

# Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia

## Archipelagos of experimentation in dictatorship: dialogues between art, education and militancy

Lucía Cañada<sup>1</sup>  
Malena La Rocca<sup>2</sup>

### Resumen

En noviembre de 1981, en ciudad de Buenos Aires el Taller de Investigaciones Teatrales realizó una intervención callejera en las inmediaciones de la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma una experiencia colectiva organizada por Mirtha Dermisache y el taller de Acciones Creativas. A partir de los cruces y cuestionamientos que genera este episodio, el presente artículo revisita el complejo vínculo entre arte y política en dictadura, incorporando a la problematización la dimensión educativa como un elemento más de análisis y debate, desde una perspectiva performativa y contextualista. El artículo se propone indagar así en ambas experiencias, así como los talleres que les dieron origen, para reflexionar sobre las formas de politicidad que desarrollaron y sobre

### Abstract

In November 1981, in the city of Buenos Aires, the Taller de Investigaciones Teatrales carried out a street intervention in the vicinity of the sixth edition of the Jornadas del Color y de la Forma an collective experience organized by Mirtha Dermisache and the taller de Acciones Creativas. From the crossings and questions generated by this episode, this article revisits the complex link between art and politics during the dictatorship, incorporating the educational dimension to the problematization as another element of analysis and debate, from a performative and contextualist perspective. The article thus sets out to investigate both experiences, as well as the workshops that gave rise to them, in order to reflect on the forms of politicization they developed and on the

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. [canadalucia@gmail.com](mailto:canadalucia@gmail.com)

<sup>2</sup> Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. [malenalarocca@gmail.com](mailto:malenalarocca@gmail.com)

las posibilidades de llevar adelante prácticas experimentales en tiempos de represión política. Para ello aborda no solo lo acontecido, sino también las praxis que dieron lugar a dichas propuestas.

**Palabras clave:** experimentación artística, educación no-formal, políticas culturales, dictadura argentina (1976-1983).

possibilities of carrying out experimental practices in times of political repression. To this end, it addresses not only the events but also the praxis that gave rise to these proposals.

**Keywords:** artistic experimentation, non-formal learning, cultural policies, argentinean dictatorship (1976-1983)

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

## Introducción

¿De qué modos pensar la «resistencia» en contextos de violencia política? ¿Cualquier acto o acción disidente puede considerarse como resistencia? Y, por el contrario, ¿todo silencio debe ser leído como consenso? ¿Alcanzan esos conceptos para comprender los distintos vínculos y estrategias que impulsaron las producciones culturales en dictadura? Durante los últimos años, un conjunto de investigaciones nos ha permitido conocer la existencia de diversas prácticas culturales antidictatoriales que, desde distintos ámbitos, desarrollaron tácticas (De Certeau, 1996) más o menos radicalizadas, multitudinarias o de formato pequeño, con discursos crípticos o abiertos. Estas han puesto en cuestión la imagen de «apagón cultural» atribuida a los años de dictadura, así como también la de abierta resistencia en oposición al consentimiento como el binomio desde el cual reflexionar sobre las prácticas culturales en tiempos de represión política. El siguiente «hallazgo documental» nos invita a visitar estas preguntas:

En noviembre de 1981, mientras en las instalaciones donde había funcionado un asilo de ancianos renombrado por la municipalidad como Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires se desarrollaba la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma (JCF), en las inmediaciones un grupo de jóvenes se pintaban de amarillo a ellos mismos y a otros y corrían por los caminos internos de Plaza Francia. Finalmente, los *manchados* invitaban a los paseantes a realizar una gran escultura de papel higiénico: una burla hacia el orden y el control que reinaban en aquellas reconocidas jornadas. Esta acción callejera fue organizada por el Taller de investigaciones Teatrales (TiT), un colectivo de experimentación teatral fundado en 1977 por Juan Carlos Uviedo y continuado por jóvenes militantes trotskistas del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) el cual permanecía ilegalizado desde el golpe de Estado de 1976, al igual que otras agrupaciones de izquierda revolucionaria no armadas.<sup>3</sup>

No existían relaciones explícitas entre el taller teatral y las jornadas de experimentación plástica. Con este tipo de acciones, el TiT tensionaba las políticas culturales de su partido, el cual desde sus publicaciones había reivindicado la «libertad creativa» en la propuesta de Mirtha Dermisache (Hirschfeld y Báez, 1978). Por su parte, las JCF se presentaban como un «gran taller» en el que Dermisache y sus alumnos del taller de Acciones Creativas (tAC) disponían una serie de mesas ordenadas con distintos materiales de trabajo para que el público accionara y se expresara. Estas jornadas habían surgido en 1974 cuando los integrantes del tAC se propusieron reproducir aquello que hacían en un espacio abierto al público (primero fue la galería Carmen Waugh y luego distintos museos de gestión estatal) y, desde entonces, habían organizado cinco ediciones; la de 1981 sería la sexta y última.

A partir de este episodio, nos preguntamos en dónde se hallaba la «resistencia»: ¿en la experiencia multitudinaria que sucedía dentro de una institución estatal, en la intervención crítica que el TiT desarrollaba afuera o en ambas? ¿Qué efecto interpretativo genera recurrir

3 El PST se fundó en 1972 a partir de la fusión del Partido Revolucionario de los Trabajadores-La Verdad, liderado por Nahuel Moreno —un dirigente histórico del trotskismo—, con una corriente del Partido Socialista Argentino, encabezada por Juan Carlos Coral. Véanse Mangiantini, 2017 y Osuna, 2015.

al mismo concepto (el de resistencia) para caracterizar ambos casos y muchos otros? ¿Acaso esa caracterización no estaría aplanando una multiplicidad de tácticas que —esgrimidas desde lugares y con formas diferentes— coincidían en fomentar la libertad de creación individual y colectiva? ¿Qué otros puntos de convergencia podemos encontrar entre estas prácticas que parecen tan diferentes, incluso en el modo en que se enuncian a sí mismas?

Desde estos interrogantes nos propusimos reflexionar sobre los vínculos entre experimentación artística y acción política durante la última dictadura militar analizando las prácticas en sí mismas, contextualizadas y en relación con otras. Tal como señala Esteban Buch (2016) «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» (p. 188). Se trata entonces de investigar la «pieza de arte» en sí misma en constante vínculo con su contexto de producción y con las intenciones de sus hacedores. Se trata también de abordar sus formas de producción y las epistemes críticas que se pusieron en juego en estas acciones y que generalmente quedan subsumidas a sus resultados medidos en términos de «eficacia simbólica» o de «gran acontecimiento». Para ello observamos lo acontecido en la sexta edición de las JCF y en la intervención callejera así como también los espacios desde donde habían surgido: el tAC y el TíT. En todos los casos, la experimentación artística estaba en el horizonte de expectativas de sus prácticas, pero ¿esta noción remitiría a una «estructura de sentimientos»<sup>4</sup> (Williams, 2000) común? ¿A partir de qué procesos de enseñanza y aprendizaje se transmitiría? ¿Qué características, matices e implicancias adoptó en cada grupo?

En términos conceptuales, Umberto Eco (citado en Longoni y Davis, 2009) distingue entre las prácticas «experimentales», aquellas que proponen una innovación dentro de los límites del arte buscando generar una provocación interna, y las de «vanguardia», las cuales buscan ofender radicalmente a las instituciones y las convenciones. A esta perspectiva teórica agregamos la noción de experimentación señalada por Ana Longoni (2011), a partir de la cual se crean nuevos conceptos de vida que, más allá de la construcción de una nueva hegemonía, se orientan a generar otras maneras de habitarla. Estas distinciones nos permiten establecer matices entre las propuestas aquí abordadas y problematizar sobre los márgenes para la experimentación que «dejaba» la dictadura. Partimos del supuesto de que lo «experimental» e incluso lo «vanguardista» eran términos públicamente enunciables durante la dictadura argentina, siempre y cuando se restringieran a la renovación de lenguajes artísticos, a la «innovación» técnica o a lo juvenil, y sus prácticas estuvieran controladas por adultos o por el mercado. En tiempos de la última dictadura militar, el experimentalismo tenía lugar, aunque ya no bajo las premisas desarrollistas, sino aquellas de la modernización autoritaria (La Rocca, 2021).

4 Raymond Williams (2000) define las «estructuras del sentir» como los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente (p. 154). Según el teórico cultural marxista británico, se trata de experiencias sociales en proceso que se diferencian de otras formaciones semánticas institucionalizadas en su época.

