



“Más allá de lo que imaginaba”. Las Jornadas del Color y de la Forma, una experiencia colectiva entre arte y educación

The Jornadas del Color y de la Forma: A Collective Experience Between Art and Education

Lucía Cañada

Instituto de Investigaciones Gino Germani — Universidad de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Argentina

 <https://ror.org/04tmf0341>
canadalucia@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-3866-5657>

Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales vol. 28 núm. 1 06260 2025

Universidad Nacional del Comahue Argentina

Recepción: 21 Enero 2024

Aprobación: 21 Febrero 2025

Resumen: El objetivo de este artículo es investigar las “Jornadas del Color y de la Forma” (Buenos Aires, 1975-1981), una experiencia colectiva (Fernández Savater, 2020) organizada por la artista visual Mirtha Dermisache y los alumnos de su taller en tiempos de terrorismo de Estado en Argentina. La pregunta que guía este análisis se centra en cómo conceptualizar prácticas ambivalentes que sobrepasan los límites disciplinares del arte y la educación, y que recurren a herramientas heterogéneas, alejadas tanto de la idea de “obra de arte” como de la de “taller”. Para ello, reconstruimos las seis ediciones de las Jornadas, analizamos el rol de los sujetos involucrados, indagamos sobre el espacio seleccionado y las “consignas” que guiaron el trabajo. En busca de una conceptualización de la experiencia que no reduzca sus sentidos, realizamos un análisis cualitativo basado en fuentes primarias halladas en el archivo personal de la artista, un conjunto de entrevistas realizadas a algunos de los organizadores y testimonios de época de los participantes. Además, recurrimos a los aportes de Goodman (1978), Dewey (1964) y Deleuze (Deleuze y Parnet, 2002), a partir de los cuales proponemos concebir a las Jornadas como una experiencia colectiva entre arte y educación.

Palabras clave: Artes visuales, Educación artística, Experiencia colectiva.

Abstract: The aim of this article is to investigate the “Jornadas del Color y de la Forma” (Buenos Aires, 1975-1981), a collective experience (Fernández Savater, 2020) organized by the visual artist Mirtha Dermisache and her workshop students during the period of state terrorism in Argentina. The central question guiding this analysis focuses on how to conceptualize ambivalent practices that transcend the disciplinary boundaries of art and education, and that make use of heterogeneous tools, detached from both the idea of “artwork” and “workshop.” To this end, we reconstruct the six editions of the Jornadas, analyze the roles of the individuals involved, explore the selected space, and examine the “guidelines” that structured the work. In search of a conceptualization of the experience that does not flatten its meanings, we conducted a qualitative analysis based on primary sources found in the artist’s personal archive, a set of interviews with some of the organizers, and period testimonies from participants. Furthermore, we draw upon the contributions of Goodman (1978), Dewey (1964), and Deleuze (Deleuze in

Deleuze and Parnet, 2002), based on which we propose to conceive the Jornadas as a collective experience between art and education.

Keywords: Visual arts, Artistic education, Collective experience.

Introducción

El presente artículo indaga sobre las posibilidades de conceptualizar una experiencia ambivalente, como las *Jornadas del Color y de la Forma*, organizadas en distintos espacios de gestión municipal de la ciudad de Buenos Aires, en tiempos de terrorismo de Estado (entre 1975 y 1981), por la artista visual Mirtha Dermisache y algunos alumnos de su taller. La propuesta invitaba al público a experimentar con un conjunto de técnicas plásticas en un museo transformado en taller. Para ello, a lo largo de cada una de las seis ediciones que se efectuaron, se dispusieron mesas y diversos materiales (témperas, ladrillos, crayones, arcilla, entre otros) que les permitían a los adultos explorar con libertad durante todo el encuentro. Quienes se acercaban a participar no encontraban mayores explicaciones respecto de qué era lo que sucedía allí. Únicamente un grupo de personas se explayaban sobre cómo utilizar los materiales para luego abrir paso a la experimentación.

Las Jornadas del Color y de la Forma fueron eventos multitudinarios realizados en tiempos de aislamiento; un modo de ocupar colectivamente el espacio público en una época en que ello estaba estrictamente controlado. Fueron una de las formas que encontraron muchas personas para expresarse en tiempos de censura. Se realizaron en pleno centro porteño, en espacios de enorme reconocimiento, como el Teatro Municipal General San Martín, tuvieron gran repercusión en la prensa y fueron apoyadas económicamente por una serie de empresas (entre las que se cuentan Coca Cola y Aerolíneas Argentinas). Sin embargo, han quedado por fuera de la tradición selectiva (Williams, 2009), sin un abordaje por parte de los relatos historiográficos hegemónicos.

A fin de saldar ese vacío, en trabajos anteriores, avanzamos en las primeras reconstrucciones de la experiencia (Cañada, 2015). Situamos a las Jornadas del Color y de la Forma en la trayectoria artística y pedagógica de la artista, nos preguntamos por la potencia crítica de esta experiencia efectuada en tiempos de terrorismo de Estado y la pusimos en diálogo con otras de su tipo, realizadas en otras latitudes del Cono Sur (Cañada, 2024). A su vez, recientemente aparecieron algunas interpretaciones que atienden tanto a la dimensión artística como pedagógica de las Jornadas del Color y de la Forma: analizan su carácter pedagógico (Hakel, 2016) y la inscriben en el marco de la obra individual de Dermisache (Pérez Rubio, 2017). Sin embargo, su indagación en profundidad sigue presentándose como un área de vacancia. El estudio de un evento masivo, abierto y gratuito que invitaba a expresarse libremente en tiempos de censura y control sobre los cuerpos y las ideas resulta fundamental para continuar complejizando la mirada sobre una trama de prácticas que, haciendo uso de distintas estrategias, permitieron seguir haciendo

política. Asimismo, reflexionar sobre las Jornadas del Color y de la Forma resulta relevante para problematizar cómo el arte y la educación, y las experiencias que de su encuentro resulten, pueden ser poderosas herramientas cuando se pretende que los sujetos simplemente hagamos silencio y obedezcamos. Un análisis de este caso resulta significativo también para problematizar sobre los bordes y desbordes de las instituciones.

En este artículo, nos interesa volver sobre la pregunta en torno a cómo conceptualizar una experiencia que desborda los límites disciplinares del arte y de la educación, y se nos presenta como ambivalente, como una y otra cosa a la vez. Una posibilidad sería conceptualizarlas como un taller o clase abierta, en tanto fueron el resultado de las actividades desplegadas en el taller de Acciones Creativas o tAC, un espacio pedagógico privado que impulsaba la experimentación plástica de adultos organizado por Dermisache. Quienes allí asistían exploraban cada semana una técnica diferente con el objetivo de potenciar el desarrollo de su creatividad. Fue a los alumnos de ese taller a quienes se les propuso, a fines de 1974, llevar a cabo una muestra de fin de año. Sin embargo, como nada de lo que allí se hacía se exhibía, los integrantes del taller de Acciones Creativas decidieron realizar un taller abierto al público. Durante dos días, en la Galería Carmen Waugh se reprodujeron las actividades que cada semana se experimentaban en el taller de Acciones Creativas. El acceso era libre y gratuito y estaba orientado al público adulto con o sin formación artística. Dicha propuesta, que los organizadores llamaron “piloto” derivó en 1975 en la experiencia aquí estudiada que reproduce lo realizado en Carmen Waugh y en el taller de Acciones Creativas.

