

Juliana Monroy Ortiz

Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil

[ljmonroyo89@gmail.com](mailto:ljmonroyo89@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3758-0788>

## Mi obra en otr@s: *Jornadas del Color y la Forma* y *Libro por sumatoria N°1*

### Resumen:

Entre 1971 y 1981, la artista argentina Mirtha Dermisache realizó las seis ediciones celebradas de las *Jornadas del color y la forma*. Las *Jornadas...* pueden describirse como un taller masivo, cuyo principal objetivo era propiciar la expresión artística de los participantes. Sin embargo, estas pueden verse como un fenómeno conceptual y político más complejo si son reinstaladas dentro del conjunto de la obra de Dermisache. En este sentido, nuestra hipótesis de trabajo es que las *Jornadas...* operan un cortocircuito entre los ámbitos del arte y la educación; y, precisamente, en esa operación crítica, habilitan un cuestionamiento profundo no solo de tal división, sino también de las relaciones entre museo, artista, obra y público. Para evidenciar las conexiones en este tramado conceptual, en el contexto de un intento de lectura más global del trabajo de Dermisache, examinamos, en retrospectiva, las *Jornadas...* a partir de la idea de sumatoria, que aparece en un trabajo de la década de 90, así como sus consecuencias en la puesta en cuestión de la noción de autoría.

**Palabras clave:** Dermisache, arte, educación, sumatoria, autoría

### Abstract:

Between 1971 and 1981, the Argentine artist Mirtha Dermisache carried out the six editions of the *Jornadas del color y la forma*. The *Jornadas...* can be described as a massive workshop, whose main objective was to encourage the artistic expression of the participants. However, they can be seen as a more complex conceptual and political phenomenon if they are reinstalled within Dermisache's oeuvre as a whole. Our working hypothesis, in this sense, is that the *Jornadas...* operate a short-circuit between the fields of art and education and that, in this critical operation, they enable a profound questioning not only of this division, but also install questions about the relationship between museum, artist, oeuvre and public. In order to highlight the relationships in this conceptual scheme, in the context of an attempt at a more global reading of Dermisache's oeuvre, we examine, in retrospect, the *Jornadas...* starting from the idea of summation, which appears in a work from the 1990s, as well as its consequences in the questioning of the notion of authorship

**Keywords:** Dermisache, art, education, summation, authorship

## **Mi obra en otr@s: Jornadas del Color y la Forma y Libro por sumatoria N°1**

Juliana Monroy Ortiz

### **La grieta (a modo de introducción)**

Ninguna consecuencia trascendental más fuerte que hacer aparecer en un mundo aquello que no existía en él.<sup>1</sup>

Alain Badiou

**4 de agosto de 1977.** Mirtha Dermisache y su equipo de colaboradores/as voluntarios/as se preparan para recibir a las personas que aguardan en fila en los exteriores del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires para participar de la cuarta edición de las *Jornadas del Color y la Forma*, un taller de formato masivo que la artista y pedagoga celebra desde 1974. El clima de tensión instalado por el gobierno de facto, que se autoproclamó en marzo del año anterior, se siente en cada esquina de la ciudad y un decreto prohíbe las reuniones de muchas personas. Sin embargo, el museo está listo para transformarse en un gran taller en el que centenas de adultos van a poder explorar diferentes técnicas para expresarse con libertad y sin juicios.

**Jueves, 15:30 horas**, un grupo de mujeres se encuentra frente al obelisco de la Plaza de Mayo. Se organizan en pares y comienzan a caminar en silencio. Es agosto de 1977. Desde abril del mismo año, las mujeres, madres de jóvenes desaparecidos/as por la dictadura cívico-militar implantada en la Argentina en '76, se reúnen todos los jueves para hacer las

rondas; para compartir públicamente tanto su dolor por la desaparición de sus hijos/as como la impotencia después de meses buscando informaciones sobre su paradero sin respuesta.

¿Qué tienen en común estas acciones dispares? ¿Qué circunstancia las congrega sobre el mismo signo? Es 1977 y hace un año que los militares retomaron el control del Estado en Argentina. El tejido social, ya fragilizado para la época,<sup>2</sup> es violentamente desgarrado por el terror que imponen los métodos de los militares en el poder, lo que crea un clima de desconfianza mutua, ansiedades y miedo. El 7 de marzo de este mismo año, las declaraciones de Videla según las cuales eran “tiempos para el silencio” resonaban en las páginas del diario Clarín. El bloqueo discursivo que los militares crearon, y en el que casi cualquier cosa podía ser interpretada como “subversiva”, fue fundamental para su permanencia en el poder. Así, particularmente durante los primeros años de la dictadura, la sociedad fue quedándose en silencio, apenas murmurando el conteo imposible de las innumerables ausencias que dejó el accionar mortífero de los dictadores. Sin embargo, aquí y allí fueron surgiendo interpelaciones performáticas, actos que burlaron el cerco impuesto a la palabra e, inclusive, a las acciones tipificadas como amenazantes. La sociedad se transformó, entonces, como varias investigaciones en historia cultural han mostrado recientemente, en un laboratorio de creaciones, muchas de ellas articuladas desde el espacio acontecimental del arte.<sup>3</sup>

El surgimiento de estas manifestaciones contradice la tesis del “apagón cultural” durante la dictadura cívico-militar, es decir, la idea de que, dado su carácter catastrófico en los términos de Benjamin,<sup>4</sup> la dictadura imposibilitó toda creación disruptiva. Cabe aclarar que el carácter catastrófico de la dictadura, que es análogo a decir el carácter conservador, implica el hecho de “Ela não [consistir] naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação”.<sup>5</sup> Es una obsesiva “celebração do patrimônio”, de la permanencia de un *status quo*.<sup>6</sup> Y, por esa razón, la dictadura es la policía. De acuerdo con Rancière la policía es una división sensible, cuyas principales características son el vacío y la ausencia de suplemento.<sup>7</sup> En otras palabras, es la

compartimentación de la sociedad en grupos que se dedican exclusivamente a formas específicas de hacer, en contextos y espacios circunscritos para tales actividades y conforme a pautas comportamentales altamente predeterminadas. Una división de lo sensible es, así, entendida como una cierta legalidad no explícita que define no sólo las formas de participación, sino también cómo se percibe esa división.<sup>8</sup> Ahora, lo opuesto de la policía, de acuerdo con Rancière, es la política; que en esta conceptualización se entiende como la configuración de un espacio propio que no estaba disponible. Es decir, la política constituye una perturbación del *status quo* que crea un suplemento en donde no es contado como parte de un todo, es una no-parte, que no estando en el espacio de lo común irrumpe y altera lo que se puede percibir, decir y hacer.

Se muestra, entonces, que la pregunta que formulamos: ¿qué tienen en común estas dos interpelaciones performáticas descritas? es una pregunta que interroga, de manera oblicua, el carácter político de estos dos actos. “Somos alguns, nesta época, a querer *atentar às coisas*, a criar em nós os espaços de vida, espaços que não existiam e que não pareciam poder encontrar lugar no espaço”, escribe Antonin Artaud en *El pesa-nervios*.<sup>9</sup> Ahora, el término *atentar* parece abarcar en el fragmento de Artaud no solo el sentido de prestar atención a alguna cosa, sino también la idea de destruirla, dañarla. Las palabras de Artaud resuenan en las de Badiou que abren este texto. Ambos enuncian la aparición de lo supernumerario como condición para el cambio de un determinado *status* de la situación-mundo, es decir, para la irrupción de la política en la policía. Ese es, entonces, por lo menos uno de los elementos que vincula dos actos heterogéneos en sí mismos: las rondas de las Madres de Plaza de Mayo y las *Jornadas del Color y la Forma*.

