

Perforando el hormigón: experimentalismo, experimentación y vanguardia en los inicios del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires

Lucía Cañada¹

Malena La Rocca²

Resumen

Como parte del proceso de modernización y patrimonialización que atravesaba la Capital Federal, el gobierno de Cacciatore inauguró en 1982 el Centro Cultural Buenos Aires (CCBA) para reunir a la vanguardia artística porteña y valorizar inmobiliariamente un edificio que hasta entonces había sido un asilo de ancianos. Durante el proceso de remodelación, en noviembre de 1981, se llevó a cabo allí, la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma, un taller abierto al público que desde 1975 organizaba Mirtha Dermisache junto al taller de Acciones Creativas en diferentes museos municipales. Esta propuesta estaba orientada a fomentar la libertad creativa a través de la puesta a disposición de materiales que permitían la experimentación plástica. Uno de esos días, en Plaza Francia - lindante al CCBA-, integrantes del Taller de Investigaciones Teatrales llevaron a cabo

¹ Profesora en Historia (UBA), Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios en Ciencias Sociales (UNSAM) y Doctora en Teoría e Historia del Arte (FFyL-UBA) bajo la dirección de Natalia Fortuny y la codirección de Ana Longoni. Su área de interés se centra en el vínculo entre prácticas artísticas y pedagógicas en dictadura en América Latina. Forma parte del Grupo de estudio sobre arte, política y cultura en la historia argentina reciente (Instituto de Investigaciones Gino Germani- Universidad de Buenos Aires) dirigido por Ana Longoni. Se desempeña también como docente en la UBA.). - canadalucia@gmail.com

² Profesora de enseñanza Media y Superior en Historia (FFyL-UBA), Magister en Investigación en Humanidades por la Universidad de Girona (España) y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Su investigación se focaliza sobre los vínculos entre los activismos, la experimentación artística y la contracultura en la historia reciente. Es integrante del Grupo de estudio sobre arte, política y cultura en la historia argentina reciente radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), del Seminario Interinstitucional de Historia de las Juventudes del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (México) y de la Red de Estudios Históricos sobre las Juventudes Iberoamericanas. Además es docente de Teoría e Historia de la Historiografía (FFyL-UBA). - malenalarocca@gmail.com

acciones performáticas con papel higiénico y témperas, en una burla explícita hacia lo que sucedía adentro y en un uso de la plaza que iba a contrapelo del esparcimiento “activo” (vinculado a las actividades deportivas) fomentado desde las políticas urbanas. A partir de las experiencias aquí narradas nos preguntamos por los posibles usos desviados del espacio público y nos proponemos complejizar las lecturas en torno a los legados de hormigón de la última dictadura.

Perforando el hormigón: experimentalismo, experimentación y vanguardia en los inicios del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires

Introducción

En noviembre de 1981, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) – actualmente Centro Cultural Recoleta– se desarrollaba la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma (JCF). Una tarde, en las inmediaciones, un grupo de jóvenes se pintaban de amarillo, pintaban a otros y corrían por los caminos internos de Plaza Francia. Finalmente, los “manchados” invitaban a los paseantes a realizar una gran escultura de papel higiénico: una burla hacia el orden y el control que reinaba en aquellas multitudinarias jornadas.

Esta parodia fue organizada por el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), un colectivo artístico fundado en 1977 por Juan Carlos Uviedo e integrado por jóvenes militantes trotskistas del ilegalizado Partido Socialista de los Trabajadores (PST)³. El TIT realizaba montajes teatrales, organizaba fiestas, festivales y publicaba fanzines que reunían a cientos de jóvenes en sus actividades. En agosto de 1981 en San Pablo el TIT –junto a otros colectivos argentinos y paulistas– fundó el Movimiento Surrealista Internacional (MSI), el cual se propuso alterar la normalidad de sus ciudades a través de intervenciones urbanas; en torno a aquel acuerdo programático inscribimos la acción de los “manchados”.