Las Jornadas del Color y de la Forma también pueden interpretarse como una obra de arte —autoría de Dermisache—. En tanto obra, estas comparten con la producción gráfica de la artista algunas preocupaciones en torno al arte y a la obra de arte: los modos de ampliar el público que asiste a las exhibiciones y el lugar que ocupa, las posibilidades de comunicación y expresión que habilitaban sus obras, el rol que debían cumplir los artistas, el lugar por donde debía circular el arte, entre otros. Desde mediados de los años sesenta —en vínculo con el Centro de Arte y Comunicación¹ (CAyC)—, Dermisache exploraba con una serie de grafismos o escrituras ilegibles que en algunas ocasiones adoptaban el formato de libros y en otras de cartas, cuadernos. En todos los casos, la artista esperaba que el público manipulara, leyera e imprimiera sus propios sentidos a las obras y así sirvieran como una herramienta para la expresión. Lo mismo sucedía con el dispositivo creado para las Jornadas del Color y de la Forma.

¿Cómo conceptualizarlas, entonces, si son una y otra cosa a la vez, si se resisten a ser encasilladas de forma unívoca? ¿De qué modo hablar de ellas sin reducirlas y, en esa simplificación, quitarles su potencia?

¿Cómo pensar estas propuestas más allá de los relatos de sus organizadores y de las intenciones que ellos pudieron enunciar? ¿Cómo denominar aquello que se corre de lo frecuente y que, en su devenir, se transforma de forma constante? ¿De qué modo se encuentran el arte y la educación?

A partir de estos interrogantes, proponemos pensar que las Jornadas del Color y de la Forma son obra y taller (en tanto espacio de aprendizaje²) a la vez: conviven, se encuentran, se conjugan, se potencian. Y que es en el *encuentro* donde aparece una identidad común que no es, por definición, intrínseca de una ni de la otra: la preocupación por liberar la creatividad de las personas y habilitar la expresión a través de la experiencia.

Para ello recuperamos la idea de *encuentro* planteada por Deleuze (en Deleuze y Parnet, 2002), ya que nos permite problematizar sobre aquello que sucede entre el arte y la educación cuando, en lugar de quedar subsumidos uno al otro, acontece entre ambos algo diferente. Deleuze entiende al encuentro como aquello que acaece entre dos (o más) personas, movimientos, ideas o acontecimientos, que no está necesariamente en uno ni en otro, sino *entre* los dos, incluso fuera de los dos y que corre en otra dirección. Es esa combinación única que no consiste en la unificación (hacer juntos), sino en la generación de algo distinto (hacer entre dos). Se trata de encontrar, de hallar, sin la necesidad de resolver ni juzgar.

Además, recuperamos la noción de *experiencia colectiva* de un trabajo actual de Amador Fernández Savater (2020), quien señala la diferencia entre vivencia y experiencia:

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

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

Para reflexionar sobre la dimensión artística de las prácticas indagadas, apelamos a los trabajos del norteamericano Nelson Goodman (1978), quien sostiene que es errado seguir buscando una definición sobre qué es el arte. En cambio, advierte, es preciso modificar la pregunta para reconocer que una cosa/acontecimiento puede funcionar como arte en algunos momentos y en otros no. Según el autor, lo que hay que preguntarse es *cuándo hay o es* arte. Dicha pregunta permitirá pensar que los objetos, las acciones o las

prácticas no poseen una característica intrínseca u ontológica que los hace, o no, artísticos, sino que en determinadas circunstancias pueden funcionar como arte. Goodman afirma que la expresión y la representación no son las únicas funciones simbólicas que puede poseer una obra de arte, sino que lo que cuenta en una pintura (u otra pieza artística) es la posesión, en lugar de la ejemplificación, de ciertas propiedades. Es decir que un objeto/hecho artístico no necesita tener una función simbólica externa a sí mismo para ser considerado como tal. Es en virtud de actuar como un símbolo que un objeto se convierte, mientras funciona, en artístico. En este trabajo nos interesa pensar cómo en el paso del espacio privado del taller al museo se transforma la dimensión simbólica, y las Jornadas del Color y de la Forma pueden ser pensadas también como obra de arte.

A fin de analizar la dimensión pedagógica, recurrimos a la noción de *experiencia educativa*, tal como la plantea el norteamericano John Dewey, quien señala: “Existe una íntima y necesaria relación entre los procesos de la experiencia real y la educación” (Dewey, 1964, p. 16). Por lo tanto, el objetivo del educador debe ser generar aquel tipo de experiencias consideradas educativas. Estas serían aquellas que “no repeliendo al alumno, sino más bien incitando su actividad, sean sin embargo, más que agradables inmediatamente y provoquen experiencias futuras deseables. (...) Independiente por completo de todo deseo o propósito, toda experiencia [educativa] continúa viviendo en experiencias ulteriores” (Dewey, 1964, p. 25). Para promover este tipo de experiencias, las sugerencias del docente no deben ser un molde, sino un punto de partida que ayude a organizar las condiciones de la experiencia y discernir qué actitudes conducen a un desarrollo continuado y cuáles son perjudiciales. En el proceso educativo —centrado en la experiencia— intervienen, según el autor, condiciones objetivas o externas y condiciones internas del que aprende. Las primeras comprenden:

(...) lo que hace el educador y el modo en que lo hace; y no solo las palabras habladas, sino también el tono de voz en que se pronuncian. Comprende los materiales con que actúa el individuo, y, lo más importante, la total estructuración social de las situaciones en que se halla la persona. (Dewey, 1964, p. 49)

Las condiciones internas, por su parte, son aquellas capacidades y propósitos que portan los enseñados. Tomadas en conjunto (las condiciones objetivas y las internas) constituyen una *situación* (Dewey, 1964). Analizar las Jornadas del Color y de la Forma en los términos en que lo plantea Dewey nos posibilita entender el dispositivo dispuesto por Dermisache y su equipo como un modo de generar las condiciones para que la experiencia educativa tenga lugar.

En síntesis, atendiendo a los conceptos planteados y sin pretender alcanzar una definición cerrada y estable, postulamos que en ese encuentro entre el arte y la educación surgieron experiencias

colectivas que se des-identifican de ambos para ubicarse *entre* obras de arte efímeras y talleres públicos de arte, *entre* puro acontecimiento y pura materialidad, *entre* ficción y praxis vital, *entre* momento de producción y de exhibición. Experiencias que han sido vividas por el público como *talleres públicos* y, a la vez, han sido entendidas e imaginadas por Dermisache como *obra acontecimiento*; y que han devenido también en *espacio de libertad, fiesta, refugio, aventura interior* según el testimonio del público. En función de todo lo mencionado hasta aquí, en este artículo proponemos conceptualizar a las Jornadas del Color y de la Forma como “experiencias colectivas entre arte y educación”.

Para la realización de este trabajo, recurrimos tanto a fuentes primarias como a la realización de entrevistas semiestructuradas a aquellos de los coordinadores que logramos contactar. Las primeras fueron consultadas en su mayoría en el archivo personal de la artista, hoy alojado en Fundación Espigas. Allí, se conservan fotografías, recortes de prensa, anotaciones, encuestas realizadas al público, fichas de clases, cartas en las que solicitaba la donación de materiales, entre muchos otros documentos que Dermisache guardaba sistemáticamente. Estos nos permitieron reconstruir lo acontecido, así como recuperar la voz de los distintos sujetos implicados, sus intenciones, perspectivas y acciones. La insistencia de la artista en conservar copia de todo el material da cuenta, en primer lugar, de la importancia que le otorgaba a la experiencia. Pero, sobre todo, de la conciencia que tenía de que, frente a lo efímero del acontecimiento, era necesario dejar registros que permitieran reconstruir los eventos.