Excede los propósitos de este trabajo considerar los detalles de la articulación y desarrollo del movimiento político de las Madres de Plaza de Mayo, activo hasta hoy. Consecuentemente, este trabajo se enfoca en la compresión dentro de la producción plástica-pedagógica de Mirtha Dermisache de las *Jornadas...* (celebradas entre 1974-1975 / 1977-1981, completando 6 ediciones). Nuestra hipótesis de trabajo es que, por una parte, las *Jornadas...* propician un cortocircuito entre

los ámbitos del arte y la educación, porque conectan dos órdenes en principio heterogéneos.<sup>10</sup> Esta operación crítica genera un cuestionamiento profundo de las lógicas que los dividen. En ese sentido, la reflexión sobre las relaciones entre arte, museo y educación será fundamental para mostrar que, en el caso de *las Jornadas...*, no se trata de una obra de “educación por el arte” sino de la instalación de una situación guiada por dos tipos de “partitura” (de evento y ambiencia), que organiza un espacio acontecimental en el cual las personas se confrontan con una experiencia que les ofrece la posibilidad de dudar de sí y sus creencias, conocerse y comunicarse consigo mismo y con los otros. Por otra parte, proponemos una lectura retrospectiva de las *Jornadas...* desde las consignas manifestadas por Dermisache en *XSuma (Libro por sumatoria N° 1, de 1998)*, pues creemos que en estas formulaciones está la concreción de un proceso de autocomprensión del trabajo pluriautorial. Para eso, será fundamental considerar la forma en que Dermisache entiende la “suma” y sus diferencias con la idea de “trabajo en grupo”, además de considerar las tensiones con la noción de autoría que se evidencian en varios puntos de su obra.

### Una jornada a la expresión

En la palabra ‘jornada’ hay una diversidad semántica sugerente. El término involucra la idea de viaje o recorrido de duración indeterminada o determinado por la duración de la luz durante el día. En esta misma dirección, como registra Corominas en su diccionario etimológico: es “la distancia entre dos puntos en un camino”.<sup>11</sup> Finalmente, particularmente en plural, implica la idea de encuentro. Es probable que cuando eligió el título para difundir la expansión de su taller de Acciones Creativas, Dermisache fuese consciente de esta multiplicidad de matices semánticos en el término. Sus declaraciones citadas en el diario *La opinión*, que le dedicó una nota sobre la experiencia piloto de las *Jornadas...* en la galería Carmen Waugh en Buenos Aires en 1974, ofrecen un testimonio sobre este punto: las experiencias ofrecidas a los adultos con técnicas son “una forma de eliminar bloqueos y posibilitar una vía de comunicación insospechada para aquellos

que aún no tuvieron una experiencia gráfica”.<sup>12</sup> La experiencia propuesta en la jornada busca, así, trillar un camino para sobrepasar los bloqueos, para permitirle la vivencia a los/las participantes de “conocer lo que tienen dentro y no conocen, liberarlo”.<sup>13</sup> En otras palabras, se trata de un viaje interior, pero que se emprende para poder comunicarse con otras personas. Esto dice mucho sobre la comprensión del acto creativo de Dermisache, pues, para ella, la potencia de la creación artística está en posibilitar la expresión y, mediante ella, “el auto reconocimiento, la comunicación, el descubrimiento de sí mismo y del otro, así como las relaciones con un espacio, un lenguaje y un tiempo nuevos”. En este sentido, por lo menos uno de sus objetivos en las jornadas era cuestionar las ideas preconcebidas que instalaron “un cierto miedo a lo que corrientemente se entiende como arte”.

Las experiencias pedagógicas de Dermisache comenzaron en la década de 60 en escuelas públicas en Lanús, Quilmes y Bernal, en el conurbano bonaerense. Sin embargo, fue a partir de una experiencia como asesora en el área de artes en el Instituto Nere-Echea, donde Dermisache comenzó a preguntarse por qué los niños/as pueden aproximarse al arte desde la experimentación, mientras que los adultos/as, cuando desean aprender técnicas artísticas, son “instruidos” con métodos antiexpresivos y antipedagógicos como la copia.<sup>14</sup> A partir de esa incomodidad, la artista comienza a trabajar en un método que primero denominará “libre expresión”; y, posteriormente, con el desarrollo de las actividades del tAC: “Método para el desenvolvimiento de la capacidad creadora por medio de técnicas plásticas”,<sup>15</sup> Dermisache comenzó a explorar este método con adultos en 1971, cuando inauguró el tAC en su casa. De acuerdo con declaraciones de Silvia Vollaro, participante del taller:

Libre expresión, estimulación creativa, experimentación, reflexión, todo se ofrecía en un ambiente lúdico, partiendo de técnicas básicas, muchas de ellas usadas en los jardines de infantes. Para nosotros, que no tuvimos acceso a los jardines, producto de una época posterior, fue una experiencia única y enriquecedora, fue ampliar nuestro universo, despojarnos de formas

impuestas (casitas, palitos), y comenzar a descubrir y crear nuestras formas propias, nuestro propio lenguaje.<sup>16</sup>

Una premisa varias veces enfatizada por Dermisache respecto a su método es que con él las personas no aprenderán otra cosa que técnicas, las derivas de esas indicaciones/consignas formales son totalmente dependientes de un camino determinado solo por el deseo de la persona. En *El maestro ignorante* Racière describe una experiencia de emancipación intelectual mediante una caracterización de dos métodos educativos. Por una parte el explicativo, que organiza una jerarquización entre el maestro, que detenta el conocimiento, el alumno, que no tiene capacidad suficiente (aún) para comprender un asunto y requiere, por tanto, de la mediación del docente. Por otra parte, el que llama el método emancipatorio, que instala a los aprendices en una situación en la que pueden adquirir por sí mismos el conocimiento que requieren. En otras palabras, los sitúa en circunstancias en que, apelando a conocimientos que ya poseen, consiguen incorporar nuevos aprendizajes sin necesidad de explicaciones, mediante asociaciones e intuiciones. De acuerdo con el autor, hay una diferencia fundamental entre ambas formas de aproximarse a la educación. El maestro enseña su técnica/ciencia, es decir, lo que sabe y que su alumno no. Sus estrategias de enseñanza no promueven el uso de la inteligencia del alumno, sino meramente una recepción pasiva de información, lo que crea una jerarquía epistémica. El maestro emancipador, por el contrario, no enseña lo que sabe, sino que desenvuelve técnicas para ayudar a quien está aprendiendo a mantener la voluntad en el camino de aprendizaje. Así, muestra lo que ignora e impulsa a la persona que aprende a poner en acción los recursos de su propia inteligencia, que, como se sabe, no se limitan sólo a información, sino que involucran procesos corporales y emocionales, además de los intelectuales.<sup>17</sup>

El método emancipador trabaja desde formas no institucionalizadas de aprendizaje, a partir de la capacidad de asociación que nos ayuda a aprender desde nuevas habilidades motoras hasta nuestra lengua materna. Se trata de una metodología de aprendizaje que parte de la interrogación. Sin embargo, no debe

compararse con la inducción de la *anamnesis*, que Platón ilustra en Menón, porque en ese caso se trata de recordar algo que el alma sabe, pero olvidó. En este sentido, para Rancierè, “Sócrates interroga para instruir”.<sup>18</sup> Él no le permite al esclavo del Menón pensar por sí mismo, sino que orienta sus respuestas. En sus talleres, Dermisache desarrolló un método que, en principio, podemos caracterizar siguiendo la idea presentada de el maestro emancipador. Sin embargo, Dermisache no desea “liberar” las potencias del intelecto, sino las expresivas, la emoción, el sentimiento. Así, la artista invita a las personas no solo a “medir a dimensão de sua capacidade intelectual y decidir quanto a seu uso”,<sup>19</sup> sino también a hacer eso con su capacidad creativa, con su potencia creadora. Delfín Rodríguez, otro participante del tAC declaró, respecto a la forma de “comunicar” las proposiciones técnicas: “maestra sabia para transmitir conocimientos sin influir o condicionar los trabajos”.<sup>20</sup> Para indicar las proposiciones, Dermisache hacía una demostración de la técnica, ofrecía un espacio equipado con diversos tipos de materiales en abundancia y generaba un ambiente acogedor, en el que era bienvenido ensayar y equivocarse, y en el cual era el participante quien administraba el tiempo de permanencia. Se estimulaba la creación sin evaluaciones, bajo el lema “no hay trabajos buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarse”. Varios testimonios coinciden en este punto:

No importaba el resultado de la técnica del día, sino la experiencia vivida: el estímulo era solo crear, sin evaluaciones. Algo muy especial, cuando fuimos educados para obtener solo buenos resultados. (Delfín Rodríguez)

La mesa de trabajo cuidadosamente preparada con todos los materiales necesarios, amorosamente ofrecidos en un orden singular. La música en el fondo, acompañando, junto con el café para compartir. (Mónica Neuburger)

El día del taller era sagrado. Yo dejaba libres entre cuatro y cinco horas, toda la tarde solo para eso. Porque uno sabía a qué hora llegaba, pero si se daba la libertad, no sabía cuando salía. (Jessie Barnatanem)

Para mí, el taller de Mirtha era la posibilidad de experimentar todos los materiales que jamás habría comprado, ya fuese por ignorancia o por dinero. En ese sentido, el taller era un banquete de materiales. (Sergio Eisen)<sup>21</sup>

En el prólogo a *Las jornadas educativas de Mirtha Dermisache*, Javier Villa afirma que la artista estuvo muy empeñada en crear un “formato educativo con reglas rigurosas que contuvieran al adulto y, al mismo tiempo, que le permitiesen desarrollar su expresión con absoluta libertad. Pero ¿qué quiere decir “contener al adulto”? ¿Cómo las reglas pueden producir la libertad? ¿No son los términos regla y libertad antónimos? En *Homo Ludens*, Huizinga define “razoavelmente bem” la noción de juego como: “uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias”.<sup>22</sup> La definición de Huizinga es problematizada por él mismo, evidenciando que hay involucrada una pluralidad semántica en la *función juego*, que permite entender de forma diversa su significado en diferentes culturas y, aún más, en diversos ámbitos de una misma cultura. Sin embargo, deseo destacar de esta definición, aunque parcial, dos ideas. Por una parte, el juego es una actividad voluntaria, porque es libremente escogido, nunca es la sujeción a imperativos. Y, en este sentido, es el establecimiento de una no-necesidad: “as crianças e os animais brincam porque gostam de brincar, e é precisamente em tal fato que reside sua liberdade”.<sup>23</sup> Por otra parte, es significativo destacar la idea de que en el juego las reglas son libremente consentidas, sin embargo, obligatorias. Esto, porque son las propias reglas las que habilitan el juego. En otras palabras, sin reglas no hay juego. El juego es, entonces, una libertad ilimitada bajo condición. Desde esta perspectiva, la contención que Dermisache parece querer ofrecer a los adultos participantes para posibilitar la libre expresión tiene la forma de las reglas de un juego:

Pienso que son las acciones -y los actos- los que generan la “emoción”; creo además que ésta es esencial. Los concurrentes a mi taller “accionan”. Manejan materiales, útiles, herramientas, técnicas y procesos. Lo

que sí les enseñó es el uso [subrayado en el original] de esos elementos, el contacto primordial previo al lenguaje. Pero no les enseñó un lenguaje. El énfasis no está puesto en el “producto” de su trabajo y en la “obra” (eventual “pintura”, “grabado”, “dibujo” o “escultura”) sino en la casi inevitable emoción que la experiencia real del trabajo y los materiales provoca en el interior del individuo: esa inefable, intangible y misteriosa sensación de satisfacción y fortaleza que ocurre dentro de uno cuando percibe que está generando algo.<sup>24</sup>

En este fragmento se muestra, por otra parte, que la relación con los materiales es algo muy importante para Dermisache. Por esta razón, aunque su obra tenga un importante componente conceptual, consonante con la época de su producción, ella mantuvo siempre una íntima relación con la materialidad de la obra, incluso si esa obra es efímera y transitoria como lo es la sumatoria de cuerpos y lenguajes.

### El museo: un espacio paradójico

En el encabezado del cartel del piloto de las *Jornadas...* en la galería Carmen Waugh de 1974 hay una pregunta sugerente: “¿puede la gente grande expresarse plásticamente con las técnicas de los chicos?” E inmediatamente se responde: “Nosotros creemos que sí. Vamos a hacerlo todos juntos”. Dermisache transformaba, así, un lugar de mera observación, la galería, en un lugar de acción-participación. De acuerdo con Silvia Vollaro, Dermisache: “creía que las galerías de arte no debían ser solamente un lugar de observación sino también de invención y acción, y así surgió la idea de hacer el taller público”.<sup>25</sup> Ahora, salvo la experiencia piloto, todas las ediciones de las *Jornadas...* fueron meticulosamente planeadas por Dermisache y su equipo en museos. En entrevista para *Summa* en 1981, la artista declaraba: “¿Por qué insisto en hacerlo en museos y no en escuelas o sociedades privadas? Justamente porque de alguna manera eso implica que es para cierta gente. [...] Un museo, aquí y en cualquier lugar del mundo, es un ámbito totalmente público donde pueden asistir todos”.<sup>26</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XX, y particularmente durante las dos primeras presidencias de Perón (1946-1955), el museo en Argentina no tuvo un protagonismo especial en las políticas educativas del gobierno, por lo que continuó funcionando fundamentalmente como una institución de exhibición.<sup>27</sup> Por otra parte, en 1956 se fundó el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con presupuesto de la ciudad. Sin embargo, no hubo ni condiciones espaciales ni económicas para acoger la producción artística del país y la región. De ahí la importancia del Instituto Di Tella, coordinado por Jorge Romero Brest, pues, a pesar de su corta existencia (1963-1969), fue una institución que transformó las relaciones entre público y museo. En ese espacio, por ejemplo, Marta Minujín presentó por primera vez, su obra-situación *La menesunda*. Estas experiencias impactaron a la joven Dermisache. En entrevista con Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, Dermisache declaraba sobre su experiencia en el Di Tella:

A. R. y G. L.: Y con respecto al Instituto di Tella, ¿Usted iba a menudo?

M. D.: Sí, era mi lugar preferido. No solamente por las exposiciones, sino también por todas las otras actividades, las experiencias de teatro, música, danza, y la Escuela de Altos Estudios Musicales. Participé en algunas de ellas. Finalmente, el director Jorge Romero Brest, quien era una persona muy inteligente y curiosa... vio mis libros. Se interesó en mi trabajo, pero el Instituto Di Tella, en ese momento, no tenía el sostén económico necesario. Poco después, el Instituto cerró.<sup>28</sup>

En los años 70, la situación de los museos no se diferenció mucho de la década anterior. Por el contrario, “La separación entre el Estado y los museos públicos era tal, que estos podían seguir haciendo exposiciones – con limitación de recursos y apelando al financiamiento privado- como si se tratara de una isla no alcanzada por la actividad de gobierno”.<sup>29</sup> Las condiciones para la realización de las *Jornadas...* se dieron, entonces, en ese contexto de negligencia cultural y control ideológico. Por esta razón Dermisache siempre realizó las jornadas en instituciones públicas: en el Museo de Arte Moderno (ed. 1, 2, 4), el Museo de Artes