Por su parte, las JCF se presentaban como un “gran taller”, en donde los organizadores –Mirtha Dermisache y sus alumnos del taller de Acciones Creativas (tAC) – disponían de manera ordenada una serie de mesas con distintos materiales de trabajo para que el público produjese y se expresase. Estas jornadas habían surgido en 1974 cuando los

³ Agrupación surgida en 1972 de la fusión del Partido Revolucionario de los Trabajadores-La Verdad junto a una corriente del Partido Socialista Argentino liderada por Juan Carlos Coral, con una destacable influencia en el movimiento obrero y estudiantil. Durante la última dictadura militar, el PST –al igual que otras agrupaciones de izquierda revolucionaria– fue proscrito; aunque funcionaba en semiclandestinidad desde hacía algún tiempo. Además, sus principales cuadros dirigentes se exiliaron en Colombia. Entre 1974 y 1982 fueron fusilados 16 militantes por parte de la Triple A, fueron desaparecidos 80 de sus miembros y 30 militantes fueron presos “a disposición del Poder Ejecutivo Nacional”. Osuna, 2015.

integrantes del tAC se propusieron reproducir aquello que hacían puertas adentro en un espacio abierto al público (primero fue la Galería Carmen Waugh y luego distintos museos de gestión estatal) y, desde entonces, habían realizado cinco ediciones; la de 1981 fue la sexta y última. Según la revista *Summa* 18000 personas pasaron por las salas del CCCBA en esos días («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 77).

A primera vista, las JCF y la intervención urbana del TIT aparecen como dos praxis contrapuestas. Mientras una fue masiva, se realizó dentro de una dependencia cultural oficial siguiendo un organigrama preciso y haciendo uso de una enorme cantidad de materiales donados por empresas privadas, la otra hizo de la improvisación, la precariedad y el descontrol el eje de una crítica vanguardista que rechazaba abiertamente las instituciones. No obstante, ambas habían surgido de propuestas pedagógicas no tradicionales –gestadas por Uviedo y Dermisache en los primeros años setenta– las cuales buscaron modos de formación alternativa a las instituciones artísticas oficiales.

En el tAC y en el TIT prevalecía el valor de uso del arte más que su valor mercantil. De hecho recuperaron el formato del taller y, de maneras más o menos rupturistas, apelaron a trabajar desde la experimentación sensible, la reflexión en torno a los procesos creativos y la libertad de expresión (Cañada y La Rocca, 2021). A su vez, la experimentación entendida como libertad creativa (en el arte como en la política) era una consigna adoptada por el PST, en particular, para su trabajo en los frentes artísticos y juveniles. Una de sus publicaciones culturales, *Propuesta para la juventud*, destacó de las JCF que “posibilitara que la gente haga cosas” (Hirschfeld y Báez, 1978) al organizar un taller de arte abierto al público general y gratuito.

En el marco de la última dictadura, mientras muchas iniciativas culturales funcionaban en pequeños reductos privados conocidos como “las catacumbas”⁴, el TIT y el

⁴ Dentro de las prácticas alternativas o subterráneas, fueron denominados como “universidades de las catacumbas” una serie de ateneos, talleres, cursos y grupos de lectura coordinados tanto por docentes universitarios o por instituciones privadas (en algunos casos con financiamiento del exterior) como por agrupaciones políticas legales o clandestinas (Altamirano, 1996; Kovadloff, 1993). Por su parte, las agrupaciones y frentes juveniles, estudiantiles y gremiales — mayoritariamente ilegalizados— también se replegaron en actividades recreativas, sociales y culturales (Seia, 2018). Otra práctica común fueron las publicaciones estudiantiles —las juveniles y las culturales “subterráneas”— las cuales configuraron otra manera de difundir sus disidencias generacionales, gremiales o culturales. Con una hechura más o menos artesanal y

tAC diseñaron distintas estrategias para salir de sus talleres al espacio público con el objetivo de alcanzar a un público más amplio. En una de esas “salidas”, ambos talleres acudieron –de maneras y desde prácticas distintas– al recientemente inaugurado CCCBA, un moderno complejo museístico, el proyecto cultural-urbanístico más ambicioso de la gestión del intendente porteño de la dictadura, el brigadier (R) Osvaldo Cacciatore. ¿De qué modos esa “moderna institución cultural oficial fue interpelada por cada una de las prácticas aquí estudiadas? ¿Qué actores, lógicas y prácticas políticas se hicieron presentes allí? ¿Qué particularidades aparecen al mirar este pequeño acontecimiento que nos permitan reflexionar en torno a la trama institucional, cultural, social y política así como a los proyectos de urbanización de la última dictadura, sus usos desviados y sus legados?