Los casos aquí abordados ponen el acento en procesos creativos que apelan a un hacer sensible, que instalan a su vez otras lógicas (de creación, de función social del arte) y desde allí proponen una búsqueda de libertad. En el TiT, advertimos que aquella se encontraba en tensión con la búsqueda de verdad que guía la praxis marxista revolucionaria. Mientras la última orienta el conocimiento del mundo producido desde la práctica artística hacia la transformación política de la sociedad, para el TiT la experimentación artística era su forma de militancia revolucionaria. En el tAC, la búsqueda no estuvo ligada a un proyecto colectivo ni a una transformación social, tal como proponían las vanguardias artísticas de fines de los sesenta y principios de los setenta, sino a un proyecto artístico-pedagógico (sostenido por Dermisache, su alma máter) con el que pretendió brindar herramientas para que los sujetos se expresaran libremente. Ese espacio habilitó experiencias y microsociedades que desbordaron las intenciones iniciales de su creadora.

El experimentalismo como puesta en práctica de pequeñas libertades creativas, aunque tolerado por las autoridades *de facto*, fue capaz de generar fugas de sentido y de conexión con las emociones, en la medida que fuera concebido como una práctica colectiva y fundante de microsociedades. Como señala Longoni (2011), «sin confrontar directamente con las reglas de juego dominantes, [las microsociedades] inventan las suyas y fundan una suerte de territorio liberado, un tiempo desafectado del mandato de producción y ocio reglado» (p. 17). Es en esos modos de hacer y trabajar alternativos y experimentales, centrados más en los procesos creativos que en sus resultados artísticos, que tanto el tAC como el TiT buscaron diferenciarse de las políticas culturales del régimen, en particular de sus aristas más autoritarias, así como de las estéticas predominantes en las izquierdas de los setenta, ya sea en su versión realista comunista o panfletaria.

A través de la puesta en marcha de sus procesos creativos, en los talleres y en sus salidas al espacio público, ambos buscaron movilizar el «cuerpo vibrátil», en términos de Suely Rolnik (2005), es decir aquella capacidad sensible de los sujetos que nos permite aprehender la alteridad del mundo como un campo de fuerzas vivas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo como sensaciones. La filósofa brasilera señala que, 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 de mantenerse vulnerables *ante y al otro* (Rolnik, 2005), contrariamente a los regímenes autoritarios que, en complemento con el neoliberalismo, se proponen anestesiar la vulnerabilidad, la capacidad de escucha de uno mismo y de los otros.

Este artículo está dividido en cuatro apartados y unas consideraciones finales. En el primero, inscribimos las producciones del tAC y del TiT en los debates en torno a las prácticas culturales y artísticas en dictadura, así como también las vinculamos con una amplia gama de estrategias disidentes. En el segundo apartado reponemos algunas ideas sobre las políticas culturales de la dictadura, tanto en términos censores como propositivos, para dar cuenta de sus grietas, fisuras o resquicios que habilitaron cierto experimentalismo. El tercer apartado lo dedicamos a reconstruir la sexta edición de las JCF —el imperio del orden— así

como la intervención que el TIT hizo para impugnarla —la irrupción del caos—. En el último, exploramos un conjunto de concepciones sobre el arte, los métodos de experimentación, la formación tradicional y alternativa las cuales permiten, finalmente, poner en diálogo ambas experiencias.

## Más allá de la noción de resistencia: estrategias de experimentación artística

A mediados de la década del ochenta, se consolidó académicamente la noción de «cultura del miedo» (Corradi, 1985; Lechner, 1990; O'Donnell, 1984). Esta categoría permitía explicar de qué manera se habría difuminado en la vida cotidiana el terror impuesto por las dictaduras latinoamericanas. Según Guillermo O'Donnell (1984), el autoritarismo se encontraba arraigado en la cultura argentina; el gobierno militar solo habría soltado «los lobos en la sociedad» que, de esta manera, se habría patrullado a sí misma. Pero también gran parte de los ciudadanos pasaron a sentirse víctimas potenciales y, ante el miedo que generaba el aparato represor, optaron por el silencio y la autocensura. Esta interpretación ha dejado sus huellas en la historiografía como una lectura hegemónica del período: una vez instaurada la dictadura, y reprimidas y desaparecidas las organizaciones guerrilleras, la represión y la censura imperante habrían silenciado cualquier manifestación opositora —excepto las de organizaciones de derechos humanos— hasta mediados de 1982, luego de la rendición argentina en la Guerra de las Malvinas.

En contraposición al consenso civil en torno a la cultura del miedo, se ha utilizado la categoría de «resistencia» para describir en bloque y valorar un conjunto de heterogéneas manifestaciones culturales y artísticas ocurridas durante el régimen militar. El problema de esta noción —entendida como categoría moral— es que obtura la posibilidad de leer, a partir de estas prácticas, una trama más compleja de relaciones y estrategias de los sujetos, que a su vez fueron modificándose en las diferentes coyunturas por las que transitó la dictadura. Lo interesante es observar que, en este período denominado «apagón cultural» o «genocidio cultural», las prácticas y producciones simbólicas, así como las tácticas partidarias, no fueron totalmente silenciadas —ni cómplices—, pero tampoco un modo de resistencia frontal a la dictadura. Por otra parte, este paréntesis de *oscuridad* se encuentra entre dos momentos *luminosos*, uno anterior y otro posterior: la modernización artístico-cultural de la «larga década del sesenta» (Jameson, 1994) y la breve primavera democrática de los ochenta.

Desde esta misma perspectiva, dentro de los estudios recientes focalizados en las producciones culturales y artísticas alternativas al disciplinamiento militar y a la industria cultural en los ochenta, pueden destacarse la investigación curatorial de la Red de Conceptualismos del Sur (2012) sobre prácticas, tácticas y poéticas de arte y política en América Latina; la investigación sobre la utilización de la ironía y la alegoría como estrategias retóricas (Favoretto, 2010), o de la sátira política en la revista *Humor* (Burkart, 2017), así como los estudios sobre los vínculos entre juventud, música, estéticas y política (Buch, 2016; Delgado, 2015; Manzano, 2017; Pujol, 2005) así como las estrategias de los artistas vi-

suales (Alonso, 2005; Constantin, 2006; Longoni, 2014; Usubiaga, 2012) y de los colectivos de activismo teatral aquí estudiados (Longoni, 2012; Verzero, 2016). También son relevantes las investigaciones del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente, en particular, las redes de solidaridad artística internacional (Cristiá, 2020), las prácticas contrainformativas de los fotorreporteros (Gamarnik, 2011), la trama cultural alternativa impulsada por las revistas subterráneas (Margiolakis, 2016), los usos de la ciudad por la cultura rockera (Sánchez Trolliet, 2016), o de la fiesta y la «estrategia de la alegría» en la escena artística *under* (Lucena, 2012; Lucena y Laboureau, 2016).

El análisis de estas investigaciones permite visibilizar, por fuera de la mirada dicotómica hegemonía/resistencia, una amplia gama de estrategias, modos de hacer y estéticas desplegadas por diversos actores y grupos para eludir la represión, la censura y el disciplinamiento, y conseguir recursos materiales para funcionar. Nos referimos, entre otras estrategias, al uso de los lazos profesionales y la solidaridad internacional en las denuncias por violación de derechos humanos; a diferentes recursos retóricos «carnavalizantes» para eludir la censura y generar crítica social; a la intervención cultural como forma de intervención micropolítica; al uso de espacios no estrictamente culturales como la vía pública o a usos alternativos de los edificios culturales; a la estética festiva *under* como modo de reunir a los jóvenes disidentes, a la autocensura y a la utilización de la metáfora y los eufemismos.

Asimismo, las investigaciones que se ocuparon de problematizar la intervención de las autoridades *de facto* en distintos espacios de la cultura —teatros, museos y galerías— también nos permiten poner en tensión la imagen de *oscuridad* y de intervención totalitaria sobre todos los espacios. Carlos Fos (s. f.) trabajó sobre el teatro General San Martín y la gestión de Kive Staiff, quien fue 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 trabajado sobre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Arte y Comunicación. Por su parte, 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: «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). En esta línea inscribimos a las JCF.

Por último, siguiendo la tesis planteada tempranamente por Carlos Brocato (1986), hacia 1977, después de los años más intensos de represión, surgieron pequeños espacios de actividad cultural (talleres literarios, grupos teatrales, revistas subterráneas), que fueron generando una compleja trama de encuentros e intercambios alternativos a los que fomentaba el régimen, y así reunieron algunos *átomos dispersos* por el embate autoritario. Dentro de estas iniciativas alternativas, inscribimos las prácticas estético-políticas del TIT en relación con las políticas culturales del Frente de Intelectuales del PST.

María Matilde Ollier (2009) propone que en estos espacios se transformó la radicalización revolucionaria de las agrupaciones de izquierda hacia la democratización como signo de época. Aquí consideramos que el TiT y el tAC llevaron a la práctica nuevas —y heterogéneas— formas de acción estética, entendidas como actividades mediante las cuales se puede transformar la vida colectiva (Arendt, 1993). Una de ellas fue la experimentación en montajes e intervenciones callejeras del TiT, formas a partir de las cuales confrontaron simbólica y físicamente con las prácticas cotidianas habilitadas por el régimen. Otra, más elíptica, fueron los grandes talleres de experimentación plástica de las JCF, realizados bajo la protección de las instituciones oficiales.