La mirada desde el presente que nos habilitan los testimonios orales nos permitió complejizar dichas reconstrucciones. En el archivo de Dermisache, encontramos todo aquello que ella eligió guardar, su mirada. En cambio, las entrevistas a quienes estuvieron cerca de ella en esos años descentraron el enfoque y nos posibilitaron acercarnos a otras memorias (las de aquellos que también participaron de la organización), fundamentales para profundizar el análisis.

Con el objetivo de dar respuesta a los interrogantes planteados, en primer lugar, recuperamos la trayectoria artística de Dermisache y la ubicamos en el campo del arte. En segundo lugar, caracterizamos brevemente las distintas ediciones de las Jornadas del Color y de la Forma y su dinámica de trabajo. En tercer lugar, las analizamos tomando en cuenta las siguientes variables: los roles que cumplieron los distintos sujetos (Mirtha Dermisache, los coordinadores y el público), las consignas que guiaron y justificaron la propuesta, y el lugar elegido para su realización. Finalmente, avanzamos en una propuesta conceptual de la experiencia.

Sobre el arte y la artista: Mirtha Dermisache entre los años sesenta y setenta

Mirtha Dermisache (16 de febrero de 1940 - 5 de enero de 2012) fue educadora, artista visual y escritora. A lo largo de su vida exhibió poco, no ganó premios, no formó parte de colectivos de arte y su obra tampoco fue reconocida por otros integrantes del campo artístico, como críticos y galeristas en Argentina. Ello a pesar de que tempranamente recibió el interés del afamado teórico francés Roland Barthes quien en 1971 le envió una carta desde París diciendo: “Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible – lo que lleva a proponer a sus lectores, ni puntualmente los mensajes ni tampoco las formas contingentes de la expresión, pero sí la idea, la esencia de la escritura” (Barthes, 1971). Esa temprana conceptualización de su obra como escritura ilegible la acompañó a lo largo de toda su vida.

A pesar de la poca atención que recibió en Argentina, sus obras fueron editadas y publicadas en distintas ciudades de Europa (entre ellas Amberes, París y Londres), gracias a su vínculo con el CAyC y a su amistad con Guy Scharaenen. Sólo hacia finales de su vida, de la mano de su amigo y editor Florent Fajole realizó una serie de muestras individuales en Buenos Aires. Luego de su fallecimiento, su obra comenzó a recibir reconocimiento público, siendo uno de los hitos centrales la muestra individual curada por Agustín Pérez Rubio en el MALBA (“Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!”, 2015).

En relación a su obra, a lo largo de su vida Dermisache experimentó con diversos trazos, dimensiones, colores, materiales (fundamentalmente, tintas y marcadores), tipos de líneas, formatos y composiciones sobre papeles de distintos colores. Las formas — producto de una búsqueda constante— son en su mayoría de carácter orgánico (una mezcla de garabatos y grafías) y se destacan sobre fondos planos, generando un gran contraste de color. Desde el comienzo, su obra fue de carácter no figurativo, a pesar de que tomó el formato de libros, diarios, cartas, historietas, entre otros. Conjugó de ese modo el dibujo con la escritura. A comienzos de los setenta, Dermisache participó de distintas muestras colectivas organizadas por el Centro de Arte y Comunicación. Compartía con el CAyC la concepción del público como un participante activo y la intención de sustituir al objeto único por una obra múltiple capaz de generar experiencias.

Su interés se centró en la publicación de sus trabajos y no solamente en la exhibición, dado que consideraba a la primera de especial relevancia para el acercamiento a un público más amplio. Al observar su empeño por la edición de sus trabajos (junto a la preocupación porque fuese un objeto accesible a todos, mediante el cual las personas pudieran expresarse) encontramos una concepción particular del arte en la cual —contrariamente a lo establecido— las ideas de original y copia son puestas en tensión, junto a las nociones de público y exposición.

Dichos cuestionamientos se inscriben en un clima de época en el que la materialidad de la obra (y la existencia de un original único, valioso y vendible), así como el rol del artista, de los museos y galerías y del público eran cuestionados. Entre fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta, en América Latina los artistas de vanguardia comenzaron a abandonar la superficie de la tela y, luego, la pretensión de materialidad de la obra. El arte se convirtió en acto, en movimiento, en acontecimiento, en aquello que, tras suceder, se desvanecía. Según afirman Longoni y Mestman (2008), en unos pocos años los artistas plásticos abandonaron el cuadro para construir objetos, luego se expandieron en el ambiente y, finalmente, alcanzaron la desmaterialización, es decir, la desaparición del objeto físico. Longoni y Mestman apuntan que para la vanguardia de los sesenta: “La obra se logra, se completa, sólo a través de los efectos que produce sobre la conducta, la sensibilidad o la conciencia del espectador” (2008, p. 60).

De forma paralela a su producción gráfica, a comienzos de los años setenta, Dermisache inauguró el taller de Acciones Creativas, un espacio de experimentación plástica alternativo a la educación formal. Allí la artista desarrolló su propuesta de enseñanza-aprendizaje tomando distancia de la enseñanza tradicional centrada en el aprendizaje de habilidades y técnicas. De carácter privado y lucrativo, el taller de Acciones Creativas estaba destinado a jóvenes (mayores de dieciocho años) y adultos.

En cuanto a la propuesta pedagógica del taller de Acciones Creativas, Dermisache procuraba generar las condiciones objetivas (Dewey; 1964) para la experimentación. Para ello disponía en el espacio una serie de materiales y les explicaba a los asistentes cómo utilizarlos; luego los invitaba a jugar y explorar de forma libre. “Jugar”, “expresarse libremente”, “desarrollar la capacidad creadora”, “perderle el miedo a la hoja en blanco” (Dermisache, s. f.-a) eran los objetivos de las clases. Lo que importaba allí no era el resultado, sino el proceso y su impacto en cada participante. Por esa razón no hacía apreciaciones sobre trabajos “buenos” o “malos”, ni se exhibían una vez terminados.

Su propuesta pedagógica -delineada de la mano de autores como Herbert Read y John Dewey- también se inscribe en un contexto en que las instituciones y la educación tradicional eran fuertemente cuestionadas. Gonçalves (2014) afirma que, durante los años sesenta y setenta en América Latina, con la crisis de las instituciones, comenzó un período de ascenso de prácticas educacionales menos ortodoxas y más experimentales, pensadas como alternativas con relación al Estado y al mercado. En el caso argentino, por ejemplo, en los primeros setenta se había producido la sindicalización docente, la campaña de alfabetización “Campaña de Reactivación Educativa de Adultos para la Reconstrucción (CREAR)”, la extensión universitaria y la expansión de la pedagogía de la Liberación (Pineau, 2014). Pablo Pineau sostiene que la renovación cultural y pedagógica habían

comenzado a cuestionar los modelos heredados del siglo anterior. En esa genealogía de búsquedas y transformación que atravesaban el arte y la educación, se inscriben las Jornadas del Color y de la Forma.