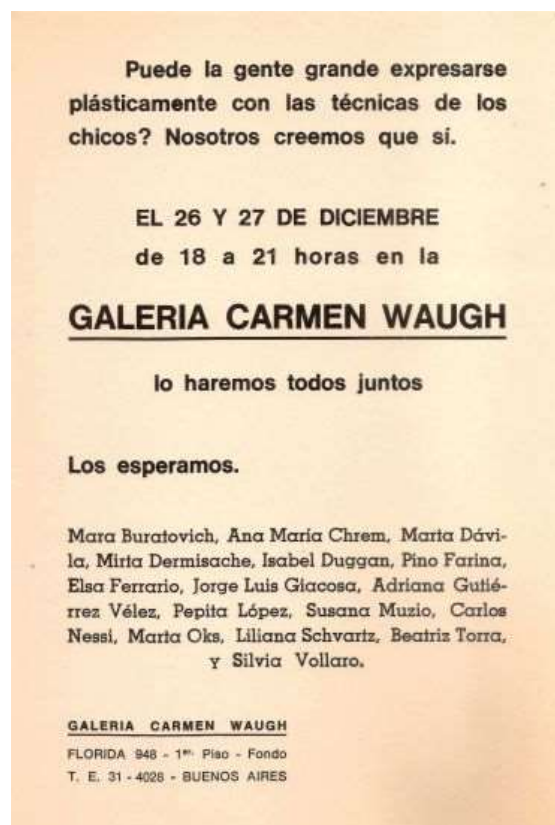
Visuales (ed. 3), Museo Eduardo Sívori (ed. 5 y 6, cuando éste funcionaba en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires), el Centro de Arte Di Tullio (ed. Bariloche), lo que garantizó que fuese una actividad abierta y gratuita. Sin embargo, Dermisache y su equipo tuvieron que gestionar los recursos materiales. “La gestión era realizada de forma privada por los integrantes del tAC, quienes no solamente trabajaban gratuitamente, sino que se ocupaban, además, de conseguir la donación de todos los materiales necesarios (desde pintura y papel hasta lavandina y trapos)”.<sup>30</sup> Sin embargo, las actividades del equipo organizador, que siempre fue reconocido en los afiches junto con Dermisache (**Fig. 1**), no terminaban allí. Puesto que también debían planear la organización de las mesas de cada técnica en el espacio disponible, así como la disposición de los materiales sobre estas. Para la ejecución de las actividades, Dermisache designaba un coordinador para cada una de las técnicas. El trabajo de esta persona consistía únicamente en hacer una demostración, permitiendo, posteriormente, que las personas participantes trabajen solas.<sup>31</sup> Después de indicar el paso a paso de la técnica, el coordinador no intervenía más. En otras palabras, su presencia se limitaba a la misma función que Dermisache se atribuía a sí misma en el tAC:

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.<sup>32</sup>

Casi treinta años después de las últimas *Jornadas...*, Luis Camnitzer presentó una obra titulada *El museo es una escuela*, que cuestionaba directamente la idea de que el museo es solo un espacio de contemplación. En contrapunto, Camnitzer proponía que el museo era un espacio múltiple en el que “el artista aprende a comunicarse y el público a hacer conexiones”. Su argumentación para esta obra se basa en una profunda revisión de la relación entre arte y educación, que vamos a exponer brevemente aquí puesto que, creemos, ilumina algunas cuestiones sobre la

perspectiva que adopta Dermisache para desarrollar su actividad en las *Jornadas...* De acuerdo con el argumento de Camnitzer:

El arte siempre se ha dejado un poco de lado en la educación porque se supone que es un instrumento emocional, y expresivo, que utiliza una simbología imprecisa cuando no totalmente subjetiva. Por lo tanto se supone que no es capaz de “competir” con lo escrito o lo contable, y que es incapaz de funcionar como instrumento útil para lo que tenga que ver con el conocimiento.<sup>33</sup>



**Fig. 1.** Afiche de la experiencia piloto *Jornadas del color y la forma*, 1974. Archivo Mirtha Dermisache, Buenos Aires.

Por el contrario, para Camnitzer el arte es una “forma de pensar”, a diferencia de la educación que se suele entender como un “entrenamiento”. Precisamente por esto, las ideas de “arte en la educación” o “pedagogía a través de la educación” son sólo aparentemente progresistas, porque “mantienen el arte como una subcategoría”.<sup>34</sup> Esto, según Camnitzer, se evidencia en afirmaciones polémicas como

- a) Si el arte es elitista (que lo es), solucionamos ese problema haciendo que su apreciación sea más accesible. b) Cuanto más arte vea la gente, más educada será. c) Dado que los artistas nacen y no se hacen, lo único que podemos enseñar es como hacer las cosas consideradas artísticas. Esto, a su vez, ayudará en la apreciación del arte. d) Cuanto antes empecemos el proceso de la apreciación del arte y de los conocimientos técnicos artísticos, más culto será el ciudadano, más gente visitará los museos, y el consumo del arte formará parte de la vida normal. Se conseguirá así que el arte deje de ser el lujo de una minoría.<sup>35</sup>

Todas estas suposiciones tienen en común que mantienen intacta la distinción entre arte y educación, porque no ofrecen un cambio sustancial en la propia comprensión ni de la educación ni del arte. Para Camnitzer, el problema con estas formas de comprender la educación está en que ellas mantienen lo que Paulo Freire llama “Relaciones narradoras o bancarias” entre el educador y el educando. Así, la “función” del profesor consiste en pasar contenidos a este último. Sin embargo, esta relación no es inocente sino que define, fundamentalmente, la posición de “un sujeto -o narrador- e objetos pacientes, ouvintes -os educandos-”.<sup>36</sup> Así entendido, para Camnitzer, la relación crítica con estos protocolos educativos se da desde la articulación de formas de actividad pedagógica en las cuales el educando es capaz de establecer su propio conjunto de relaciones sin ayuda de otras personas. En este sentido, la razón por la que existe el docente no es la “falta de información”, sino las dificultades que hay para su acceso.<sup>37</sup> De acuerdo con Camnitzer, la situación en el arte es análoga “La razón de existir del artista no es la falta de arte sino la falta de acceso por parte del público a las condiciones que generan el arte”.<sup>38</sup> Sin embargo, esto produce una situación, por lo menos inicialmente, paradójica: el éxito de la empresa pedagógica/artística es la propia supresión de la figura de educador/artista, entendida como “cambista de información”. Por el contrario, cuando se establece una relación no jerárquica, su misión es generar conocimientos y facilitar la generación de conocimientos. Para esto, el artista tiene que estar educando con su arte y el maestro tiene

que ser creativo en su manera de enseñar. Es por ello que las diferencias entre artista y maestro tienen que desaparecer.

En este sentido, para Camnitzer, que la obra eduque implica que produce una iniciativa en el espectador, que lo motiva al aprendizaje, es decir, a la co-creación. En consecuencia, según Camnitzer, el museo se transforma también en una escuela, porque es el espacio público en donde se concreta uno de los posibles escenarios en los cuales el artista establece comunicación con el público para provocar esta actividad co-creadora, para generar conocimiento colectivamente. Las ideas de Camnitzer sobre la relación entre arte y educación (esa identificación casi uno a uno que él desea impulsar con sus reflexiones) nos sitúan en un escenario muy interesante para volver a mirar las *Jornadas...*, porque, siguiendo sus argumentos, estas no pueden ser comprendidas cabalmente sólo como práctica pedagógica, sino que deben ser entendidas también como obra.<sup>39</sup>

### Partitura-evento-ambiencia

En 1961, George Brecht propuso *Incidental music*. Una partitura de evento (*event score*), en la cual ofrecía un conjunto mínimo de coordenadas que podían ser enunciadas y realizadas para producir música en un piano. Sin embargo, a diferencia de las partituras convencionales en música, que, aunque siempre habilitan un espacio para la interpretación, detallan notas, tiempos, velocidades, etc., las partituras de evento describen las coordenadas básicas para instalar una situación-acción. Las llamadas “instrucciones” en el arte fueron una tendencia fuerte durante la década del 60 y 70, especialmente dentro del movimiento *Fluxus*. Generalmente, tales instrucciones retiran del artista el control sobre la ejecución/enunciación de una obra. En este sentido, se presentan como una provocación. Las fichas con dibujos sobre las disposiciones de las mesas de trabajo o las consideraciones sobre los “trabajos de convivencia” que Dermisache y su equipo prepararon previo a las *Jornadas...* recuerdan el gesto de las partituras de evento, porque, sin ser aún un guión, apuntan una dirección que permite

iniciar un proceso, pero sin tener el control completamente de los cursos de su desarrollo (Figs. 2 y 3). Sin embargo, a diferencia de las partituras de evento, las fichas de las Jornadas..., contienen información que no solo describe una posible secuencia de acciones, sino también aspectos que delimitan la configuración de un ambiente para desarrollar el proceso. Por ejemplo, la observación anotada en una de las fichas de las Jornadas... que dice: “incorporaremos el silencio al trabajo” (Fig. 3). Se observa, allí, que hay un deseo de modelar un ambiente en el cual la acción descrita esté contenida en una atmósfera propicia para su realización. Por ejemplo, en las mesas de convivencia: trabajar gráficamente en colectivo a partir de formas abiertas o cerradas sin incluir números, letras, etc.