Así, desde la noción de experimentación (Longoni, 2011) indagamos las transformaciones en los vínculos entre arte y política. Aquí consideramos que el dispositivo represivo y disciplinador, que brutalmente se consolidó durante el régimen militar, provocó un colapso social y profundas resignificaciones culturales que no pueden ser explicadas mediante abordajes dicotómicos. Es preciso pensar en una compleja y contradictoria trama de prácticas que van desde lo oficial u oficioso hasta lo abiertamente opositor atravesando una diversidad de tácticas disidentes que podrían confrontar entre sí. Desde esta última posibilidad nos propusimos contrastar la experimentación propuesta en las JCF y en el TiT, desde su praxis artística, para señalar tanto afinidades como diferencias que nos permitan esbozar sus posicionamientos en las distintas «batallas culturales» que se desarrollaron durante el régimen.

## «Vigilancia, civilidad y modernización»: ejes del dispositivo represivo para disciplinar la cultura

La última dictadura hizo —desde el comienzo— un foco especial en la cultura, no solo a través del control y de la censura, sino también de un modo propositivo. Por un lado, según aseveran Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2003), 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» (p. 23). Entre el material controlado por los servicios de inteligencia, Invernizzi y Gociol mencionan canciones, libros, almanaques, afiches, obras de teatro, artículos periodísticos, folletos, diarios, programas de radio, actores, directores, películas, concursos literarios, mapas, programas de televisión, entre otros.

En contrapartida otros materiales fueron sugeridos y recomendados por las autoridades *de facto* (Invernizzi y Gociol, 2003) con la intención 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

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). Otras de las estrategias adoptadas para generar consenso fueron el establecimiento de bustos, la red denominación de calles, la declaración de feriados nacionales y la creación de museos (Schenquer y Cañada, 2020). Además, desde el gobierno *de facto* se buscó establecer un diálogo con parte de la dirigencia política, empresarial, religiosa y gremial (Sirlin, 2006). 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).

El control y disciplinamiento de la vida cotidiana de la *ciudad vidriera* de la Argentina —Buenos Aires— fue implementado de una manera particular. Por un lado, los burócratas orientados por la función policial no alcanzaban a detentar un rol tan influyente como en otras urbes del país (Invernizzi y Gociol, 2003; Luciani, 2017). Por el otro, sí se destacó la «modernización» urbanística en pos de su internacionalización y valorización inmobiliaria que legó marcas indelebles en la ciudad y sus formas de habitarla. Bajo el impulso de ser el país sede de la Copa Mundial de 1978, se hicieron transformaciones estructurales y habitacionales: erradicación de las «villas miseria», construcción de autopistas y parques de diversiones, remodelación de estadios de fútbol y espacios verdes para fomentar el ocio y el esparcimiento «activos» y no «contemplativos» (Menazzi, 2018; Tavella, 2016). Dentro de estas políticas urbanísticas es posible inscribir la apertura —por iniciativa del intendente Osvaldo Cacciatore— del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, el cual institucionalizó en un mismo edificio diferentes iniciativas experimentales relacionadas con la música y las artes plásticas.

Mientras que en la cartera de Obras Públicas se invirtieron elevadas sumas en estudios de arquitectos, en la de Cultura se apostó a la subsidiariedad del Estado (Rodríguez, 2015) lo que significó que la cultura debía estar financiada por el sector privado. Este fue el caso, por ejemplo, de las JCF que habiéndose realizado en espacios oficiales no recibían ayuda económica del Estado, sino que debían conseguir sus patrocinantes; en las últimas ediciones, contaron con los auspicios de Aerolíneas Argentinas y de la multinacional Coca-Cola. En contraposición, el TiT abogaba por una experimentación independiente tanto de la injerencia del Estado como del mercado.

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. Calveiro sostiene que la sociedad fue encontrando resquicios para reestructurarse y resistir. 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). Entre estas fisuras, grietas, resquicios fueron posibles experiencias experimentales y la experimentación que problematizaremos en los siguientes apartados.

## Puestas en escena durante la «apertura democrática»

El año 1981 fue sumamente complejo: se produjo el primer cambio de presidente tras un quinquenio de Junta Militar en medio de la profundización de la crisis económica que significaba el fracaso de su proyecto y la cada vez mayor visibilidad política de las denuncias por violación a los derechos humanos. Entre marzo y diciembre de ese año gobernó Viola, representante del ala «aperturista» más proclive al diálogo con los civiles. La historiografía política coincide en que su gestión posibilitó cierto «renacer» cultural y político que se manifestó en un incremento de la oposición sindical, de la opinión pública, cuyo hito fue Teatro Abierto (Franco, 2018, pp. 290-291). Asimismo, se discute si esta «apertura» del espacio público anticipó el inicio de la transición democrática o solo se trató de un momento de liberalización del régimen militar.

A los fines de este artículo, cabe destacar que, si bien el accionar del dispositivo represivo militar centrado en la figura de la desaparición forzada había disminuido significativamente con relación a los años previos, se había incrementado la presencia policial en las calles, la vigilancia y las detenciones en los espacios de sociabilidad juveniles, en las fiestas del *under* y contra la disidencia sexual (Lucena, 2012; Modarelli y Rapisardi, 2001; Sánchez Trolliet, 2016). Fue entonces cuando los organizadores de las JCF detectaron por primera vez la presencia de policías y curas de civil. Los integrantes del TiT coinciden en que la vigilancia de sus montajes y actividades culturales era llevada a cabo, más que por la policía, por militantes «encubiertos» del PST que resguardaban la «seguridad» del partido que funcionaba en semiclandestinidad (Osuna, 2015). En aquella coyuntura, el TiT redobló su apuesta y llevó sus montajes al espacio público.

En noviembre de 1981, se realizaron en Buenos Aires las «Sextas Jornadas del Color y de la Forma», la última de una serie que había comenzado con una pequeña experiencia en 1974 en la Galería Carmen Waugh y que al año siguiente se había organizado en un formato ampliado en las salas del Museo de Arte Moderno. Desde entonces la propuesta había ido creciendo en cantidad de días (de tres a doce), de coordinadores (que comenzaron siendo doce y llegaron a ser alrededor de doscientos) y de mesas de trabajo (de ocho a más de treinta). La edición de 1981 —interpelada por la acción del TiT— se efectuó en el Museo Sívori que se encontraba bajo la dirección de Nelly Perazzo y, desde 1980, funcionaba en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, que aún estaba en obra.

Las JCF surgieron del taller de Acciones Creativas, un espacio creado y dirigido por la artista visual argentina Mirtha Dermisache con el objetivo de que quienes asistían se «expresen libremente» a través de distintas técnicas plásticas. Este taller estaba orientado a adultos con o sin formación artística sin la pretensión de formarse como artistas allí. Según narra Jorge Luis Giacosa (comunicación personal, 2015), la idea de las JCF había surgido cuando, desde la galería Carmen Waugh, les propusieron a los alumnos del tAC hacer una muestra de fin de año. Sin embargo, después de debatirlo, quienes participaban del espacio 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, repro-

ducir su dinámica de trabajo en la galería. Así apareció la idea de hacer un «gran taller de acciones creativas» (taller de Acciones Creativas, 1974).

Como en todas las ediciones, la de 1981 consistió en generar un espacio para la creación individual, colectiva y por sumatoria (se sumaban las producciones individuales a lo hecho previamente por otro). Para ello, los organizadores disponían una serie de mesas o estaciones de labor con materiales para que el público se acercase y accionase. En la sexta edición había un total de 137 coordinadores y 37 coordinadores auxiliares quienes se ocupaban de explicar las distintas técnicas a quienes participaban y de reponer los materiales, los cuales eran ofrecidos de forma gratuita. Entre las propuestas se hallaban algunas 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 sobre un enorme muro de ladrillos, *estructuras con cajas* y filmación en videocasete (para el desarrollo de la cual se les entregaban filmadoras a los participantes). Según se informa en la revista *Humor*, para esta edición se disponía de: 7000 kg de arcilla para modelar, 2000 cm<sup>3</sup> de tinta china, 3000 hojas de papel obra, 700 litros de bencina, 32.000 cm<sup>3</sup> de témpera, 2500 ladrillos aislantes para tallar y 300 kg de papel de escenografía («Venga y enchastre», 1980) que habían sido conseguidos por los organizadores gracias a la donación de diferentes empresas. Durante los días que duraba la edición, el espacio se disponía para el encuentro, para lo cual se precisaba de una puesta en escena detalladamente prevista y cuidada. Siguiendo un croquis diseñado por los organizadores, en cada mesa se ubicaban ordenados todos los materiales y herramientas para llevar adelante una única técnica. Solo los afiches de difusión colgaban de las paredes. Nada se exhibía; no había obras de arte o imágenes que pudieran servir de modelo, ejemplo o inspiración. El espacio se encontraba de ese modo despojado de cualquier estímulo visual que pudiese condicionar la exploración.