Del taller al museo

En diciembre de 1974 la dinámica de trabajo del taller de Acciones Creativas fue trasladada a la Galería Carmen Waugh con entrada libre y gratuita. Un mes antes, el 6 de noviembre, se había declarado el estado de sitio en Argentina, que establecía la suspensión de las garantías constitucionales en todo el país por tiempo indeterminado. Para entonces, Argentina atravesaba un período de enorme conflictividad social y política. Tras la muerte de Perón (ocurrida el 1 de julio de 1974), la represión y el disciplinamiento se habían profundizado. Espacios como el sindical, la universidad, la administración pública y los medios de comunicación eran controlados e intervenidos. El Estado había comenzado a clausurar las muestras de artes visuales, controlaba los premios, y los artistas visuales que entre 1970 y 1973 habían llevado sus obras al espacio público abierto se volcaban a espacios más resguardados, como instituciones, museos y galerías (Longoni, 2014). Las violaciones a los derechos humanos también se habían ido acrecentando amparados en una amplia normativa legal que, como afirma Marina Franco “sostuvo y dio espacio al avance de las prácticas de represión clandestinas desde muy temprano” (2012, p. 133).

En ese contexto se realizó la Jornada Piloto en la Galería Carmen Waugh. A contrapelo de lo que sucedía afuera, cualquier persona que se acercaba podía expresarse plásticamente de manera libre. Según afirmaban los organizadores, se buscaba

salir al encuentro del adulto por medio de un taller público gratuito y a través de un método de trabajo no convencional. Posibilitando mediante dicha propuesta, la realización de acciones creativas a la mayor cantidad de gente, en la mayor cantidad de lugares. (taller de Acciones Creativas, 1981b, p. 3)

Al año siguiente, la misma propuesta fue llevada al Museo de Arte Moderno que por entonces funcionaba en el Teatro Municipal General San Martín. Esta vez bajo el título “Jornada del Color y de la Forma, con la participación del público” (taller de Acciones Creativas; 1975). Ello se daba en un contexto - julio de 1975- en el que el Estado controlaba y censuraba a la cultura, prohibía libros y películas, allanaba librerías e imprentas, y suspendía programas de televisión y de radio. Durante 1975 las violaciones a los derechos humanos se habían multiplicado. La represión, el terror, la violencia y oclusión de las ideas ya estaban instalados en el país (Franco, 2012).

En ese contexto, se inició esta experiencia en la que, tal como sucedía cada semana en el taller, se ponía a disposición del público un conjunto de materiales para la realización de una técnica plástica:

modelado en arcilla, monocopia, dactilopintura, entre otras. Todas eran muy sencillas y buscaban impulsar la expresión, la comunicación, el asombro y el juego. Un conjunto de coordinadores se dedicaba a explicar cómo utilizar los materiales al público y luego los dejaban hacer, sin interrupciones. Esta forma de trabajo se sostuvo en todas las ediciones.

Para eso, las salas del museo eran transformadas: los paneles de exhibición funcionaban como mesas en las cuales se disponía abundante material alrededor de las cuales se disponían sillas. No había allí nada para “ver”, ningún estímulo visual acompañaba la propuesta, los trabajos finalizados no se exhibían, ni recibían ningún tipo de valoración.

De esa manera, los organizadores esperaban habilitar un espacio (no casualmente el de un museo) para la expresión de todas las personas sin importar su profesión, clase social, género, ni edad. Deseaban servir de vehículo para liberar la creatividad de las personas, particularmente de aquellas que no asistían con frecuencia a museos y galerías de arte, en un tiempo en que las libertades se encontraban cercenadas y que la educación tradicional no habilitaba ese tipo de prácticas.

La primera edición de las Jornadas del Color y de la Forma convocó a un público masivo y fue muy bien recibida por el público, la prensa³ y las autoridades institucionales. También fue considerada un éxito por sus organizadores. Por ello, al año siguiente se realizaron dos ediciones más. La segunda se efectuó en junio de 1976, también en el Museo de Arte Moderno, y la tercera en septiembre de 1976, en el Museo de Artes Visuales (una fusión entre el Museo de Arte Moderno y el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” que duró apenas nueve meses). Argentina se encontraba para entonces bajo una feroz dictadura militar. El 24 de marzo de 1976 una Junta Militar integrada por el teniente general del ejército, Jorge Rafael Videla, el almirante Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti se había hecho cargo del poder a través de un golpe de Estado. Se instaló entonces un gobierno dictatorial que llevaría adelante una política sistemática de intimidación, persecución, tortura y muerte. El brigadier Osvaldo Cacciatore ocupó a partir de entonces, y hasta 1982, la intendencia de la Ciudad de Buenos Aires⁴.

Las garantías constitucionales continuaban suspendidas en todo el país y la represión alcanzaba para entonces a miles de personas. Las Fuerzas Armadas se habían propuesto disciplinar a la sociedad, con la pretensión de “reorganizar” el país de acuerdo con los valores de Dios, patria y hogar. En el caso de las artes visuales, el golpe de Estado de 1976 significó un quiebre para muchos artistas (Longoni, 2014). 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). Quienes hasta entonces habían aprovechado los intersticios en museos y galerías —frente a la violencia instalada en las calles— para exhibir obras con un marcado contenido de denuncia política, abandonaron los proyectos colectivos y el espacio público. Los artistas visuales desplegaron de ese modo distintas formas de autocensura que les permitieron seguir produciendo. A contrapelo de este repliegue estratégico por parte de los artistas y a pesar de la pretensión del gobierno *de facto* de disciplinar los cuerpos y las ideas, un evento abierto, masivo y de amplia difusión como las Jornadas del Color y de la Forma fue posible e incluso se repitió con gran participación y visibilidad⁵.

En agosto de 1977 se realizó la cuarta Jornadas del Color y de la Forma, una vez más en el Museo de Arte Moderno. Como el resto de las ediciones, contó con una enorme participación de un público que asistía de forma libre y gratuita.

Las últimas dos ediciones se desarrollaron en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (instalado en el octavo piso del Teatro Municipal General San Martín) que desde 1977 dirigía Nelly Perazzo. La quinta aconteció en octubre de 1979 y la sexta, en noviembre de 1981. Esta última edición —la más grande de todas— se efectuó en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta, en donde el Museo Sívori realizaba algunas de sus actividades.

Un análisis de las distintas ediciones nos permite concluir que con el correr del tiempo, las Jornadas del Color y de la Forma se fueron prolongando (pasaron de dos a doce días) y masificando (pasaron de dieciséis a más de cien coordinadores, y de ocho a más de treinta mesas de trabajo). También observamos cierta constancia en las personas que las coordinaron junto a Dermisache, muchos de las cuales comenzaron como alumnos, luego fueron coordinadores y, finalmente, pasaron a encargarse de actividades con mayor responsabilidad. Eran en su mayoría alumnos y exalumnos del taller de Acciones Creativas que conocían el método de trabajo empleado y habían sido formados por Dermisache. También es posible observar que lo multitudinario, la dinámica de trabajo y la pretensión de generar un espacio en donde las personas se pudieran expresar con libertad y desarrollar su capacidad creadora sin importar el resultado material se mantuvieron de la primera a la última edición (Tabla 1).