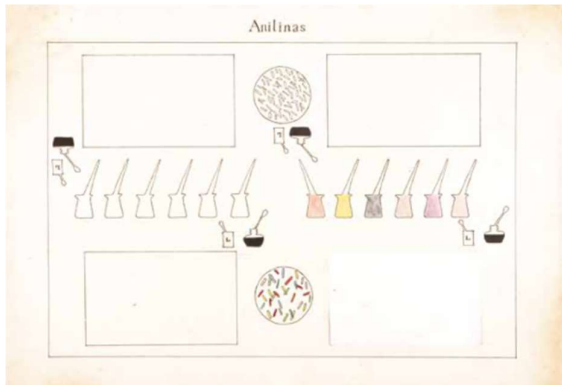


Fig. 2. Ficha de la mesa de anilinas, *Jornadas del color y la forma*, sin fecha. Archivo Mirtha Dermisache, Buenos Aires.

Existe en arquitectura un término interesante para pensar este desplazamiento que, en relación con las “partituras de evento” se evidencia en las fichas de las *Jornadas...*: *ambiencia*. Este término denota la disposición de un espacio para que este se vuelva perceptual y psicológicamente apto para provocar y/o acoger determinadas actividades. Desde esta perspectiva, las *Jornadas...* pueden entenderse no sólo como una partitura de evento, sino también de *ambiencia*, es decir, como la producción de una cierta espacialización del museo que acoge el desarrollo dinámico de un conjunto de procesos contingentes y abiertos en su realización. Ahora, así como las instrucciones, las fichas que orientaron las *Jornadas...* son obras con potencial permanente de

repetición. De hecho, eso fue lo que hicieron Dermisache y su equipo en las seis ediciones de las *Jornadas...* Sin embargo, cabe preguntarse ¿cómo puede entenderse la repetición en este contexto si las *Jornadas...* son un “sistema dinámico”? Para responder a esta pregunta, vamos a considerar la idea de “edición”, que es un elemento central en la obra de la artista, pero desde un punto de vista un poco extraño: la iteración como es entendida en relación con los sistemas dinámicos, principalmente en física.

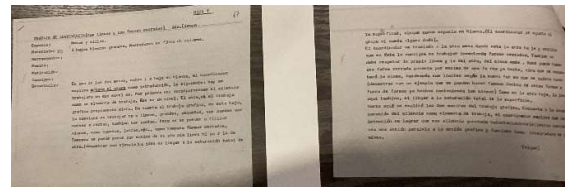


Fig. 3. Ficha de las partituras de convivencia preparadas por Dermisache para el “segundo tiempo del tAC”. Biblioteca Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

La iteración, conforme la definición ofrecida por John Briggs y David Peat en 1990, es la “continua reabsorción de lo que sucedió antes”.<sup>40</sup> Así, en principio la iteración se presenta como una forma de organización de la materia relativamente limitada. Sin embargo, lo interesante es que la repetición acaba por introducir en algún punto del bucle el cambio. Esto porque, aún al nivel cuántico, la estabilidad de las partículas elementales depende no de una condición estática, sino de un ciclo dinámico mediante el cual “la partícula constantemente se dobla y desdobra dentro de su campo cuántico”.<sup>41</sup> En consecuencia, estabilidad y cambio “no son opuestos, sino reflejos mutuos”.<sup>42</sup> Los procesos de iteración, entonces, a pesar de su aparente monotonía introducen permanentemente el caos en la organización de la materia. Esto es así porque la repetición tiene un enorme potencial para generar imprevisibilidad. Sin embargo, la introducción de lo imprevisible en la escena no depende de grandes transformaciones, sino de pequeños detalles que sumados transforman o destruyen el propio sistema.

Sin embargo, como explicitan Briggs y Peat, hay una impresionante sensibilidad en los sistemas iterados a las condiciones iniciales. Así, ellos proponen pensar como un caso más próximo nuestra experiencia de

envejecimiento que es el resultado de un proceso de iteración de nuestras células, de dobla constante, hasta el punto en que las condiciones iniciales van mudando hasta desintegrarse.<sup>43</sup> De este modo, se evidencia que los sistemas tienen períodos de iteración que producen estabilidad y otros que son atraídos en dirección al caos: “cada sistema sufre sus propias condiciones no lineales”.<sup>44</sup> Empero, justamente esa sensibilidad de los sistemas iterados es lo que permite concebir otra concepción de totalidad en la que esta no es la suma de las partes, sino “aquello que aflora bajo el disfraz del caos”.<sup>45</sup> Esto, ya que cada vez que se intenta pensar sistemas dinámicos (por ejemplo, el clima) como si fuese la suma de partes, hay “información faltante”, “implícita”, y es justamente esa “omisión” la que “hace estallar la ecuación”.<sup>46</sup> El físico Frank Harlow entiende estas incertezas en el sistema como semillas que producen turbulencia o caos.<sup>47</sup> En este sentido, “la parte es el todo”, porque dependiendo de la acción de las partes ocurren las manifestaciones en la forma de caos o como cambio transformador que permite continuar el sistema.<sup>48</sup> Precisamente, se trata de imaginar una totalidad desde la falta, desde la incompletitud. Abrir espacio para posibilitar en la iteración la emergencia de lo faltante es, esencialmente, un acto creativo. Después de la sexta y última edición de las *Jornadas...*, en el marco de un debate abierto, Emilio Renart, también artista-pedagogo como Dermisache, dijo (sobre su idea de sistema de convivencia, que en las *Jornadas...* se había usado para implementar los ejercicios de dibujo con marcador en mesas grupales) (Fig. 4):

Hay dos formas de crear [...] una a partir del uso de la libertad; otra a partir de las limitaciones. Una obra está realizada cuando la carga poética se orienta sobre el otro transformándolo. El trabajo individual llega a ser algo automático, mientras que el trabajo común nunca es automático, es esencialmente creativo.<sup>49</sup>

Como esperamos haber mostrado, las *Jornadas...* operan sobre una partitura de evento-ambiencia que, desde la estabilización de condiciones para un sistema dinámico (público de diferentes edades -mayores de 16-, clases sociales, concepciones políticas, etc.),

ofrece espacio para la emergencia de lo imprevisto, de la incerteza. De hecho, llama la atención que la misma Dermisache describa su obra como “lanzar semillas”:

Las *Jornadas...* son como una obra-acontecimiento, cuyo alcance está limitado sólo por la capacidad creativa de cada una de las personas que participan. Es como lanzar semillas. Allí donde crecen se realiza el verdadero objetivo de las *Jornadas...* Yo pongo las bases, los materiales y el espacio para una aventura interior. Cada uno responde a su medida y descubre el gozo de poder plasmar en un trozo de arcilla, en una hoja o en un mural su verdadera interioridad.<sup>50</sup>



Fig. 4. Fotografía de la mesa de convivencia en la edición de las *Jornadas...*, sin fecha. Archivo Mirtha Dermisache, Buenos Aires.