Los organizadores decidían previamente 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 y con qué herramientas, entre otras elecciones. *Explorar en libertad* (taller de Acciones Creativas, 1979) —según rezaban sus anuncios— requería de un alto grado de organización, disciplina y planificación.<sup>5</sup>

Con el ingreso del público a las salas del museo el espacio cobraba movimiento. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos se sentaban en una mesa para comenzar a trabajar acompañados por la explicación de un coordinador. La acción ocupaba el centro de la escena. Los participantes se dedicaban a experimentar. No existía un límite de tiempo, ni de cantidad de trabajos que se podían elaborar y, una vez finalizados, estos se descartaban, a no ser que su «autor» se los quisiera llevar. 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»

5 Entre las cuestiones centrales a resolver antes de cada edición se hallaban la difusión que se hacía a través de afiches, de notas y anuncios publicados en diarios y revistas y a través del *boca en boca*, la obtención de los materiales a utilizar (que eran solicitados vía carta por la propia Dermisache a distintas empresas para su donación) y la obtención del espacio.

(citada en Arce, 1979, p. 7). Con el hacer del público el dispositivo iba tomando color, habilitando una multiplicidad de expresiones y formas.

Al finalizar el día las instalaciones del museo se habían transformado, estaban más sucias y desordenadas, con los rastros de su ocupación transitoria. Concluida la acción del público, todo se volvía a acomodar, se limpiaban las mesas, se renovaban los materiales; el espacio quedaba dispuesto como al inicio, cada objeto, cada persona ocupaba su lugar en la escena. Finalizados los días dispuestos para la edición, los materiales se retiraban, la puesta en escena cesaba y el museo volvía a su formato habitual.

Una de aquellas tardes, el TiT adoptó la *puesta en escena* ideada por Dermisache como *primer acto* o escenario de su performance paródica que ellos denominaban *intervención urbana*. El TiT la consideraba una herramienta de acción estético-política. Esta era elaborada para alterar la *normalidad* cotidiana a través de la introducción de signos, símbolos y acciones que, aun de manera efímera, transformaran la percepción visual y sensitiva de la trama social y cultural citadina.

Entre las distintas versiones de la intervención en las JCF, una de ellas afirma que integrantes del TiT se habrían «infiltrado» en el evento y, al no permitirles experimentar libremente porque «armaron un féretro con las telas», siguieron con sus acciones puertas afuera del museo (Bellotti, 2012). Otra versión señala que los organizadores les habrían negado el ingreso por reconocerlos como un grupo de «revoltosos», probablemente al asociarlos a Mauricio Kurcbard, un miembro del TiT —hasta donde pudimos rastrear el único— que había pasado por el tAC. Al respecto, reunimos algunos testimonios y comentarios dispersos que muestran el carácter improvisado de esta acción:

Improvisábamos sobre la marcha, Katja [Alemann], Omar [Chabán] y muchos otros amigos estaban en las Jornadas». «Nos cruzamos a Plaza Francia y corríamos [...] jugábamos a mancharnos y a manchar a otros [miembros del grupo o paseantes] con pintura amarilla». «Hicimos una ‘gran’ escultura con rollos de papel higiénico». «La policía nos interceptó en la plaza con unos volantes y nos preguntó qué hacíamos, nos dejó ir ‘por delirantes’ (Epstein, 2011; Bellotti, 2012).

Esta intervención del TiT estaba orientada a burlarse de los formatos de experimentación de las JCF. Por un lado, mostraba cómo los jóvenes rechazados tal vez por introducir un féretro —ícono de la muerte en aquellas jornadas destinadas a conectarse con la vida a partir de la creación—, podían experimentar *libremente* en tiempos de dictadura en la plaza lindante al museo. Por el otro, contrastaba el potencial creativo del caos, de los pocos recursos y de la autogestión con el orden, el método riguroso y la abundancia de materiales de aquella otra institucionalidad oficiosa. Esto se puede observar en los materiales empleados en la performance: un solo color —el amarillo—, el uso de materiales no artísticos como el papel higiénico, los cuales eran activados desde el libre movimiento del cuerpo que corría, manchaba y era manchado en un espacio público, en principio, más expuesto a la vigilancia policial. Control que, en su acción, había sido eludido a partir de una improvisación en la que se hicieron pasar por locos inofensivos para la mantención del orden social. ¿Cuánto de

esta intervención era completamente espontánea? ¿Qué estaba planeado? ¿Alguien guiaba la acción? ¿Estaba contemplada la seguridad de los performers?

La intervención del TiT y su noción de libertad creativa eran el resultado de una serie de acuerdos entre agrupaciones artísticas trotskistas, las cuales en 1981 crearon en San Pablo el Movimiento Surrealista Internacional (MSI). Allí, además del TiT Buenos Aires y otro subgrupo que se había radicado en San Pablo, convergieron otros grupos argentinos —el TiM (Taller de Investigaciones Musicales), el Grupo de Arte Experimental Cucaño de Rosario, el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), el Grupo de la Mujer—, y el paulista Viajou Sem Passaporte (VSP); todos ellos habían adoptado la experimentación artística como forma de militancia.

Bajo esta orientación común, encontramos diferentes formas de entender la experimentación artística, una bandera histórica del trotskismo.<sup>6</sup> En tiempos de violencia política, la experimentación apareció como vía que permitía canalizar la actividad artística de jóvenes y participar de sus espacios de formación y gremios. Esta fue una política del Frente de Intelectuales del PST que propiciaba «la absoluta libertad de formas, de escuelas y movimientos», siempre y cuando estuviera «al servicio de la clase obrera» (Manduca, 2018). Un antecedente de estos lineamientos había sido el Frente Rosarino de Artistas Socialistas (FRAS), conformado en 1975 para apoyar a los sindicatos combativos de Villa Constitución. En el manifiesto del FRAS, se reivindicaba la militancia artística como forma de creación y compromiso con la realidad, basada en la premisa de que esta logra objetivizar la realidad porque significa una realimentación permanente de los sistemas sensitivos. También, se defendía el arte-herramienta, pues se consideraba que solo desde la práctica sería posible incidir en las relaciones de producción y modificarlas. El FRAS no fomentaba un criterio de belleza técnica, sino semántico-significativo, para lo cual identificaban en la experimentación una vía para lograrlo (*Avanzada Socialista*, «Declaración de principios del FRAS, 13 de junio de 1975, p. 10).

Mientras que el TiT surgió en 1977 por iniciativa del actor santafesino Juan Carlos Uviedo. A este grupo acudieron militantes juveniles y simpatizantes del PST, que se habían quedado sin sus espacios de militancia. Uviedo no se regía por los parámetros tradicionales de iniciación a la actuación y al teatro, la creación de un personaje y la actuación realista. Promocionaba su taller como un breve laboratorio abierto de investigación y experimentación dramática, actoral y escénica para crear colectivamente (en tres meses) un montaje teatral. Los ejercicios y montajes que proponía tenían como objetivo transgredir las convenciones artísticas y sociales de manera tal que sus acciones fueran publicadas en las páginas policiales de los diarios, y no en las culturales. Uviedo llevó esa premisa a su propia vida antes

6 La experimentación artística, asociada a la libertad de creación, había sido una consigna reivindicada por León Trotsky desde la Oposición de izquierda y sostenida ante el avance del estalinismo. Durante su exilio en México, en 1938 firmó junto a André Breton el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* cuya defensa de la «libertad total del arte» ante el fascismo y el capitalismo constituyó un hito para la organización plural de los artistas de vanguardia. Véase Trotsky (1964).

y durante la última dictadura; en 1978 fue detenido en el hotel en el que vivía por tenencia de marihuana, fue encarcelado en Santa Fe y, un año después, se radicó en San Pablo.

El taller siguió sin su maestro. Se dividió jerárquicamente en tres grupos: «madre», «llave» e «iniciación» que se correspondían con el conocimiento del método de Uviedo y la militancia en el PST (Cocco, 2017). También se separó en subtalleres para investigar distintas vías de experimentación teatral: el absurdo, la biomecánica y el teatro de la crueldad artaudiana. La transgresión de las normas sociales y artísticas estaba en la misma dinámica de los montajes de creación colectiva, los cuales tenían un director o maestro de ceremonias que iba marcando el ritmo y el desenlace de la acción, desconocida por el resto de los participantes, actores y público.<sup>7</sup>

En 1979 un grupo del TiT lanzó el Zangandongo, el manifiesto de su movimiento de vanguardia a partir del cual introdujeron una noción combativa de experimentación artística, alternativa incluso a la que proponía su agrupación. A pesar de algunas coincidencias programáticas con el FRAS, la noción de experimentación del Zangandongo estaba más vinculada al teatro de la crueldad de Antonin Artaud (1964), a partir de la cual buscaban con sus montajes «exorcizar los demonios» tanto de los actores como del público. De esta manera exacerbaron su lugar de enunciación contracultural y lumpen, lo que implicaba también confrontar con los preceptos morales del PST y de la militancia de las izquierdas.

