 en la producción de otros artistas (que se dedican a la pintura de caballete o simplemente abandonan el arte, o parten al exilio) no se evidencia en la obra de Mirtha Dermisache. Esto nos permite también establecer matices al pensar el año 1976 como un quiebre total y nos invita a reflexionar sobre las continuidades entre ambos períodos. Asimismo, ello nos invita a reflexionar sobre el uso lineal de los quiebres institucionales para el ámbito de la cultura.

Son muchos los interrogantes y temas que quedan por fuera de este trabajo, así como también son muchas las contradicciones que nos genera este ob-

jeto de estudio. Restan por analizar las lecturas pedagógicas de las jornadas, las especificidades de cada edición, establecer un diálogo más profundo con el contexto histórico, entre otros problemas posibles. Es esta simplemente una primera conceptualización de nuestro objeto de estudio.

Referencias bibliográficas

- Alonso, R. (1999). *Arte de Acción* (Catálogo de Exposición). Buenos Aires: 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*. México: Ed. Sin Nombre, Conaculta-Fonca.
- Lippard, L. R. y Chandler, J. (2011). La desmaterialización del arte. En *Sistemas Acciones y Procesos. 1965-1975* (Catálogo de Exposición). Buenos Aires: Proa.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Parcerisas, P. (Coord.) (2008). *Cuerpo y Revolución. Accionismo Vienés. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Schwarz-Kogler*. Anadalucía: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Rimmaudo, A y Lamoni, G. (2011). Entrevista a Mirtha Dermisache. En M. Dermisache *Publicaciones y dispositivos editoriales* (Catálogo). Buenos Aires; Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Varela, M. (2005). Los medios de comunicación durante la Dictadura: entre la banalidad y la censura. *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*. Recuperado de <http://www.camouflagecomics.com/>