En este fragmento, la obra se presenta como la articulación de una situación “efímera, pero no perecedera”,<sup>51</sup> que ofrece a las personas las condiciones materiales y espaciales para que articulen un sistema dinámico de producción de lenguajes, es decir, de formas de expresión y comunicación. Precisamente, esta es la dimensión decisivamente política de esta obra, pues “la política de una obra no está tanto en el contenido, sino el tipo de relación que establece”.<sup>52</sup> Sin embargo, es importante enfatizar, como muestra Lucía Cañada, que esta obra operó bajo restricciones discursivas estratégicas y funcionó dentro de los circuitos de instituciones oficiales, así como en contacto con algunos de los gestores culturales indicados por el gobierno de facto<sup>53</sup>; a pesar de no existir ningún vínculo entre el gobierno, sus instituciones y el trabajo de Dermisache.<sup>54</sup> Además, a pesar de

la vigilancia de los militares, los discursos de libertad de expresión y de expresión del mundo interno como consigna de acción acabaron siendo operacionalizados por estos, pues les permitía mitigar el peso de las denuncias sobre censura y restricciones a la libertad de expresión<sup>55</sup>. Esto evidencia que las *Jornadas...* están, al decir de Cañada, “atravesadas por una serie de tensiones que nos invitan a distanciarnos de la visión dicotómica entre cultura oficial y prácticas de resistencia, y nos obligan a pensar en la compleja trama de intereses privados y estatales en que [tales prácticas] se insertaron”.<sup>56</sup>

### “La parte es el todo”

Entre 1988 y 1999, Mirtha Dermisache produjo dos libros “por sumatoria” con las personas que participaron en su taller a través de los años. Sin embargo, en esta obra ella no incluyó en sí ningún trabajo suyo. En esta obra, ella ocuparía un papel cercano al de una organizadora de una colección de textos, cuyo papel “autoral” se cifraría en seleccionar y costurar los vínculos entre los trabajos disponibles.<sup>57</sup> Vamos a citar integralmente el texto de Dermisache que abre *XSuma, libro por sumatoria N° 1*, pues consideramos que allí se muestran varios elementos relevantes para pensar las relaciones que Dermisache estableció con la idea de autoría a partir de este tipo de publicaciones:

El origen de la obra por sumatoria se remonta a los primeros años de la década de 70, a las *Jornadas del color y la forma*, mega-taller abierto al público, organizado por el taller de Acciones Creativas en el Centro Cultural Recoleta.

No es un trabajo grupal. Es un trabajo por suma.

Suma que adquiere sentido en una unidad.

Personas que a través de los años pasaron por mi “taller de Acciones Creativas”, donde desarrollaron diferentes técnicas, son quienes hicieron este libro.

Así, mi obra se resume en la de estos “autores” a los que acompañé en el

conocimiento de una técnica y en generar un ámbito para la tarea.

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

Libro que no requiere de una obra de mi “autoría”.

Porque este libro es mi obra puesta en otros.

Es el libro de la suma.<sup>58</sup>

La primera declaración es que el concepto del libro, la “sumatoria”, se origina en las *Jornadas...* Vale la pena, entonces, aclarar que tanto en el tAC como en las *Jornadas...* existían tres tipos de trabajos: individuales, grupales y por sumatoria. Un ejemplo de este último tipo de obra es la monumental escultura de arcilla que era producida diariamente por los asistentes a las jornadas (**Fig. 5**). El trabajo sobre el material era hecho simultáneamente por decenas de manos anónimas que se expresaban al mismo tiempo, produciendo la impresión de que la arcilla estaba viva. La única regla en esta modalidad de trabajo era que la contribución de cada participante se sumara sin destruir lo que ya fue hecho por otros. Volviendo al texto de presentación de *Xsuma*, se agrega que la suma “solo gana sentido en la unidad”. Ahora, si el grupo es el número de personas o cosas que forman un conjunto, pero la suma no es una totalidad de ese tipo: ¿qué tipo de totalidad/unidad es la suma?

El título de esta sección evocaba la nueva concepción de totalidad implicada en la inserción de lo imprevisible en los sistemas dinámicos: la parte es el todo. Desde esta perspectiva, la totalidad es lo ausente, es “el potencial de la información faltante”,<sup>59</sup> lo que nunca puede darse por sentado o cerrarse, porque se encuentra permanentemente abierto a las inflexiones de las partes. Así, la totalidad del libro por sumatoria es una totalidad abierta a la interpelación de la parte no-contada: el lector, editor, traductor. Es por esto por lo que, podríamos decir, Dermisache no adiciona una obra de su “autoría”, pues en el libro sus huellas están en todo lugar. Puesto que su obra no es un objeto, tampoco una abstracción, es material y concreta, es construir una ambiencia para la tarea. Recordemos que Camnitzer proponía como “función del artista” no tanto producir obra como propiciar el “acceso a las condiciones

que generan arte”.<sup>60</sup> Y cuando eso sucede, el artista produce, con su obra, las propias condiciones de su desaparición: “este libro es mi obra puesta en otros”. Ahora, podemos ver retrospectivamente que las *Jornadas...*, como obra, funcionan de la misma manera: bajo el pretexto de una actividad meramente pedagógica se produce la ambigüedad para la “tarea”, que no parece ser otra que aprender a comunicarse consigo mismo y con los otros. Para comprender mejor este gesto, es importante considerar que, entre 1982 y hasta el final de la década de 90, Dermisache paró de producir trabajos individuales pero no se mantuvo inactiva, sino que continuó llevando adelante el tAC. Por esta razón, la idea de sumatoria evidencia que ella estuvo cada vez más consciente sobre cómo esa labor germinal era su tarea artística y cómo esa maestría para “desaparecer en el hacer de los otros” era, en el sentido de Camnitzer, su obra.



**Fig. 5.** Fotografía de obra por sumatoria en edición de las *Jornadas...*, sin fecha. Archivo Mirtha Dermisache, Buenos Aires.

No obstante, hay un deseo paradójico en Dermisache. Por una parte, “ella es reluctante a la identificación profesional del artista”,<sup>61</sup> en la expresión de Eduardo Stupía. Pero, por otro, ella deja permanentemente en su trabajo marcas de individualización que hacen posible identificarla y provocan situaciones en las cuales ella es escrita por los otros, como en el *Libro por sumatoria* o en las postales Xsuma, donde se sugiere el palimpsesto sobre sus propias obras. Se trata, según Stupía, de un problema entre la

identificación conceptual del artista y su identificación conceptual. Una formulación de Dermisache de este tema aparece en la ya citada entrevista de Rimmaudo y Lamoni:

A. R. y G. L.: Muy a menudo usted prefirió el anonimato ¿Hay una razón particular para esta decisión?

M. D.: Creo que esto tiene que ver con mis características, pero en relación con la obra: no importa quien hizo esa obra. Como parte de la obra, para mí es importante que esté despojada de la personalidad, de las características, de la vida de su autor, que este libro o este grafismo lo pueda hacer cualquiera, así como lo puede leer cualquiera. No es necesario estar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció. Yo sé que es importante el contexto, pero mi postura es así.<sup>62</sup>

Las palabras de Dermisache hacen eco de aquella necesidad que Barthes encuentra en Mallarmé de “pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário”<sup>63</sup>. Esa disminución del peso del autor en relación con la obra, según Barthes, es en realidad una transformación del propio acto de escritura que ya no se entiende como una “operación de registro”, sino como un acto “performativo”, en el cual “a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere”.<sup>64</sup> En este sentido, el texto ya no se vuelve la producción de un discurso con un sentido unívoco, sino “um espaço com dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações”<sup>65</sup>. Parece instalarse aquí la cuestión de la apertura del significante, la emergencia del lector, que se paga con la “muerte del autor”.<sup>66</sup>

Sin embargo, en *¿Qué es un autor?*, Foucault muestra que desplazar la centralidad del autor para colocar en el hueco dejado la centralidad de la obra no es un movimiento que ilumine algo de la relación entre esos dos términos. Además, al preguntarse qué es una obra se encuentran problemas análogos a los encontrados al considerar la figura de autor. En este sentido, para Foucault resulta más fructífero investigar cómo opera la función-autor en relación con formas discursivas que poseen ese tipo de función, ya que no todo

texto la tiene. Él cita como ejemplo la carta privada, que tiene un firmante, pero no un autor. Puesto que la función-autor determina, fundamentalmente, el *status* de un texto “no interior de una sociedad, de una cultura”.<sup>67</sup> Nos interesa destacar aquí de la argumentación de Foucault este último punto, porque precisamente es cuando un determinado texto se hace público que se vuelve susceptible de atribución. La atribución, por su parte, remite a la transformación del discurso escrito de un acto “colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” en “um produto, uma coisa, um bem”.<sup>68</sup> En otras palabras, se trata de la inclusión de determinados discursos, ¿en tanto? variables históricas, en el ámbito de la propiedad. Y esto último es central, porque, como vimos, lo que le da a un discurso la función-autor es la condición de volverse un documento público. El surgimiento de los derechos autorales no solo establece un vínculo rígido entre autor-obra, sino que también transforma las maneras en que los lectores se aproximan a los textos, porque determina prácticas legales vinculadas con la preservación del capital económico.