Por su parte, el VSP al igual que 3Nós3, habían surgido durante la apertura democrática brasilera, cercanos a agrupaciones universitarias trotskistas (Mesquita *et al.*, 2012; Morales Bertucci, 2015). VSP con marcada influencia dadaísta y surrealista, hacía publicaciones teóricas, intervenciones urbanas e invasiones en espectáculos teatrales, a partir de las cuales buscaban instaurar crisis de normalidad por medio de experiencias creativas. Estas estaban basadas en los simples procedimientos interrelacionales y en la repetición de gestos cotidianos que promovieran el diálogo físico o verbal entre los performers y los transeúntes.

Estas diferentes nociones de experimentación parecían confluír en el MSI, el cual acordó que las intervenciones urbanas serían el formato adoptado por cada uno de los grupos para alterar, al menos sensitiva y visualmente, la trama urbana en sus ciudades. El TiT las

7 Mientras que los «montajes» o «hechos artísticos» del TiT tuvieron lugar en salas, clubes de barrio o en sus propios espacios que denominaron «casonas»; las «intervenciones» eran prácticas callejeras y anónimas. Con respecto a los montajes (La Rocca, 2017), en 1977 presentaron: *La navaja en el sueño, El balcón y Fiesta de campo*; en 1978: *Babel Lebab y Los propios dioses*; en 1979: *Para cenar: Artaud, Engordando con Ionesco, ¿Quién es Lautreamont?, Vaudeville Champagne, Muestra bloquísima de bloquemanía en escena*; en 1980: *El juicio* (San Pablo), *Tartaruga voladora* (San Pablo), *La marca de Caín, Septiembre 1980, Arucol, ¿Quiénes son Artaud?, La señal kanzelada, Instrucciones, Anng cero, La cámara, Picnic, Hospital, Suero, la enfermedad del siglo XX, Las ruahinas y 3x3*; en 1981: *Lágrimas fúnebres, pompas de sangre* (fue prohibida por los dueños de la sala y devino en una *performance* callejera, véase Longoni, 2012). En relación con las intervenciones, en 1978 realizaron *La toma de la República de los niños* (La Plata) y otra en el *Bar Los Pinos* (Verzero, 2016); en 1980, *Guerra de San Cafón* (San Pablo) junto a Teatro Politécnico y VSP; en 1981: *La peste* (San Pablo) —junto al TiT, TiC, Cucañó y VSP— (Mesquita, Vindel, Longoni, Nogueira, y La Rocca, 2012; La Rocca, 2012), *Intervención en las Jornadas del Color y de la Forma, Intervención en el Margarita Xirgu* —en el II Encuentro de las Artes— (La Rocca, 2018), *Las siete Belgicas y Marat/Sade* (La Rocca, 2019). Para una descripción pormenorizada de varios de estos montajes e intervenciones, véase Cocco (2017).

utilizó, además, para burlarse de los *aliados* culturales en la política frentista del PST. Entre ellos consideraban un amplio grupo orientado a estrechar lazos para defender la experimentación entendida como libertad de expresión, como las JCF, e incluso en las que participaban directamente militantes del partido junto a sectores comunistas como el Encuentro de las Artes.<sup>8</sup>

En síntesis, el TiT y los otros grupos del Zangandongo adoptaron los lineamientos del PST de manera *sui generis*. La tradición trotskista les aportó lecturas, investigación rigurosa y una táctica política. También les permitió establecer contacto con otros colectivos afines, y retomar sus propuestas y recursos artísticos. Además, se valieron del conocimiento de las medidas de seguridad de la militancia clandestina para eludir la represión y conseguir recursos para funcionar.<sup>9</sup> Tal vez lo más interesante no sea mostrar de qué modo el arte ilustra la política, sino más bien dar cuenta de cómo una táctica partidaria podría abrazar, legitimar o condicionar este tipo de experiencias. En función de aquello, es posible pensar las maneras en las cuales estos grupos se reapropiaron de los imaginarios experimentales, de la capacidad vibrátil de los cuerpos para transmitir aquellas sensaciones que están en latencia o que no encuentran otros espacios de enunciación, y cómo de modo radicalizado, los fueron trasladando a sus acciones artísticas.

A primera vista, las JCF y la intervención urbana del TiT aparecen como dos praxis contrapuestas. Mientras una se realizó dentro de un espacio oficial siguiendo un organigrama preciso y haciendo uso de una enorme cantidad de materiales, la otra hizo de la improvisación, la precariedad y el descontrol el eje de una crítica vanguardista que, en los términos propuestos por Umberto Eco (1985 citado por en Longoni y Davis, 2009), rechazaba abiertamente las instituciones. No obstante, como resultado de un ejercicio metodológico orientado a analizar sus concepciones de libertad de creación, encontramos algunas afinidades. En primer lugar, que tanto las JCF como la intervención del TiT partieron de una búsqueda de formación alternativa a la institucional tradicional y ambas recuperaron el formato del taller. En segundo lugar, en su búsqueda de modalidades alternativas, ambos talleres apelaron a trabajar desde la experimentación sensible y la reflexión en torno a los procesos creativos y la libertad de expresión, elementos que iban a contrapelo de las tradiciones de educación artística —las cuales venían siendo cuestionadas desde los años sesenta— y

8 Festival de teatro independiente cuya primera edición se realizó entre el 10 y el 20 de noviembre de 1980 en el Teatro Picadero, mientras que la segunda se llevó a cabo el 15 de noviembre de 1981 en el Teatro Margarita Xirgu de la ciudad de Buenos Aires. Según recuerda Sava —que participó en ambas ediciones— «El Encuentro de las Artes, por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro, pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. Más bien era una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura» (Sava, 2013).

9 Los talleres aspiraban a funcionar de manera autogestiva a partir de la venta de sus publicaciones, entradas de los montajes, fiestas y festivales así como los bonos contribución. También apelaron a las *cotizaciones* de sus integrantes, en jerga militante implicaba un aporte económico mensual de parte del sueldo (habitualmente un 10 %) además de participar en las campañas financieras. En 1979 contaron con recursos del PST para el alquiler de la primera casona —en avenida Córdoba 2031— y para la organización, a fin de aquel año, del festival *Alterarte*.

de las estéticas denunciadoras de las agrupaciones políticas de las izquierdas. En ese hacer que privilegia la sensibilidad de los talleristas hallamos la potencia crítica de estos refugios de formación alternativos y sus salidas al espacio público. En el tAC esa búsqueda no se constituye en un proyecto colectivo, ni de pretensión por *cambiar el mundo* en tanto toma del poder a través de la revolución política, sino en la intención de habitarlo de otro modo, más conectado con el deseo y la creatividad. En cambio para el TiT en ese hacer sensible radicaba la experimentación entendida como militancia, orientada a la transformación de las opresiones de la vida cotidiana de la juventud —para ellos, el núcleo de la vanguardia revolucionaria—. En definitiva, esos modos sensibles permiten vincular estas experiencias con otras formas de politicidad, ya sea disociadas de lo partidario en el tAC o críticas hacia el *ethos* moral disciplinado y racional de la militancia tradicional. A su vez, nos ha llevado a explorar la dimensión educativa no-formal de estos talleres artísticos que también construyeron microsociedades, desde sus procesos de enseñanza-aprendizaje focalizados en la exploración por parte de los sujetos.

## Laboratorios de creación y expresión alternativos

En América Latina, con la crisis de las instituciones en los años sesenta y setenta comenzó un período de ascenso de prácticas educacionales menos ortodoxas y más experimentales, pensadas como alternativas en relación con el Estado y al mercado (Gonçalves, 2014). Entonces distintos artistas y colectivos de arte empezaron a cuestionar la educación tradicional y las instituciones educativas y de creación, y a instalar sus propias escuelas, cursos y programas de formación más centrados en lo experimental que en lo programático. Así lo explica Mônica Hoff Gonçalves (2014):

Un número importante de artistas [...] comenzó a proponer sus acciones artísticas a través de formatos pedagógicos como clases, charlas y conferencias, y a denominar como arte a sus clases, charlas y conferencias, desdibujando así las fronteras entre arte y educación, dentro y fuera del ámbito del arte (pp. 59-60).<sup>10</sup>

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) educación» y otras a las que señala como «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). Según esta autora también existen contrapedagogías, las cuales no son teorías que puedan subsumirse a prácticas y modelos reproducibles [...] son pedagogías cuya existencia está directamente relacionada con su capacidad para desobedecer la propia noción de pedagogía

<sup>10</sup> «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» (traducción propia).

(Gonçalves, 2019, p. 51).<sup>11</sup> A partir de estas distinciones, profundizamos en la concepción del arte y de creación presentes en los procesos de aprendizaje del tAC y del TiT.