JORNADA	FECHA	HORARIO	LUGAR	DIRECTOR DEL LUGAR
Jornada Piloto	26 y 27 de diciembre de 1974	De 18 a 21	Galería Carmen Waught (Florida 948, 1° piso fondo).	Jacques Martínez
1º Jornadas del Color y de la Forma	4, 5 y 6 de julio de 1975	17 a 20:30	Museo de Arte Moderno (Teatro Municipal San Martín - Corrientes 1530, 9º piso)	Marta Grinberg (Museo de Arte Moderno)
2º Jornadas del Color y de la Forma	Del 15 al 19 de junio de 1976	18 y las 20:30	Museo de Arte Moderno (Teatro Municipal San Martín - Corrientes 1530, 9º piso)	Marta Grinberg (Museo de Arte Moderno)- Kive Staiff (Teatro San Martín)
3º Jornadas del Color y de la Forma	Del 7 al 11 y del 14 al 18 de septiembre de 1976	De 18:15 y las 20:30	Museo de Artes Visuales (Teatro Municipal San Martín - Corrientes 1530, 9º piso)	Marta Grinberg (MAV)- Kive Staiff (Teatro San Martín)
4º Jornadas del Color y de la Forma	Del 3 al 7 y del 9 al 13 de agosto de 1977	De 18:15 a 20:30	Museo de Arte Moderno (Teatro Municipal San Martín - Corrientes 1530, 8º piso)	Guillermo Whitelow (Museo de Arte Moderno)- Kive Staiff (Teatro San Martín)
5º Jornadas del Color y de la Forma	Del 3 al 14 de octubre de 1979		Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" (Teatro Municipal San Martín - Corrientes 1530, 8º piso)	Nelly Perazzo (Museo Sívori)- Kive Staiff (Teatro San Martín)
6º Jornadas del Color y de la Forma	Del 12 al 15, del 19 al 22 y del 26 al 29 de noviembre de 1981	Jueves y viernes de 19 a 21.30 y sábados y domingos de 15 a 18.30	Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" (Centro Cultural Buenos Aires-Junín 1930)	Nelly Perazzo (Museo Sívori)- José Maranzano (Centro Cultural Buenos Aires)

Tabla 1

Un análisis de las distintas ediciones

Elaboración propia

“Lo importante es lo que pasa adentro”: una mirada desde los sujetos, los espacios y las consignas de trabajo

En este apartado, analizamos algunos elementos compositivos de la experiencia, a fin de avanzar en una posible conceptualización. Nos detendremos en el rol que ocupaban los sujetos que intervinieron —

indagaremos particularmente el rol ocupado por Mirtha Dermisache, por los coordinadores y por el público—; en el espacio elegido y en los motivos de dicha elección y en las consignas que guiaban el trabajo en tanto síntesis conceptual de la experiencia.

En primer lugar, en relación con los sujetos que participaron de la experiencia, encontramos como pieza fundamental a Mirtha Dermisache. En 1992, en un reportaje realizado por Julia Pomiés para la revista *Uno Mismo*, Dermisache se refería a las Jornadas del Color y de la Forma como una obra de su autoría; afirmaba: “eso [en relación a las Jornadas del Color y de la Forma] también era mi obra” (en Pomiés, 1992, p. 51). Sin embargo, de forma contemporánea a los acontecimientos, sus referencias no eran tan directas. En 1980 manifestaba:

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

Aparece allí la intención de que cada uno efectúe su propia interpretación de lo sucedido, sin guiar esa lectura. Sin embargo, en 1982 luego de realizada ya la última edición, en un artículo de la revista *Summa*, aseveraba:

No encuentro una palabra que pueda describirlas en su totalidad. En realidad las Jornadas son como una obra-acontecimiento cuyo alcance está limitado solo por la capacidad creativa de cada una de las personas que participan. Es como arrojar semillas. Allí donde prenden se dará el verdadero objetivo de las Jornadas. Yo pongo las bases, los materiales y el espacio para una aventura interior. (...)

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

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

Las Jornadas del Color y de la Forma pueden ser interpretadas como una obra efímera en la que el público deviene un elemento central (hablaremos de su rol más adelante) en tanto es su acción, su hacer (y no el resultado), lo que convierte el dispositivo ideado por Dermisache en una obra. En sintonía con las experiencias de los años sesenta en las que lo importante era el proceso; desapareciendo el resultado material.

A diferencia de otros artistas, como Alberto Grecco quien ya en 1964 señalaba o demarcaba escenas de la vida cotidiana y las firmaba como obra de su autoría (Longoni y Mestman, 2008), Dermisache no las firmaba, ni las señalaba. Podemos pensar que con ese gesto buscaba cuestionar la autoría de las obras y pretendía otorgarle al público un rol central en la asignación de sentido. En los afiches de la primera edición, figura su nombre como *coordinación general*; sin embargo, a partir de la segunda y hasta la última edición, su rol fue el de *proyecto y dirección* (taller de Acciones Creativas, 1976, 1981a).

Resulta interesante para el análisis reflexionar sobre las nociones de *proyecto y dirección*. El primer término remite a la idea, a la concepción de lo que sucederá, a su planteo original, a la autoría, a la disposición del espacio para dar paso a cada aventura interior. La dirección, en cambio, se asocia a dirigir y ello implica marcar un rumbo, una orientación. Quien dirige, como en una orquesta, señala 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 que permanece y de lo que cambia. Podemos inferir entonces que Dermisache no solo era la “autora” de las Jornadas del Color y de la Forma, era también (o en tanto tal) quien controlaba su devenir.

Eso significaba que durante el desarrollo, no tuviese una tarea específica, en las fotos se la observa mirando; al referirse a la sexta edición, Jorge Luis Giacosa —uno de los coordinadores— asegura: “estábamos [él y Dermisache] un poco en todo, éramos la referencia por cualquier cosa que pudiera surgir y éramos de los poquísimos que conocíamos a todos los participantes (coordinadores y ayudantes que eran como ciento cincuenta/doscientos en total)” (comunicación personal, 1 de abril de 2016). Dermisache aparece entonces como testigo, como referente, pero también como encargada del correcto funcionamiento de cada una de las partes del sistema.

En contraste con Dermisache, los coordinadores de las mesas ocupaban un rol activo en el momento en que se desarrollaba la edición. Habían sido con anterioridad alumnos del taller de Acciones Creativas, de modo que conocían anticipadamente el método de trabajo. A pesar de ello, en reuniones previas al evento, se establecían las pautas sobre qué había que hacer y cómo. Seguían instrucciones como las siguientes:

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. (Dermisache, 1981)

Se daban entonces directivas específicas a los coordinadores sobre cómo manejarse y qué (no) decir frente a diferentes situaciones. Además, cada coordinador tenía asignadas tareas, días y horarios que debía cumplir. Estaban allí de forma gratuita. Según la propia organización, era fundamental que pudieran respetar los tiempos de cada sujeto, ofrecerle los recursos y dejarlo hacer, saber escuchar y sostener la pregunta durante la experimentación.

No había en las Jornadas del Color y de la Forma lugar para la improvisación o para ensayar un sesgo personal en el rol que los coordinadores cumplían. Tanto las acciones como los diálogos (sugerencias, explicaciones, indicaciones) estaban guionados y preparados. La posibilidad de crear y expresarse individual y colectivamente se reservaba solo para el público y, aun así, estos también tenían muchas pautas que debían respetar (no era posible por ejemplo hacer “pintadas” políticas en los espacios de trabajo colectivo, ni cambiar materiales de una mesa a otra).

En sintonía con las propuestas participativas desarrolladas desde los años sesenta, quienes asistían (interpelados por los organizadores como público) ocupaban un rol activo. Era solo con su experimentación que la propuesta cobraba sentido. Para ello era preciso que involucren su cuerpo y desplieguen su creatividad. Para que estas condiciones internas (Dewey; 1964) se pongan en juego, el público era invitado a accionar en un espacio especialmente dispuesto para ello. La intención era que experimenten con los colores, las formas y los materiales. En ese sentido, los organizadores evitaban connotaciones vinculadas a la educación formal y a la necesidad que observaban en los adultos de *saber* para luego *hacer*. Así, apelaban a la idea de juego y no a “dibujar” o “pintar”.