Eduardo Stupía resaltaba, precisamente, la tensión que instala la obra de Dermisache entre la identificación profesional del artista y la conceptual. Esta tensión y las consecuencias que trajo para la exhibición y publicación de la obra de la artista es fundamental para entender la relativamente limitada circulación de su obra en el mercado del arte durante gran parte de su carrera. Así como el hecho de que ella intentase producir obras que no pueden ser compradas y que, por el contrario, pueden ser apropiadas, como es el caso de las *Jornadas...*, además de su estrategia de disminuir el valor de los originales de sus obras mediante la circulación masiva de múltiples. Sin embargo, como declara Lucía Cañada, ponderando la exhibición retrospectiva organizada por el MALBA en 2017:

A lo largo de su vida MD muchas veces se rehusó a exhibir y a vender sus trabajos y luchó de forma constante -aunque generalmente sin éxito- por publicarlos, multiplicarlos. Después de su muerte su obra comenzó a capitalizarse y venderse en Argentina y el exterior. Una muestra

en una institución como el MALBA –y la consiguiente aparición en los medios de comunicación que ello implica- viene a otorgarle mayor capital simbólico, a resituirla en el campo y en el mercado, precisamente de aquellos de los que MD se mantuvo lejos durante su vida.<sup>69</sup>

Este fragmento ilustra las múltiples dificultades enfrentadas por Dermisache para satisfacer esa exigencia paradójica de desaparecer completamente en su escritura y en la de los otros, al tiempo que deseaba dar la mayor visibilidad a su obra, alcanzar el mayor número de personas. Hay, sin embargo, momentos de su obra, como fue el caso de las *Jornadas...*, en los cuales ella consiguió propiciar un verdadero “espacio con”, en el que ella fue solo un puntito más en la inflexión infinita de la línea.

### **Algunas observaciones finales no conclusivas: el acontecimiento y el cuerpo político**

A lo largo de estas páginas intentamos evidenciar cómo las relaciones ¿usualmente concebidas? entre arte y educación son alteradas con la aparición de obras como las *Jornadas...*, que espacializan el museo, transformándolo en un espacio generativo y no contemplativo. Esto, como mostramos, a partir de un conjunto de partituras que sugieren un curso de acciones mientras construyen un ambiente capaz de recibirlas. Por otra parte, evidenciamos los vínculos que conectan proyectos posteriores en la trayectoria artístico-pedagógica de Dermisache con la idea de “suma”, no entendida como un conjunto de partes, sino como es caracterizada desde la concepción física de los sistemas dinámicos: aquello que es latencia en la permanente iteración de las partes del sistema. Así, el todo, la unidad, pasa a entenderse menos como una abstracción positiva que como un espacio para aquello que falta, que está por venir. En el desarrollo de esta comprensión de sumatoria fue fundamental analizar las tensiones existentes entre los deseos de anonimato de Dermisache como “autor” y las demandas de un mercado que exige el reconocimiento de las obras como propiedad.

Finalmente, nuestro objetivo general era mostrar que, aunque las *Jornadas...* no pueden ser entendidas como una obra con contenido político expreso, el hecho de operar como “sitio acontecimental” les otorga un papel central como espacio de re-existencia para los y las “exiliados[as] internos[as]” de la dictadura cívico-militar, es decir, para “aquellos que se refugiaron en el interior, en sus casas, en sus almas, para poder sobrevivir”.<sup>70</sup> Cuando nos referimos a un espacio o lugar acontecimental, estamos evocando la idea de Badiou de que hay un tipo de circunstancias que permiten la transformación de un ser humano de puro animal en sujeto. Estas circunstancias se diferencian de otras en el día a día, porque ellas nos “obliga[n] a decidir una *nueva* manera de ser”.<sup>71</sup> Y es esa exigencia la que produce verdad, conocimiento, como lealtad al “punto de vista del suplemento del acontecimiento”. Lo anterior, porque, precisamente, el acontecimiento es lo que “estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación”.<sup>72</sup> Para Badiou, la consecuencia más importante de esa transformación es que ella rompe con la inmanencia, es decir, con el materialismo democrático que reza: solo hay cuerpos y lenguajes. Sin embargo, esto no equivale a la negación del cuerpo y el lenguaje, por el contrario, se trata de abrir un espacio en esa materialidad para las verdades, entendidas como “suplemento incondicionado”.<sup>73</sup> Precisamente, porque estas verdades no son abstracciones. Ellas se articulan como instancias singulares de verdad, es decir, como formas del acontecimiento en un mundo históricamente determinado.<sup>74</sup> Y su aparición depende de que la forma singular sea “cargada/soportada” por una “multiplicidad material organizada”, o sea, involucra la cuestión del “cuerpo político”.<sup>75</sup> Por esto, aun en el arte, aunque el artista interfiera en la composición de esos sujetos, de esos puntos de verdad, no puede reducirlos a su autoría. Se trata, así, de fundamentar la ética sobre la base de una subjetividad que constantemente interroga las formas de exceder su propio ser, dejando siempre espacio para el surgimiento de lo imprevisible, de lo no contado.

## Notas

<sup>1</sup> Alain Badiou, *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento* (Buenos Aires: Manantial, 2008), 417.

<sup>2</sup> Hasta la década de 1970, Argentina había atravesado cinco golpes de Estado, previos al del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983): 1930-32, 1943-46, 1955-58, 1962, 1966-1973. Cf. Felipe Pigna *et al.*, *Argentina. Más de doscientos años de historia* (Buenos Aires: AZ, 2013).

<sup>3</sup> Ana Longoni, “Zona liberada”, *Boca de Sapo*, n° 12 (2012): 44-50; Lucía Cañada, “Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital”, en *Mirtha Dermisache - Porque yo escribo!*, cat. exp., curador Agustín Pérez Rubio (Buenos Aires: MALBA, 2017); Lucía Cañada, *Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia artística colectiva en tempos de terrorismo de Estado* (Tesis de Maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2018). Acceso el 30 de noviembre de 2024. [https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/59/1/TMAG\\_IDAES\\_2018\\_CL.pdf](https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/59/1/TMAG_IDAES_2018_CL.pdf);

Daniela Lucena y Gisela Laboreau, “Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los años 80”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, n° 85 (2014), 58-65. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-85-LUCERNA-LABOREAU.pdf>

<sup>4</sup> Walter Benjamin. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão (Belo Horizonte: UFMG, 2009) N9, 2.

<sup>5</sup> Walter Benjamin. *Passagens*, N 9a, 1.

<sup>6</sup> Como ejemplo, podría citarse el discurso de Viola del 20 de abril de 1977: “si deseamos preservar nuestra escala de valores, nuestra forma y estilo de vida, en paz, en familia, cristianamente, en libertad, usufructuando la propiedad privada obtenida con el trabajo honesto, no hay espacio para transacciones: o gana la democracia o la delincuencia subversiva nos impone el estado totalitario marxista (*Clarín*, 20/4/1977)”. Citado en Martín Zubieta y Eduardo Blaustein, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso* (Buenos Aires: Colihue, 2006), 192.

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *Política, policía, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux, (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006), 70.

<sup>8</sup> Rancière, *Política...*, 71

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *O pesa-nervos*, (Lisboa: Hiena editora, 1991).

<sup>10</sup> “A short circuit occurs when there is a faulty connection in the network— faulty, of course, from the standpoint of the network’s smooth functioning. Is not the shock of short-circuiting,

therefore, one of the best metaphors for a critical reading? Is not one of the most effective critical procedures to cross wires that don't usually touch", Alenka Zupancic, *The Odd One. On Comedy* (Cambridge: MIT Press, 2008), IX.

<sup>11</sup> Joan Corominas. *Diccionario etimológico. Castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1984), 525.

<sup>12</sup> "Técnicas de Educación por el arte, usadas para adultos sin experiencia plástica", en *La opinión*, 20 de mayo de 1973.

<sup>13</sup> "Un taller de libre expresión para adultos en una galería céntrica", en *La nación*, 24 de diciembre de 1974.