El taller de Acciones Creativas surgió en 1973 por iniciativa de Mirtha Dermisache quien fue educadora, artista visual y escritora, dado que toda su vida se dedicó a escribir (aunque su obra nos resulte ilegible).<sup>12</sup> Al comenzar su carrera se había desempeñado como docente de plástica en escuelas primarias, espacio que aprovechó para la experimentación de técnicas y herramientas de enseñanza-aprendizaje. Cintia Mezza, Cecilia Iida y Ana Raviña (2017) señalan que la experiencia de trabajo con una pedagogía no tradicional 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. Al trabajar con docentes había notado lo «trabados» que se encontraban, según ella se veían: «imposibilitados de vivenciar un gesto prolongado en el papel, ellos los irros [sic] en tener vergüenza y miedo de trazar una línea en un papel» (Dermisache, s. f. a, p. 3). Allí se halla el punto de partida de su pensamiento.

Con ese bagaje y siguiendo el método de trabajo que utilizaba con los niños, inauguró en su casa un taller de experimentación plástica para adultos que a partir de 1976 se constituyó en el taller de Acciones Creativas o tAC. En oposición a la educación artística tradicional centrada en el aprendizaje sistematizado y racional de técnicas que excluían la libre expresión, Dermisache desarrolló una propuesta pedagógica denominada «Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas». Esta se centraba en el desarrollo de la *capacidad creadora* a través de la experimentación, relegando la incorporación de datos y la adquisición de habilidades.

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 habilitar la experimentación Dermisache ponía a disposición de sus alumnos distintos materiales, herramientas y equipos necesarios para trabajar, que iban desde esponjas, arcilla y tela hasta bencina, maicena, lápices de cera y herramientas para tallar. Enriqueta Muñiz (1980) explica cómo la creación era estimulada desde lo inesperado:

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 (p. 6).

11 «Não são teorias que se pode tercerizar em práticas e modelos reprodutíveis [...] são pedagogias cuja existência está diretamente relacionada a sua capacidade de desobedecer à própria noção de pedagogia» (traducción propia).

12 A lo largo de su vida Mirtha Dermisache desarrolló una serie de grafismos ilegibles que integraron cartas, libros, diarios y afiches entre otros formatos. Para ampliar véase Gache (2017).

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 (que habían sido alumnos del taller desde el inicio), acompañados por un asistente. Sin embargo, era la propia Dermisache —en tanto ideóloga del método y creadora del taller— quien se dedicaba a planificar minuciosamente las clases. En cada una 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. Entre las indicaciones para cada clase 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. b).

Así, no pretendía establecer un taller para artistas ni expertos incluso aclaraba: «conmigo no van a aprender nada» (Dermisache, s. f. a, 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).

Con este método, Dermisache pretendía habilitar la expresión de los adultos, a la cual consideraba una necesidad propia de todas las personas. Según sostuvo «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). Por ello planteaba la necesidad de «recuperar la capacidad de juego de los adultos, de hacer surgir la capacidad potencial de la gente» (Dermisache, citado en «La libertad de crear», 1976, p. 8), así como también de «rescatar una fuerza creadora oculta y retenida» (Arze, 1980, p. 5).

El objetivo era finalmente que las técnicas desarrolladas sirviesen como herramientas para la exteriorización del *mundo interno*, al cual entendía como:

... un conjunto muy complejo de *imágenes* claras y confusas, imágenes difusas y superpuestas, *conceptos* claros y confusos, discursos articulados y otros no tanto,

*sensaciones* olfativas, auditivas, táctiles, gustativas, *deseos* de todo tipo, *emociones*, *sentimientos*, *premoniciones*, *convicciones*, *recuerdos* y muchas cosas más.

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

En el tAC, así como luego en las JCF, todo estaba pensado y organizado para que quienes asistían, jóvenes y adultos sin formación específica, se sumerjieran en una experiencia cuyos objetivos eran entre artísticos y pedagógicos. Incluso en un reglamento interno se informaba a los alumnos que «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.). Entonces, ¿cómo hacer una lectura en clave política de lo acontecido allí? ¿Puede esa prohibición ser interpretada como una estrategia más para cuidar el espacio?

En el tAC y en las JCF, como una de sus derivas, aunque con características distintivas, se generó 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 y movilizar el cuerpo vibrátil fueron algunos de los cambios (transitorios) necesarios para atravesar la experiencia que Dermisache proponía. Así, su potencia crítica radica en su apelación a movilizar el cuerpo vibrátil en tiempos en que —por el contrario— los regímenes autoritarios buscaban adormecerlo.

Quizás una de las mayores paradojas radique en que desplegó 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 no le restaron la potencia crítica (liberadora y resistente entre otras percepciones posibles), aunque le valieron la crítica y ridiculización por parte de agrupaciones que se autoproclamaban vanguardistas como el TíT, cuyo radio de acción se mantuvo siempre en los márgenes no solo del arte, sino también de su agrupación partidaria.

Como ya explicamos, el TíT había surgido en 1977 por iniciativa de Juan Carlos Uviedo (1939-2009) actor, dramaturgo, director, maestro y fundador de varios grupos teatrales vinculados a la escena experimental de mediados de los sesenta. Su trayectoria está signada por la itinerancia, los rumores y el escándalo: Madrid, Barcelona, Coimbra, Nueva York, Antigua Guatemala, Ciudad de México, Buenos Aires, Santa Fe y San Pablo son algunas de las ciudades en las que Uviedo legó un disperso, pero abultado archivo personal integrado por entrevistas en las cuales presentaba sus diferentes propuestas, documentos de sus montajes y proyectos que llevaba a cabo con los grupos que había conformado en cada ciudad y que, en su mayoría, se disolvieron de la noche a la mañana (Debroise, Longoni y La Rocca, 2015).

Las primeras noticias del método teatral de Uviedo se vinculan con su paso por Madrid a mediados de los sesenta, específicamente, con la renovación teatral durante el tardofranquismo. Allí, las propuestas del teatro de la crueldad de Artaud eran un referente obligado —para muchos, una moda intelectual— dentro de la escena experimental euroatlántica que iba desde las puestas contraculturales del Living Theatre, la internacionalización de Peter Brook hasta las nuevas comunidades teatrales propiciadas por Jerzi Grotowski. En esta coyuntura, Uviedo trazó vínculos afectivos con otra vertiente surrealista revolucionaria, aquella del pintor informalista Manuel Viola y su compañera, la poeta Laurence Iché (Longoni, 2015). Con ellos, el artista argentino parece haber compartido el trabajo a partir del automatismo psíquico, la violencia creadora expresionista, la noción de *anti-arte* ligada a que una obra de arte tiene más importancia por lo que ella niega que por lo que afirma, así como la rebelión contra los poderes fácticos, valores disruptivos para la escena teatral española de aquellos años.

Uviedo denominó su propuesta pedagógica «teatro del inconsciente» la cual, en sus palabras, estaba orientada a hallar los signos propios del «verdadero» lenguaje teatral, que permitiera una «comunicación que fuera más allá de las clases sociales y de los idiomas» (Pouplana, 1969-1970). En la práctica, el entrenamiento actoral incluía ejercicios de relajación, durante los que utilizaban técnicas de respiración de yoga:

[Uviedo] se instala en una tarima, suena un silbato, a relajarse todos [...] «Pesa, el cuerpo pesa, pesa y cada vez pesa más... y más... los músculos se relajan, se relajan... y el cuerpo adquiere calor, y cada vez más calor... calor... calor...» un silencio absoluto envuelve [todo el lugar] [...] los alumnos completamente relajados se hallan en completo abandono síquico y físico... Juan Carlos se saca el cinto... un golpe brusco corta todo el silencio... ruidos, patadas, voces, canciones, música estridente... estos son los elementos provocativos que usará para sus ejercicios (Pouplana, 1969-1970, p. 48).

La práctica estaba dirigida a lograr cierto automatismo psíquico del actor a partir del trabajo con sus vivencias traumáticas:

... buscar con los ojos cerrados una imagen surgida de la psiquis que nos transporte a la vivencia del sentimiento correspondiente al recuerdo de los hechos acontecidos en la imagen. Observarla, recrearla, experimentar sensaciones, ir pasando de otra, pero evitar los cortes que suponen una presencia, consciente, del intelecto. [...] La imagen reproducida en nuestra mente estará cercana a algún trauma o alguna realidad perjudicial para nuestro sentido de lo moral, por lo que los cortes conscientes son provocados por un auto estímulo de censura física o síquica. [...] De esta continuidad de imágenes hay que rescatar un objeto que se hace presente y nos va a reproducir esta imagen origen en cualquier momento (Pouplana, 1969-1970, p. 49).

Este momento de introspección, cuyo máximo objetivo era llegar a un estado de completa relajación —«baba orgánica»— (Januário, 2006, p. 299), era interrumpido violentamente: Uviedo hacía sonar un silbato e instaba a sus alumnos a transcribir en fichas los estados emocionales que habían transitado durante los ejercicios, a registrar minuciosamente los movimientos corporales, las sensaciones percibidas, los objetos asociados para poder

volver a ellos en alguna otra oportunidad (Pouplana, 1969-1970). Luego, conversaban sobre sus vidas, las vivencias traumáticas, la situación política y las experiencias vanguardistas y transgresoras de Uviedo.