En los afiches de difusión podían leerse una serie de “consignas” (nuestro segundo elemento de análisis) que guiaban la exploración y funcionaban como referencia de lo que allí sucedía:

Con nosotros no van a aprender ni a dibujar, ni a pintar, ni historia del arte, ni sistema de composición y análisis de obra. Solo les explicaremos técnicas. ¿Todos los que somos adultos hemos tenido acceso a una libre expresión gráfica durante nuestra infancia? ¿Por qué cuando el adulto tiene ganas de expresarse gráficamente debe recurrir a un aprendizaje racional y sistematizado? Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcámonos en ellas. Para nosotros no hay trabajos buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarte. Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo. No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro. (taller de Acciones Creativas, 1981a)

La palabra *consigna* posee una doble acepción: es una orden, directriz o regla, y un eslogan o lema. Es posible analizar estas consignas en ambos sentidos. Por un lado, los participantes eran invitados a jugar y, para ello, se establecían reglas. Estas, iguales a las del taller de Acciones Creativas, indicaban aquello que no podían

esperar de ese espacio (por ejemplo, aprender a dibujar), lo que sí iban a poder hacer (rescatar el mundo de formas) y cómo (prolongando el gesto interno a través de técnicas). Operaban, entonces, como reglas de juego que delineaban los límites de lo posible.

Por otro lado, podemos pensar que esas consignas también funcionaban como un programa de acción o manifiesto que planteaba la toma de posición de la que partían los organizadores. Así, declaran que en ese momento histórico los adultos no tenían acceso a algo tan fundamental para exteriorizar “un mundo de formas o lo que [les] pasa adentro” como el aprendizaje de técnicas plásticas. Y se proponen como espacio para saldar esa carencia. Las consignas entonces pueden ser interpretadas no solo como indicaciones para el público, sino también como un *manifiesto*, una declaración programática y de principios que, partiendo de una caracterización, plantea un programa de acción.

En tercer lugar, la elección del espacio en donde se realizaron las Jornadas del Color y de la Forma también resulta un elemento fundamental para el análisis del caso. Estas se efectuaron en espacios públicos cerrados: tres museos municipales. Ello se debió, por un lado, en términos prácticos, a que el espacio debía cumplir con determinadas características que permitiesen llevar a cabo la acción prevista (disponer de mesas y sillas, de zonas donde secar los trabajos, baños para limpiarse después de producir, canillas, depósitos para acumular el material). Ello hizo que la elección recayese sobre museos y no áreas abiertas (como pueden ser plazas) o en una pequeña galería.

Por otro lado, la selección de los museos como espacio de realización obedecía a otras razones de carácter conceptual e ideológico. Entre ellas observamos la intención de trastocar el museo en un taller, de hacer coincidir el espacio y el tiempo de exhibición con el de producción, de desacralizar el lugar del museo al convertirlo en uno en el que todos producían y podían *colgar* sus trabajos, de invitar a hacer y que no haya allí nada para contemplar pasivamente. Nos interesa aquí plantear que con ese gesto, las Jornadas del Color y de la Forma ponían en cuestión la función del museo como espacio de exhibición reservado para un pequeño grupo acostumbrado a visitarlo. Así, buscaban subvertirlo y convertirlo en un lugar para que el público amplio no solo asista como espectador, sino también para crear.

Al respecto, los organizadores resaltan el carácter público del lugar, dado que ello permitía el acceso de cualquier adulto sin restricción. En una entrevista para la revista *Summa*, Dermisache afirmaba: “... deseamos sacarlo de la *elite*, de un grupo cerrado y la única manera de hacerlo es abrirnos. (...) un museo, aquí y en todas partes del mundo es un ámbito totalmente público donde pueden asistir todos” («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 78).

En síntesis, podemos afirmar que en esta práctica Dermisache radicalizó algunas de sus concepciones respecto del arte y la

educación, al tiempo que profundizó el acercamiento entre ambas esferas de su trabajo, que hasta entonces había mantenido por separado. Allí se asienta una de las singularidades de esta experiencia, Dermisache conjuró el arte con la educación en una experiencia que se des-identifica de una y otra. Es posible reconocer que para ello acentuó su corrimiento del lugar de artista animándose a trabajar junto a otros; tomó mayor distancia del mercado al dedicarse a experiencias de carácter efímero, y le otorgó mayor protagonismo al público, que además de imprimirle sentidos a lo que ella proponía era quien poseía en sus manos las herramientas de trabajo. Nos interesa aquí sostener que sin abandonar el concepto, Dermisache cambió el formato de su trabajo: abandonó el intimismo de la escritura y de su taller con pocos alumnos y encaró una propuesta que invitaba a un hacer colectivo y multitudinario en coordinación con otras personas en tiempos de violencia y aislamiento. Todos estos rasgos resultan centrales al momento de esbozar una conceptualización de las Jornadas del Color y de la Forma.

Entre taller de acciones creativas y obra acontecimiento

¿Cómo definir una experiencia que se nos presenta como ambigua, como obra, como propuesta didáctica, como taller, como herramienta, como *aventura interior*, como *refugio*? ¿De qué modo se encuentran el arte y la educación? ¿Y qué características tiene una propuesta de este tipo?

En los relatos de los organizadores, se destaca la intención de crear un espacio para que el público cree, juegue, invente, se exprese y, de ese modo, devenga niño, músico, cineasta o arquitecto por un rato. En términos de Dewey (1964), podemos pensar que al hacerlo los organizadores generaban las condiciones objetivas al disponer los materiales, el espacio y el tiempo. Brindar herramientas *para que la gente haga cosas* (Dermisache en Hirschfeld y Báez, 1978, p. 30) parecen ser las intenciones centrales de los organizadores; menos preocupados *por las etiquetas* que por funcionar como posibilitadores y ser medio para el desarrollo de la “libre expresión” y de la “capacidad creadora” (taller de Acciones Creativas, s. f.).

La experiencia aparece como una de las dimensiones centrales de la propuesta. Todo está dispuesto, planificado y organizado para que los sujetos atraviesen algo de lo inasible e intransferible que supone la experiencia y que esta sirva, a su vez, como un modo de encontrarse consigo mismo y con otros. Con el propósito de generar las condiciones para que la experiencia (artística y pedagógica) tenga lugar, Dermisache desplegó un conjunto de herramientas creativas, pero también conceptuales, organizativas y financieras, que hemos ido mencionando. Nos interesa aquí pensar el encuentro de dos de sus

dimensiones centrales, la pedagógica y la artística; sin dejar de considerar que existen otras —como la política y la poética— que también resultan centrales.

Una de las líneas interpretativas nos invita a pensar a las Jornadas del Color y de la Forma como un taller de arte abierto al público, en el sentido pedagógico del término. Como ya mencionamos, Dermisache observó críticamente la educación de su época, tan centrada en la información, y propuso un método alternativo enfocado en la experimentación al que denominó “Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas”. Había estudiado a artistas y pedagogos como Herbert Read, Emilio Renart, Arno Stern, Pierre Duquet, Víktor Lowenfeld, Julia Saló y Santiago Barbuy, de quienes se nutría y a quienes recomendaba

Podemos pensar que con dicho método esperaba era generar una *situación* (Dewey, 1964) que fuese lo suficientemente flexible para explorar y que, al mismo tiempo, posea una estructura capaz de sostener y guiar esa acción. Y que proponiendo técnicas sencillas de trabajo con la materia en sí y subrayando que no habría juicios de valor, tanto en el taller de Acciones Creativas como en las Jornadas del Color y de la Forma, los organizadores esperaban habilitar la producción libre y “arrojar semillas” en quienes estaban accionando, provocando así una continuidad con las experiencias por venir, una de las características que Dewey (1964) señala como propia de las experiencias educativas.