<sup>14</sup> Cyntia Mezza, Cecilia Lida y Ana Raviña, "Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012", en *Mirtha Dermisache - Porque yo escribo!*, cat. exp., curador Agustín Pérez Rubio (Buenos Aires: MALBA, 2017), 257.

<sup>15</sup> Javier Villa, ed., *Las jornadas educativas de Mirtha Dermisache* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 2016), 121.

<sup>16</sup> Silvia Vollaro, testimonio en Villa, ed., *Las jornadas*, 83.

<sup>17</sup> Jacques Rancière, *O mestre ignorante*. Trad. Lilian do Valle (São Paulo: Autêntica, 2002), 25.

<sup>18</sup> Rancière, *O mestre...*, 41.

<sup>19</sup> Rancière, *O mestre...*, 29-30.

<sup>20</sup> Villa, ed., *Las jornadas*, 91.

<sup>21</sup> Delfín Rodríguez, testimonio en testimonio en Villa, ed., *Las Jornadas*, 90; Mónica Neuburger, testimonio en Villa, ed., *Las Jornadas*, 89; Jessie Barnatanem, testimonio en Villa, ed., *Las Jornadas*, 111; Sergio Eisen, testimonio en Villa, ed., *Las jornadas*, 114.

<sup>22</sup> Joham Huizinga, *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro (São Paulo: Perspectiva, 2000), 93.

<sup>23</sup> Huizinga, *Homo Ludens*, 30.

<sup>24</sup> Cañada, *Las Jornadas...*, 72.

<sup>25</sup> Villa, ed., *Las jornadas...*, 83.

<sup>26</sup> Villa, ed., *Las jornadas...*, 52.

<sup>27</sup> Américo Castilla, "La profesionalización de los museos en Argentina. Desde la centralidad de los objetos a la prioridad del visitante", en *Caiana*, N° 10 (2017): 139; Andrea Giunta, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en *Arte, sociedad y política: Nueva historia Argentina*. Tomo II., editado por José Emilio Burucúa (Buenos Aires: Sudamericana, 2014), 62-63.

<sup>28</sup> Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, "Entrevista a Mirtha Dermisache", *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*, cat. exp., curadora Cecilia Cavanagh (Buenos Aires: Fundación Universidad Católica Argentina, 2011), 8. También disponible en línea

en *Hipermedula.org* (2017). Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://hipermedula.org/2017/08/entrevista-a-mirtha-dermisache/>

<sup>29</sup> Castilla, *La profesionalización...*, 139-140.

<sup>30</sup> Castilla, *La profesionalización...*, 55.

<sup>31</sup> Castilla, *La profesionalización...*, 9.

<sup>32</sup> Cañada, *Las Jornadas...*, 72.

<sup>33</sup> Luis Camnitzer, "Arte y pedagogía", en *Esferapública*, 17 de Mayo de 2015. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://esferapublica.org/nfblog/arte-y-pedagogia/>

<sup>34</sup> Camnitzer, "Arte y pedagogía".

<sup>35</sup> Camnitzer, "Arte y pedagogía".

<sup>36</sup> Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido* (São Paulo: Paz e terra, 2013), 162.

<sup>37</sup> Freire, *Pedagogia...*, 162.

<sup>38</sup> Freire, *Pedagogia...*, 162.

<sup>39</sup> En el ciclo de encuentros Sesiones Dermisache, la artista argentina Claudia Ríos insiste en mostrar que las Jornadas son un antecedente importante de la reflexión contemporánea entre arte-educación. Particularmente en lo que respecta a la triangulación: público, artista, obra. Así como la dimensión efímera de obras en las que la relación entre el público y una situación, pregunta, etc., constituye la obra en sí. Ríos las denomina dispositivos o piezas didácticas. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=TkNWJkLzkog>

<sup>40</sup> John Briggs y David Peat, *Espejo y reflexo*. Trad. Carlos Gardini (Buenos Aires: Gedisa, 1990), 63.

<sup>41</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 63.

<sup>42</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 66.

<sup>43</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 69.

<sup>44</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 69.

<sup>45</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 72.

<sup>46</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 73.

<sup>47</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 74

<sup>48</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflexo*, 74.

<sup>49</sup> Villa, ed., *Las jornadas...*, 48.

<sup>50</sup> Villa, ed., *Las jornadas...*, 103

<sup>51</sup> Villa, ed., *Las jornadas...*, 103.

<sup>52</sup> Luis Camnitzer, "El museo es una escuela", Bial SACO, agosto de 2018, video, 1 hora, 2 minutos. Acceso el 30 de noviembre de 2024. <http://www.youtube.com/watch?v=RpgTd3cMhzw&t=1s>

<sup>53</sup> Cañada, *Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia...*, 101-102; Villa, ed., *Las Jornadas...*, 84.

<sup>54</sup> De acuerdo con el testimonio de Silvia Vollaro, "Luego vinieron las otras jornadas: en el Teatro

San Martín, en el Centro Cultural Recoleta, en Bariloche; enormes, masivas y en plena dictadura. A pesar de esto, la gente concurría con alegría, era una fiesta esperada. El espacio se llenaba de adolescentes, de adultos, de personas de edad avanzada. Había adolescentes que venían de la provincia a pesar de las huelgas de trenes. Había hambre de color, de expresión, de libertad. Había una gran necesidad de sacar afuera la angustia y autorrepresión que imponían las circunstancias en las que se vivía en el país. Algunos adolescentes agregaban palabras y textos en los trabajos y nosotros temblábamos, sabíamos que nos vigilaban. Por suerte, nunca pasó nada...”. Testimonio de Vollaro en Villa, ed., *Las jornadas...*, 84.

<sup>55</sup> Cañada, *Las Jornadas ...*, 107-121.

<sup>56</sup> Cañada, *Las Jornadas...*, 107.

<sup>57</sup> Agradezco al lector anónimo esta pertinente observación.

<sup>58</sup> Mirtha Dermisache, *XSuma, libro por sumatoria N° 1* (1998). Fondo documental Mirtha Dermisache, Fundación Espigas, Buenos Aires, carpeta 5/11 (exbiblioratos MD [2000-1970]).

<sup>59</sup> Briggs y Peat, *Espejo y reflejo...*, 75.

<sup>60</sup> Camnitzer, *Arte y pedagogía*.

<sup>61</sup> “Mirtha Dermisache. Porque iyo escribo!”, mesa redonda, Buenos Aires: Malba, 10 de agosto, 2017, video, min. 34. Acceso 30 de noviembre de 2024. <http://www.youtube.com/watch?v=Zwkgf8xgEmg&t=2597s>.

<sup>62</sup> Rimmaudo y Lamoni, “Entrevista...”.

<sup>63</sup> Roland Barthes, *O rumor da língua* (São Paulo: Martins Fontes, 2004), 59.

<sup>64</sup> Barthes, *O rumor...*, 61.

<sup>65</sup> Barthes, *O rumor...*, 62.

<sup>66</sup> Barthes, *O rumor...*, 64.

<sup>67</sup> Michel Foucault, *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, organizado por Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa (São Paulo, Forense Universitária, 2009), 274.

<sup>68</sup> Foucault, *Ditos e escritos III...*, 275.

<sup>69</sup> Cañada, *Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia...* (Tesis...), 169.

<sup>70</sup> Gloria Villafañe, testimonio en Villa, ed., *Las Jornadas...*, 94.

<sup>71</sup> Alain Badiou, *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995), 54.

<sup>72</sup> Badiou, *Ética: um ensaio...*, 55.

<sup>73</sup> Alain Badiou, *Lógica de los mundos. El ser y el acontecimiento (2)*. Trad. María del Carmen Rodríguez (Buenos Aires: Manantial, 2006), 44.

<sup>74</sup> Badiou, *Lógica de los mundos...*, 45.

<sup>75</sup> Badiou, *Lógica de los mundos...*, 45.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Juliana Monroy Ortiz; “Mi obra en otr@s: *Jornadas del Color y la Forma y Libro por sumatoria No1*”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 25 | Primer semestre 2025, pp. 60-75.

**Recibido:** 19 de agosto de 2024

**Aceptado:** 04 de noviembre de 2024

**URL:**

<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2025-1-25-d08/>