En estos cuadernos, además, se incorporaban diferentes improvisaciones obtenidas de los ejercicios-juegos realizados para ocupar colectivamente el espacio escénico. En estos, la performatividad de la palabra también era supeditada a la construcción de un lenguaje perceptivo basado en los movimientos corporales y la gestualidad. La dramaturgia era utilizada no tanto para interpretar la palabra del autor, sino como «excusa» o detonante para que los actores expresasen, de aquello «no dicho» por el autor, el contenido de su inconsciente.

En las largas sesiones de trabajo en el taller, no se elaboraban personajes, sino roles que cumplían distintas funciones en relación con el espacio íntimo del actor, en el escénico y en la ficción generada en los espectadores. Estos conflictos eran estructurados en bloques intercambiables, los cuales conformaban la partitura del montaje, que siempre era transformada por alguna provocación ambiental del maestro de ceremonias. Estas situaciones podían ser estimuladas a partir de indicaciones mediante un altoparlante, contrapuntos sonoros, musicales o cambios en el espacio por la intervención de la policía. En definitiva, mediante su propuesta contrapedagógica, Uviedo lograba provocar y desbordar la escena a partir de las consecuencias del trabajo sobre el inconsciente del actor en la vida cotidiana.

Uviedo fue adoptando en sus diferentes talleres las particularidades sociales, políticas y estéticas de cada grupo y su propia coyuntura: se podía presentar como continuador del proyecto de teatro pobre de Grotowski, de la internacionalización de las propuestas de Peter Brook o del mítico café La Mamma de Nueva York; inspirado por Federico Fellini o por los escritos de León Trotsky según estimara que quisieran escuchar sus interlocutores. Podía utilizar diferentes recursos teatrales experimentales —la biomecánica, textos inconexos, la espectacularización escénica a través de escenografías, dispositivos de iluminación o, el uso del espacio público—, siempre con un mismo desenlace: la destrucción de las condiciones de posibilidad que les había dado origen al montaje, al taller y sus nexos sociales. En su trabajo con los militantes del PST, Uviedo encontró a un grupo de jóvenes dispuestos a arremeter contra todo, incluso contra las estructuras morales que cimentaban la militancia trotskista.

Tanto Uviedo como Dermisache presentaron sus espacios como talleres de artistas que, desconfiando de las pedagogías tradicionales, desarrollaron un método de enseñanza-aprendizaje propio y lo sostuvieron a lo largo del tiempo e incluso buscaron divulgarlo.<sup>13</sup>

En sintonía con los cuestionamientos a la educación de su tiempo, el nombre de los talleres que fundaron remite a un hacer: accionar e investigar. Son talleres en tanto espacios de producción y aprendizaje, pero lo que allí se *produce* y aprenden son procesos creativos centrados en la experiencia de los sujetos, no obras u objetos cerrados, acabados. En ambos lo central es la experiencia de quienes se sumergen a investigar con la materia o con el propio cuerpo. Los resultados de la *acción creativa* (una obra apenas ensayada en tres meses o un

13 Dermisache lo presentó en un congreso en Brasil; Uviedo viajó por el mundo y lo repitió allí a donde iba.

montón de papeles pintados con anilina) son apenas los restos de lo acontecido. Para ello, Uviedo y Dermisache eligieron caminos distintos, aunque guiados por un procedimiento que han inventado y que recrearon metódicamente con el transcurrir de los años, las distintas geografías en el caso de Uviedo y sus participantes. Mientras el primero, provocaba en sus talleres situaciones límite, incómodas y violentas orientadas a desajustar la racionalidad de los participantes y liberar la conciencia de sus represiones psíquicas que codificaban en signos escénicos, acciones colectivas y partituras para sus montajes, los cuales estaban sujetos a improvisaciones en un ambiente hostil. Dermisache generaba un ambiente de comodidad con el fin de facilitar la expresión y permitir que sus alumnos, tras liberarse de la inhibición inicial, exterioricen —a través de las herramientas plásticas que ella les brinda— imágenes internas, sensaciones, recuerdos. En tiempos de censura y de represión, la experimentación artística que apela a la capacidad vibrátil de sus participantes, sus pedagogías o contrapedagogías resultan potentes herramientas de expresión y de creación, modos de hacer colectivamente. Quizás allí radique la imposibilidad de escindir educación, arte y política.

## Conclusiones

Pensar los vínculos entre arte, educación y política en tiempos de dictadura supone un ejercicio de volver sobre lo ya dicho para desaprender los prejuicios y estar dispuestos a aprender otra vez, buscar nuevas perspectivas desde donde mirar, hacernos las mismas y nuevas preguntas, encontrar distintos tonos. ¿Qué tipo de experiencias sí fueron posibles? ¿Cuáles fueron sus condiciones de posibilidad? ¿A partir de qué espacios se gestaron y cómo se sostuvieron? ¿Qué concepciones sobre experimentación, educación y política guiaban sus propuestas? Estos son algunos de los interrogantes que hemos ido abordando a lo largo del artículo a partir del diálogo que un acontecimiento generó entre dos casos de estudio: la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma y la intervención callejera del Taller de Investigaciones Teatrales en las inmediaciones junto a los talleres que dieron lugar a esas acciones públicas.

La distinción planteada por Eco entre experimentalismo y vanguardia nos permitió plantear una primera diferencia desde donde pensar los casos aquí abordados: mientras el TiT impugnó desde afuera las instituciones, buscando irrumpir para cuestionar las *alianzas culturales* sedimentadas durante la dictadura, el tAC hizo uso de los resquicios que encontró, para desde allí amplificar el alcance de su propuesta. Sin embargo, tras esta distinción inicial hallamos que ambas experiencias, y sobre todo aquello que sucedía en los talleres, se centraron en la experimentación y en la construcción de microsociedades (Longoni, 2011). Ambos talleres desarrollaron propuestas de enseñanza aprendizaje alternativas que cuestionaron los métodos tradicionales basados en la obtención de conocimientos racionales, técnicos y tendientes a la profesionalización. En línea con las transformaciones que se venían desarrollando en los años sesenta y setenta, propusieron un acercamiento sensible, centrado en los procesos creativos, y que apelaba a un hacer lúdico. En el caso de Dermisache, llevó adelante un método para el desarrollo de la capacidad creadora centrado en la experimentación con

una serie de técnicas plásticas sencillas. Para ello, creó una metodología de trabajo que ordenaba el hacer docente y habilitaba la exploración libre. Por su parte, Uviedo desarrolló una contrapedagogía orientada a utilizar los recursos artísticos y los espacios culturales que los posibilitaban para hacerlos detonar a partir de sus propias contradicciones sociales y estéticas. Su método de enseñanza contenía, en su realización, su propia negación.

El encuentro entre la sexta edición de las JCF y la intervención callejera del TiT, en tanto acontecimiento a partir del cual pusimos en diálogo ambos talleres, fue sumamente fortuito; no transformó ni resignificó ninguna de las dos experiencias. Sin embargo, nos permitió pensar en la imagen del archipiélago de experimentación, en tanto ejercicio de mirar un conjunto de islas próximas -y de algún modo subterráneo conectadas- entre sí, que pueden responder a un origen geológico común, a partir de la cual reflexionamos sobre los distintos usos de la experimentación.

Detrás de ambas propuestas es posible vislumbrar una concepción del arte y de la educación como herramientas de transformación. En el TiT esta se hallaba al servicio de un proyecto revolucionario: «transformar el mundo-cambiar la vida» (Movimiento Surrealista Internacional, 1981, p.16). En el tAC, en pos de transformar la vida de los sujetos facilitándoles la posibilidad de expresarse, algo que consideraban una necesidad innata de todas las personas. Esta experimentación artística entendida como libertad de creación o como forma de militancia revolucionaria, emergió como alternativa estética y política durante la «restauración de la autoridad» que se había consolidado en 1974. De hecho, estos archipiélagos de experimentación antecedieron a la última dictadura militar y encontraron su agotamiento o dispersión con la liberalización del régimen en 1981, cuando parte de las matrices conceptuales de estas propuestas fueron canalizadas por la institucionalización artística o partidaria. A fin de aquel año, se llevó adelante la última edición de las JCF, el TiT se disolvió como colectivo artístico y la mayoría de sus integrantes se abocaron a la militancia partidaria «tradicional».