Sin embargo, analizadas desde el presente, y tomando en cuenta las declaraciones citadas de Dermisache, la idea de “taller público” como única clave explicativa resulta insuficiente para entender aquello que aconteció en y tras su traslado de un espacio (privado) a otro (público) y en su reproducción ampliada. En este trabajo nos interesa sostener que en ese museo trastocado, la propuesta —ahora abierta, gratuita y multitudinaria— adquirió nuevos sentidos, tanto para quienes la vivenciaron como público como para sus organizadores. Y es por eso necesario ensayar otros modos de conceptualizarla.

Las declaraciones de la artista citadas en el apartado anterior nos invitan a entender la experiencia también como una “obra de infinitas caras”, de la que ella misma es la autora. Una obra considerada por ella como “acontecimiento”, es decir, como acto o acción efímera en la que el público no va a ver nada, sino que *es parte de la obra*. En esa línea, y en el marco de lo que se conoce como Arte de Acción, las Jornadas del Color y de la Forma también pueden ser conceptualizadas como una experiencia artística efímera, obra de Dermisache. Allí, el público asistía a un espacio especialmente dispuesto y transformado por la artista en el que era preciso involucrar el propio cuerpo, experimentar y permanecer, y no solamente observar. Podemos pensar que en ese traslado del taller al museo se produjo, entonces, una recontextualización y una

resignificación de la propuesta, que resultó en la transformación de su función simbólica, en el sentido planteado por Goodman (1978).

Volviendo a la pregunta inicial lanzada por Goodman, ¿Cuándo hay/es arte? o ¿Cuándo la propuesta de Dermisache puede pensarse como obra de arte? No encontramos en el planteo inicial de Dermisache y del resto de los organizadores referencias a una obra; había sido hasta entonces un taller de arte para adultos, con un formato no tradicional y lo que pretendían era ampliarlo. Es en el traslado de un espacio privado a uno público, pero también en ese paso de la pequeña escala (grupos de alrededor de ocho personas) a una grande (en algunas de las ediciones hubo alrededor de quinientas personas trabajando en simultáneo) que observamos una transformación de su dimensión simbólica y que las Jornadas del Color y de la Forma adquieren nuevos sentidos y diversas interpretaciones.

Siguiendo a Goodman (1978), es entonces posible pensar que al realizarse de forma gratuita en el espacio público de un museo, con una asistencia abierta y multitudinaria, las Jornadas del Color y de la Forma asumieron sentidos renovados. El planteo formal del taller de Acciones Creativas se mantuvo, pero —tras su traslado a las salas de un museo— ya no era únicamente la experiencia de un individuo que decidía ir a pintar o a tallar, ni tampoco era la suma de esas experiencias individuales, sino una experiencia colectiva en el espacio público. En esa circunstancia trastocada, a la cual se sumaba un contexto histórico signado por la persecución, la violencia y el control sobre los cuerpos, los significados se multiplicaron.

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

Así entendidas, las Jornadas del Color y de la Forma pueden ser inscriptas en una genealogía constituida por las prácticas de la vanguardia artística de fines de la década del sesenta y principios del setenta. En el testimonio citado con anterioridad, Dermisache las califica como una *obra acontecimiento*, en la que el hecho o la acción son la obra en sí, muy a tono con la tendencia de la época que cuestionaba a las instituciones artísticas, al mercado, a la distinción entre arte y vida, al estatuto de obra, al rol del artista y del público, a la función del arte e incluso a la materialidad misma.

Finalmente, las frases que acompañaron los afiches de promoción desde la primera hasta la última edición nos invitan a pensar en el encuentro particular que se produce entre arte y educación. Se lee en

ellos: “El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas, solo para adultos” y “con la participación del público” (taller de Acciones Creativas, 1981a). El museo fue el escenario elegido por los organizadores, pero al mismo tiempo fue transformado, trastocado, para convertirse en taller. El taller, en tanto lugar privado de trabajo del artista por excelencia y espacio de enseñanza-aprendizaje, se volvía lugar de creación colectivo, abierto y público. Museo y taller ya no eran dos territorios separados, con temporalidades diferentes, sino que se encontraban y generaban un espacio de “exhibición” y producción a la vez. El tiempo y el espacio de creación y de exposición se superponían.

Las Jornadas del Color y de la Forma eran, a su vez, un taller de acciones (creativas), es decir, de actos y acontecimientos efímeros, no de objetos materiales perdurables. Por ello no podían ser contempladas una vez que finalizaban; para percibirlos era necesario atravesarlos, ingresar en ellos mientras transcurrían. Eran pura experiencia de unos cuerpos junto a otros, de los deseos, los miedos y desafíos de quienes se comprometían a sumergirse en el hacer por un rato.

Por último, según rezaban los afiches, era solo con la participación del público -adulto- que esas acciones creativas tenían lugar. Allí todos, sin distinciones de edad, clase o formación podían jugar y crear. Era la presencia de esos cuerpos que se desmarcaban de los imperativos del régimen lo único que permitía que el acontecimiento sucediera.

De ese modo, las Jornadas del Color y de la Forma desbordan la posibilidad de pensarlas únicamente como taller o como obra, y nos invitan a analizar el modo particular en que se produce el encuentro de ambas dimensiones. Pensarlas como *experiencias colectivas entre arte y educación* nos permite dar cuenta de la multiplicidad y la singularidad que las habitan; de las tensiones que implica definirlos y de la potencia que desplegaron.

Conclusiones

Al comenzar este artículo nos preguntamos cómo conceptualizar experiencias colectivas que conjugaron lo artístico con lo pedagógico y que se escapan de la posibilidad de definirlos únicamente como obra o como taller. Nos preocupaba encontrar un modo de pensarlos sin simplificarlos, dando cuenta de sus múltiples aristas, de su potencia. La apuesta fue sostener la tensión de analizarlos como práctica efímera y taller de arte, como puro acontecimiento y pura materialidad, como ficción (en tanto obra) y praxis vital (en tanto práctica educativa), como experiencia individual y colectiva.

Para ello volvimos a las palabras de los propios organizadores, a aquello que ellos mismos, con el tiempo, dijeron sobre su práctica. Surgieron allí intentos por nombrar, que no se limitaban a algo

cerrado; por el contrario, daban cuenta de cierta contradicción, que elegimos pensar como ambigüedad. Aquellas palabras aparecían asociadas a los talleres y propuestas pedagógicas que Dermisache llevaba explorando desde hacía años y a un arte que en los años sesenta y setenta tendía a desmaterializarse y convertirse en experiencia.

La noción de *encuentro* planteada por Deleuze nos permitió reflexionar sobre el modo en que aquello sucedió; un *hacer juntos* entre la práctica artística que Dermisache desarrollaba de forma solitaria (en la que a su vez jugaba con la fusión entre la escritura y el dibujo) y la propuesta que realizaba en el taller de Acciones Creativas. El tránsito de esos proyectos a las Jornadas del Color y de la Forma significó ir en búsqueda de un espacio público, de un público amplio, de un proyecto colectivo. También implicó radicalizar la idea del arte como experiencia al organizar una propuesta en la que la acción era el centro.

Se encontró en las Jornadas del Color y de la Forma un modo particular de concebir el arte con un método pedagógico estructurado a partir de un conjunto de técnicas sencillas que, según Dermisache, eran posibilitadoras de la expresión. De dicho encuentro surgió una experiencia única en Argentina en tiempos de terror: mientras afuera se perseguía, censuraba y desaparecía la diferencia, adentro se invitaba a los adultos a crear sin límites de tiempo, sin mayores restricciones que la aplicación de una técnica, con otros o junto a ellos, haciendo de la multiplicidad una potencia.