Este trabajo se originó de los intercambios entre las investigaciones que desarrollamos cada una de nosotras. Por un lado estudiando las JCF (Cañada, 2018), por el otro, analizando las prácticas estético-políticas de una serie de colectivos artísticos vinculados al trotskismo, entre ellos el TIT (La Rocca, 2018). Tras descubrir el encuentro –más o menos fortuito– de estas experiencias adentro y afuera del CCCBA, realizamos un primer abordaje en conjunto en el que pusimos en diálogo las propuestas artísticas y pedagógicas del tAC y el TIT (Cañada y La Rocca, 2021). Desde un enfoque cultural, en esta ponencia nos aproximamos al CCCBA, una institución que ha sido vagamente indagada, en particular el periodo de su creación y apertura que se corresponde a los años de la última dictadura.

El CCCBA es mencionado de manera tangencial en los estudios urbanos sobre la dictadura militar en Buenos Aires. Con respecto a la temática en general, a grandes rasgos, advertimos dos grandes grupos de investigaciones. Por un lado, aquellas que adoptan una periodización más extensa y se focalizan en la diversidad de estilos arquitectónicos (Lienur, 2001), en sus usos (Gorelik & Silvestri, 2000) o en las políticas urbanas y sus efectos sociales como la “expulsión de los pobres” (Oszlak, 1991). Por el otro, las que se centran en la última dictadura –que prácticamente coincide con la gestión de Cacciatore– y estudian las lógicas urbanísticas y construcciones específicas como las autopistas, los espacios verdes y los espacios culturales (Menazzi Canese, 2013; 2018; Sánchez Trolliet, 2016; Tavella, 2016). Probablemente, la presencia limitada del CCCBA en estos estudios esté vinculado a que su puesta en funcionamiento se produjo en 1981 –si bien tuvo una inauguración parcial a fines

tiradas reducidas las revistas se pasaron de mano en mano y algunas se podían comprar en puestos de periódicos (Margiolakis, 2016).

1980 parte del edificio continuaba en obra–, es decir, en los estertores de la gestión de Cacciatore. Cabe señalar que luego de la movilización popular en Plaza de Mayo del 31 de marzo de 1982, renunció Cacciatore y sus funcionarios del área de cultura como el Secretario, Ricardo Freixá y el director del CCCBA, José Maranzano.

En relación con el CCCBA, se discute –tempranamente– el proyecto arquitectónico y su concepción urbanística (Liernur, 1983; Pampinella, 2004; Silvestri, 2000; Waisman, 1980). También se problematiza el ingreso marginal de la novedosa música electroacústica de la mano de primer director, el compositor José Maranzano (Liut, 2016). Pocos años después, en la inmediata posdictadura, se considera al centro como refugio del arte plástico contemporáneo y expresión del proceso de democratización de la cultura (Usubiaga, 2012) o en diálogo con los espacios del *under* (Suárez, 2019). En una mirada de conjunto, podemos afirmar que las indagaciones en torno al CCCBA responden a problemáticas –demasiado generales o específicas– las cuales no terminan de dar cuenta de las características de su proyecto cultural y urbanístico, sus funcionarios, gestores, artistas así como las cambiantes tramas en el que se inserta políticas. Esta ponencia busca realizar un aporte para saldar este vacío historiográfico en función de comprender otros legados de la modernización autoritaria porteña.

Para responder los interrogantes anteriormente propuestos, en primer lugar, distinguimos entre los sentidos de época que ambos talleres como el CCCBA realizaron en torno a “experimentación”, “vanguardia”, “modernismo” de los conceptos que utilizamos para analizar las batallas culturales que se fueron dando en torno a sus sentidos. En segundo lugar, y relacionado con el marco teórico, recuperamos algunas nociones de la cartografía crítica en torno a la vanguardia propuesta por Ana Longoni y Fernando Davis (2009). Por un lado, la diferenciación señalada por Umberto Eco (1988) entre las prácticas experimentales, aquellas que proponen una innovación dentro de la tradición aunque con la voluntad de hacerse aceptar, y las de “vanguardia”, las cuales buscaban ofender radicalmente a las instituciones y las convenciones artísticas. Por el otro, los vínculos entre las prácticas artísticas y la alta cultura o la cultura de masas señalados por Andreas Huyssen (2006): mientras el modernismo buscó autonomizarse del avance de la industria cultural sobre la alta cultura tradicional, la vanguardia logró trazar conexiones con la cultura de masas. A esta perspectiva teórica agregamos la noción de experimentación señalada por Ana Longoni (2011), a partir de la cual se crean nuevos conceptos de vida que, más allá de la construcción