## Referencias

- 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). Ciudad de México: Ediciones sin nombre.
- ARCE, H. (1979, octubre). Quintas Jornadas del Color y de la Forma. *La Actualidad en el Arte*, 3(16), 6-7.
- ARENDET, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARTAUD, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ARZE, R. (1980, enero 24). Talleres públicos: Quintas Jornadas del color y la forma. *Clarín*, pp. 4-5.
- \* AVANZADA SOCIALISTA (1975, junio 13). Declaración de principios del FRAS, p. 10. Archivo Fundación Pluma.
- BELLOTTI, S. (2012, junio 12). Entrevista realizada por Ana Longoni en Buenos Aires.
- BROCATO, C. (1986). *El exilio es nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera?* Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- 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*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BURKART, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CALVEIRO, P. (2004). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- COCCO, M. (2017). Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina. Buenos Aires: La isla en la luna.
- CONSTANTIN, M. T. (2006). *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- CORRADI, J. (1985). La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas. En I. CHERESKY, *Crisis y transformaciones de los regímenes autoritarios*. Buenos Aires: Eudeba.
- CRISTIÁ, M. (2020). La punta del iceberg son 100: Solidaridad, lazos personales y alianzas organizacionales en la denuncia internacional sobre artistas argentinos desaparecidos. *e-@tina. Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, (73), 1-23. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/5949>.
- DEBROISE, O., LONGONI, A., y LA ROCCA, M. (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo: experimentos teatrales de un paria*. Ciudad de México: Museo Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE CERTEAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano, I: Artes de Hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, J. (2015). «No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, (15). Recuperado de <https://xdoc.mx/preview/julian-delgado-historiapoliticacom-5f04e1875c5fo>.
- DERMISACHE, M. (s. f. a). En este C voy a tratar un tema que (...) [Manuscrito inédito]. Archivo Mirtha Dermisache.
- DERMISACHE, M. (s. f. b). *Hoja Mojada (Técnica N° 1)*... Archivo Mirtha Dermisache.
- DERMISACHE, M. (1974). *Desarrollo de libre expresión gráfica en lo adultos. Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística (San Pablo)*. Archivo Mirtha Dermisache.
- DERMISACHE, M. (1988). *La expresión*. Archivo Mirtha Dermisache.
- EPSTEIN, S. (2011, diciembre 10). Entrevista realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel en Madrid.
- FAVORETTO, M. (2010). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- FRANCO, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOS, C. (s. f.). *Un proyecto de construcción teatral durante la dictadura, los primeros años de una aventura artística* [manuscrito inédito].
- 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). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- 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). Montevideo: Ediciones CMDF.
- GIACOSA, J. L. (2015, octubre 17). *Entrevista a Jorge Luis Giacosa* [comunicación personal].
- GONÇALVES, M. H. (2014). *A virada educacional nas práticas artísticas e curatorias contemporâneas e o contexto de arte brasileiro* (Tesis de Maestría en Artes Visuales de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
- GONÇALVES, M. H. (2019). Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar. *Póiesis*, 20 (33), 41-54. <https://doi.org/10.22409/poiesis.2033.41-54>.

- HIRSCHFELD, R., y BÁEZ, R. (1978, setiembre). Posibilitar que la gente haga cosas. *Propuesta*, 9, 28-31.
- INVERNIZZI, H., y GOCIOL, J. (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- JANUÁRIO, L. (2006). Entrevista. En: M. M. CRUZEIRO y R. BEBIANO, *Anos Inquietos: Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra [1961-1974]* (pp. 298-300). Porto: Edições Afrontamento.
- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- KURCBARD, M. (2012, marzo 12). Entrevista realizada por Ana Longoni, Lorena Verzero y Malena La Rocca en Buenos Aires.
- LA LIBERTAD DE CREAR (1976, septiembre 23). *Clarín*, p. 8. Archivo Mirtha Dermisache.
- LA ROCCA, M. (2012). Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas. *Separata*, (17), 21-33.
- LA ROCCA, M. (2017). Cronología de montajes y acciones del TtT. En M. Cocco, Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina (pp. 133-137). Buenos Aires: La isla en la luna.
- 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), 253-271. Recuperado de <https://roderic.uv.es/handle/10550/68687>.
- LA ROCCA, M. (2019). Entre cortejos fúnebres y movilizaciones de protesta. Prácticas performáticas y acción política durante la última dictadura. En P. ASCHIERI y M. SUÁREZ (Comps.), *Actas de las I Jornadas de Arte y liminalidad*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires.
- 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 y S. DURÁN, *Televisión y dictaduras en el Cono Sur. Apuntes para una historiografía en construcción* (pp. 245-264). Buenos Aires: IIGG, UBA-FIC, Universidad de la República.
- LECHNER, N. (1986/1990). *Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LONGONI, A. (2011). El arte como transformación del mundo: variaciones en la politicidad de Roberto Jacoby. *LIS: Letra, Imagen y Sonido*, (5), 10-23. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3676>.
- LONGONI, A. (2012). Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura. *Boca de Sapo*, (12), 46-51.
- LONGONI, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, A. (2015). Tras la pista de Uviedo: experimentos (socio) teatrales de un paria. *Badebec*, (5), 310-329. Recuperado de <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/15376>.
- LONGONI, A., y DAVIS, F. (2009). Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay*, 5(7), 6-11. Recuperado de [https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/full-texts/000/000/011/original/Katatay\\_N\\_7\\_2009.pdf?1462282234](https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/full-texts/000/000/011/original/Katatay_N_7_2009.pdf?1462282234).
- LUCENA, D. (2012). Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados* (18), 35-46. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4355/435541648003.pdf>.
- LUCENA, D. y LABOUREAU, G. (2016). Estudio preliminar. En D. LUCENA y G. LABOUREAU (Comps.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (pp. 23-62). La Plata: Edulp.
- LUCIANI, L. (2017). *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario: 1976-1983*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- 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). Buenos Aires: MAMBA.

- MANDUCA, R. (2018). «Stanislavski es Stalin»: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (12), 435-454.
- MANGIANTINI, M. (2017). *Itinerarios militantes: del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MANZANO, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARCHESE, 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. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- MARGIOLAKIS, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en posdictadura* (Tesis doctoral en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires).
- MENAZZI, L. (2018). «Un nuevo paisaje urbano». La producción de espacios verdes públicos durante la última dictadura cívico-militar en Buenos Aires. *Clepsidra*, 5(9), 14-33. Recuperado de [https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/clepsidra\\_09\\_simple\\_media-corregida.pdf#page=14](https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/clepsidra_09_simple_media-corregida.pdf#page=14).
- MESQUITA, A., VINDEL, J., LONGONI, A., NOGUEIRA, F. y LA ROCCA, M. (2012). Intervención/intervisión/interposición. Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* (pp. 165-175). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 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). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- MODARELLI, A., y RAPISARDI, F. (2001). *Baños, fiestas y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MORALES BERTUCCI, P. (2015). *Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos da arte independente Viagou sem passaporte e 3Nó33* (Tesis de Maestría en Artes escénicas de la Universidad de San Pablo).
- MOVIMIENTO SURREALISTA INTERNACIONAL (1981). Enciclopedia Surrealista. En: RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* (pp. 62-63). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MUÑIZ, E. (1980, agosto 23). Un camino hacia la forma y el color. *La Prensa*, p. 6.
- O'DONNELL, G. (1984). Democracia en la Argentina: micro y macro. En: O. OSZLAK, *Proceso, crisis y transición*. Vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- OLLIER, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- OSUNA, M. F. (2015). *De la «Revolución socialista» a la «Revolución democrática»: Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- POUPLANA, R. (1969-1970). Ideograma con Juan Carlos Uviedo. *Yorick*, (37), 48-51.
- PUJOL, S. (2005). *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Booket.
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RISLER, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RODRÍGUEZ, L. G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983): Estado, funcionarios y política. *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 42(2), 299-325. <https://doi.org/10.15446/achsc.v42n2.53338>.
- ROLNIK, S. (2005). Geopolítica del rufián. En S. ROLNIK y F. GUATTARI, *Micropolítica* (pp. 475-493). Buenos Aires: Tinta Limón.
- SÁNCHEZ TROLLET, A. (2016). *Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004* (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires).

- SAVA, A. (2013, junio, 18). Entrevista realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires.
- SCHENQUER, L., y CAÑADA, L. (2020). Monumentos, marcas y homenajes: la última dictadura, los usos del pasado y la construcción de narrativas autolegitimantes (Buenos Aires, 1979-1980). *Quinto Sol*, 24(2), 1-20. <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v24i2.3797>
- SIRLIN, E. (2006). La última dictadura: Genocidio, desindustrialización y el recurso a la guerra (1976-1983). En *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* (pp. 369-413). Buenos Aires: Dialektik.
- 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 (1979). *Sin título (Gacetilla de difusión)*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (1981). *Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (1990). *Folleto de difusión del TAC*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TAVELLA, G. (2016). «Las autopistas no tienen ideología». Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Papeles de trabajo*, 10(17), 104-125. Recuperado de <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/667>.
- TROTSKY, L. (1964). *Literatura y revolución*. Buenos Aires: Jorge Álvarez editor.
- 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*. Buenos Aires: Edhasa.
- VENGA Y ENCHASTRE. COLOR Y FORMA (1980, noviembre). *Humor*, 70, 8.
- VERZERO, L. (2016). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En G. REMEDI, *El teatro fuera de los teatros: Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (pp. 87-104). Montevideo: Universidad de la República.
- WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.