En síntesis, nos interesa pensar a las Jornadas del Color y de la Forma como una experiencia de carácter colectivo en tanto posibilidad de hacer junto a otros (Fernández Savater, 2020) con eso que nos toca vivir (la censura, la persecución, la violencia, pero también el trabajo alienado, la falta de espacios y herramientas para expresarse). Eso posibilitó “haceres” libres, creativos, lúdicos, transformadores y, centralmente, colectivos que le permitieron a los sujetos *ir más allá de lo que cada uno imaginaba*.

REFERENCIAS

1. Cañada, Lucía. “Hacer del encuentro una condición de existencia. Experiencias colectivas entre arte y educación en Brasil, Argentina, Paraguay y Perú”. *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, 18, 121-143. 2024.
2. Cañada, Lucía. *Encuentros entre arte y educación. Las experiencias colectivas de los Domingos da Criação (Río de Janeiro, 1971) y las Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1975-1981)*. 2022 [Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires]. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/14426>
3. Cañada, Lucía. “¿"Libre expresión gráfica" en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma" Question. 1(45), 69-77-Directory of Open Access Journals. 2015
4. Deleuze, Giles y Parnet, Claire. *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional. 2002
5. Dewey, John. *Experiencia y educación*. Losada. 1964.
6. Fernández Savater, Amador. “Vivencia y experiencia en la crisis del coronavirus”. *Filosofía Pirata Un cofre con ideas de Amador Fernández Savater*. 1 de abril de 2020. https://www.filosofiapirata.net/vivencia-y-experiencia-en-la-crisis-del-coronavirus/?fbclid=IwAR0QQI4jjQp3H6ckS11kUQjRHiiHRmQBVb1g6Rpf_y3LlmzH2-iZ5Wo5BdQ
7. Franco, Marina. *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y 'subversión', 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
8. Gonçalves, Mónica Hoff. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatorias contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. [Maestría]. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2014.
9. Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.
10. Hakel, Laura. “Mirtha Dermisache: Las Jornadas del Color y de la Forma”. En J. Villa (Ed.), *Las Jornadas educativas de Mirha Dermisache* (pp. 39-55). Buenos Aires: Mecenazgo cultural, 2016.
11. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
12. Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a «Tucumán arde»: Vanguardia artística y política en el 68' argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
13. Mezza, Cintia, Iida, Cecilia y Raviña, Ana. “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, 2012.
13. Pérez Rubio, Agustín. “Metodología para una libre expresión”. En A. Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ;Yo escribo!* (pp. 65-77). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba, 2017.
 14. Pineau, Pablo. “Reprimir y discriminar. La educación en la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983)”. *Educación en Revista*, 51, 103-122. 2014.
 15. Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
 16. Arze, Rodolfo. Talleres públicos: Quintas Jornadas del color y la forma. Buenos Aires: *Clarín*. 4-5. 24 de enero de 1980.
 17. Barthes, Roland. *Estimada Srta.*, 1971.
 18. Dermisache, Mirtha. *Hoja Mojada (Técnica N° 1)...*. Archivo Mirtha Dermisache. s. f.-a.
 19. Dermisache, Mirtha. «*En este C voy a tratar un tema que (...)*» (*Manuscrito inédito*). Archivo Mirtha Dermisache. s. f.-b.
 20. Dermisache, Mirtha. *Puntos a tratar en la reunión general con los coordinadores*. Archivo Mirtha Dermisache. 1981.
 21. Gumier Maier, Jorge. “Gran festival de la libertad creativa”. Buenos Aires: *Expreso Imaginario*, 40. Noviembre de 1979.
 22. Hirschfeld, Ricardo y Báez, Rodolfo. “Posibilitar que la gente haga cosas”. Buenos Aires: *Propuesta*, 9. Septiembre de 1978.
 23. Pomiés, Julia. “El mensaje es la acción”. *Uno mismo*, 105, 46-52. 1992.
 24. “Sextas jornadas del Color y de la Forma. Hechos y protagonistas”. *Summa*, 178/179, 69-80. 1982.
 25. Taller de Acciones Creativas. *Afiche Sextas Jornada del Color y de la Forma con la participación del público*. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta. 1981a.
 26. Taller de Acciones Creativas. *Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades*. Archivo Mirtha Dermisache. 1981b.
 27. Taller de Acciones Creativas. *Informe sobre las características y las opiniones de los participantes encuestados durante las “Sextas Jornadas del Color y de la Forma” realizadas durante los días: 12-13-14- 15 /10-20-21- 22 26- 27- 28- 29 de noviembre de 1981*. Archivo Mirtha Dermisache. 1982.
 28. Giacosa, Jorge Luis. (2016, abril 1). Entrevista II a Jorge Luis Giacosa [Comunicación personal].

29. Villafañe, Gloria. Entrevista a Gloria Villafañe [Comunicación personal]. 19 diciembre de 2012.

Notas

1.

El CAyC fue fundado a fines de 1968 por Jorge Glusberg bajo el nombre de Centro de Estudios de Arte y Comunicación. Para 1970 había inaugurado su propio espacio, implementado las gacetillas como forma de difusión y elaborado la categoría de Arte de Sistemas para nombrar a las producciones estéticas que difundía. Dermisache compartía con el CAyC la concepción del público como un participante activo y la intención de sustituir al objeto único por una obra múltiple capaz de generar experiencias. Por ello fue elegido por ella como espacio de participación y de exhibición.

2.

Si bien el concepto de taller puede pensarse tanto en términos artísticos como pedagógicos, en este trabajo se lo asocia centralmente con la instancia educativa, como un espacio de experimentación y aprendizaje.

3.

Esta primera edición apareció, entre otros medios, en *Radio Ciudad*, *Radio Nacional*, *Radio Rivadavia* *Radio Continental* y *Radio El Mundo*. En el programa “Siesta” de Canal 7 y en el programa “Mujeres de Hoy” de Canal 13. Además, se publicaron artículos en diarios como *La Nación* y *La opinión* (Dermisache, 1975).

4

Cabe recordar que para entonces la Ciudad de Buenos Aires no revestía el carácter autónomo que posee desde 1994, sino que se encontraba bajo el gobierno de un intendente designado directamente por el presidente de la nación.

5.

En otros trabajos desarrollo en profundidad el diálogo de esta experiencia con el contexto histórico en que se produjo, problematizo sobre la posibilidad de que existan espacios que invitan a la “libre expresión” en tiempos de censura y sobre las posibilidades de apropiación de esta experiencia por parte de sectores políticos diversos. Un despliegue en profundidad resulta imposible aquí debido a la extensión que requiere. Para ampliar es posible ver: Cañada, Lucía. *Encuentros entre arte y educación. Las experiencias colectivas de los Domingos da Criação (Río de Janeiro, 1971) y las Jornadas del Color y de la Forma (Buenos Aires, 1975-1981)*. 2022 [Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires]. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/14426>

Información adicional

redalyc-journal-id: 3475



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347583219001>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Lucía Cañada

“Más allá de lo que imaginaba”. Las Jornadas del Color y de la Forma, una experiencia colectiva entre arte y educación

The Jornadas del Color y de la Forma: A Collective Experience Between Art and Education

Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales

vol. 28, núm. 1, 06260, 2025

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

revista.pilquen@curza.uncoma.edu.ar

ISSN: 1666-0579

ISSN-E: 1851-3123



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.