de una nueva hegemonía, se orientan a generar otras maneras de habitarla. En tercer lugar, utilizaremos estas distinciones conceptuales para trazar matices entre las propuestas de los talleres y el proyecto del CCCBA y así problematizar sobre los márgenes para la creación artística que “dejaba” la intendencia metropolitana en tiempos de la última dictadura.

Partimos del supuesto de que lo “experimental” e incluso lo “vanguardista” asociado a lo “modernista” eran términos públicamente enunciables, en la medida que esas prácticas se restringiesen a la renovación de lenguajes artísticos, a las transformaciones de la tradición artística, a la innovación técnica, a la creación juvenil y fueran controladas por adultos o por el mercado. Postulamos que el CCCBA fue protagonista de una política municipal de modernización urbanística y de patrimonialización de la ciudad que tenía entre sus objetivos posicionarla como faro del país. En función de ello reunió un conjunto de museos municipales, artistas y eventos donde se fomentaba la “libertad de expresión” tolerada por el régimen. En el primer apartado de esta ponencia, contextualizamos sucintamente el encuentro entre el TIT y el tAC, así como cada uno de los talleres. En el segundo, nos aproximamos a la creación del CCCBA, los actores involucrados y su relación con las políticas urbanas y culturales de la ciudad. Finalmente en el cierre, compartimos una serie de reflexiones en relación con las modificaciones de la perspectiva de análisis, en particular en torno a los alcances y los límites del marco conceptual propuesto.

Un encuentro fortuito entre experimentalismo y experimentación

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

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

En noviembre de 1981, se realizaron las “Sextas Jornadas del Color y de la Forma”, la última de una serie que había comenzado con una pequeña experiencia en 1974 en la Galería Carmen Waugh y que al año siguiente se había realizado en un formato ampliado en las salas del Museo de Arte Moderno que funcionaba en el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM), dirigido desde 1976 por Kive Staiff. Desde entonces la propuesta había ido creciendo en cantidad de días, de coordinadores, de mesas y de técnicas de trabajo. La edición de 1981 —interpelada por la acción del TIT— se efectuó en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” el cual desde 1977 se encontraba bajo la dirección de Nelly Perazzo y, desde 1980, funcionaba en el CCCBA.

Las JCF surgieron del tAC, un espacio creado y dirigido por la artista visual argentina Mirtha Dermisache con el objetivo de que quienes asistiesen se “expresen libremente” a través de distintas técnicas plásticas. Este taller estaba orientado a adultos con o sin formación artística. Según narró Jorge Luis Giacosa (comunicación personal, 17 de octubre de 2015), la idea de las JCF había surgido cuando, desde la Galería Carmen Waugh, les propusieron a los alumnos del tAC hacer una muestra de fin de año. Sin embargo, después de debatirlo, quienes participaban del espacio consideraron que el formato *muestra* no representaba el espíritu del taller, donde los trabajos finalizados no eran exhibidos, ni tenían especial relevancia. Propusieron, en cambio, reproducir su dinámica de trabajo en la galería. Así apareció la idea de hacer un “gran taller de acciones creativas”.

Para ello los organizadores generaron un espacio que permitía la creación individual, colectiva y por sumatoria (se sumaban las producciones individuales a lo realizado

previamente por otro) en una serie de mesas o estaciones de labor con materiales. En la sexta edición había un total de 137 coordinadores y 37 coordinadores auxiliares quienes se ocupaban de explicar las distintas técnicas a quienes participaban y de reponer los materiales, los cuales eran gratuitos. Entre las propuestas se hallaban algunas técnicas individuales como *hoja mojada, esponja, anilina, bencina, monocopia negro, monocopia color, arcilla individual, dactilopintura* y técnicas grupales como *arcilla por sumatoria, témpera grupal* (mural), tallado sobre un enorme muro de ladrillos, *estructuras con cajas* y filmación en videocasete (para el desarrollo de la cual se les entregaban filmadoras a los participantes). Todas las técnicas ofrecidas eran muy sencillas, no requerían formación, ni experiencia previa. Según se informó en la revista *Humor*, para esta edición se disponía de: 7.000 kilos de arcilla para modelar, 2.000 cm³ de tinta china, 3.000 hojas de papel obra, 700 litros de bencina, 32.000 cm³ de témpera, 2.500 ladrillos aislantes para tallar y 300 kilos de papel de escenografía (“Venga y enchastre”, 1980) que habían sido donados por diferentes empresas gracias a la gestión personal de Dermisache y los integrantes del tAC.

Durante los días que duraba la edición, el espacio se disponía para el encuentro: siguiendo un croquis diseñado por los organizadores, se ubicaban en cada mesa todos los materiales ordenados y las herramientas necesarias. Sólo los afiches de difusión colgaban de las paredes, nada se exhibía, no había obras de arte o imágenes que pudieran servir de modelo, ejemplo o inspiración. El espacio se encontraba de ese modo despojado de cualquier estímulo visual que pudiese condicionar la exploración. Los organizadores decidían previamente qué colores poner a disposición, sobre qué materiales trabajar, de qué tamaño y grosor debían ser las hojas, qué técnicas privilegiar, cuántas personas experimentaban por mesa y con qué herramientas, entre otras elecciones. *Explorar en libertad* (taller de Acciones Creativas, 1979) —según rezaban sus anuncios— requería de un alto grado de organización, disciplina y planificación.

Durante las jornadas de trabajo no existía un límite de tiempo, ni de cantidad de trabajos que cada persona podía elaborar. Una vez finalizados, estos se descartaban ya que, de acuerdo a lo que narró Dermisache, “... no se exponen, ni se premian; no hay competencia. Es solamente crear un taller con las condiciones para que la gente pueda expresarse. Llega, trabaja, pero sin ninguna interferencia nuestra” (Arce, 1979, p. 7). Las jornadas eran así un espacio para la expresión y creación (individual o colectiva) a través de un conjunto de técnicas sencillas. Las posibilidades de experimentar —de manera individual o

colectiva– estaban limitadas a la exploración con distintos materiales y herramientas en el marco de una técnica determinada.

Surgidas del ámbito privado, las JCF fueron aceptadas y promovidas (aunque no financiadas) por las instituciones oficiales en donde se realizaron y por las autoridades municipales. El 31 de agosto de 1976, tras haber finalizado su segunda edición, Dermisache le escribió al Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires –Ricardo Freixá– para agradecerle el apoyo que les había brindado. En la carta hizo un balance de los alcances, artístico y políticos, del evento:

Finalizada la experiencia, constatamos la necesidad real que tiene la comunidad de participar en este tipo de evento, el cual se encuentra documentado (filmado y escrito). Es por esto que, no solo deseamos agradecer sinceramente su apoyo, sino que queremos hacerle partícipe de nuestra alegría y satisfacción al haberse cumplido los objetivos que nos llevaron a esta realización.

Dado lo expresado anteriormente, me permito hacerle notar que la creación de los primeros talleres públicos de expresión plástica montados en Buenos Aires, no sólo es obra nuestra sino que la misma es compartida especialmente con V.S..(Dermisache, 1976, p. 1)

Así, consideramos que los vínculos personales establecidos por Dermisache y los integrantes de tAC con distintos funcionarios culturales municipales, entre ellos Freixá, Staiff y Perazzo, son centrales para comprender el apoyo brindado, los espacios obtenidos y la convocatoria lograda para la realización de las JCF. Según afirmó Leonor Cantarelli (comunicación personal, 17 de octubre de 2015), era Staiff quien apoyaba la realización de las JCF en el TMGSM, aunque formalmente fuera la directora del museo quien llevara la gestión con Dermisache. En ese sentido, Lucía Capozzo –una de las coordinadoras– señaló: “somos afortunados de contar con una estrecha relación con las autoridades del Museo de Arte Moderno y el Museo Sívori” («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 78).

Una de aquellas tardes, el TIT adoptó la “puesta en escena” ideada por Dermisache como “primer acto” o escenario de un tipo de performance que denominaba “intervención urbana”, y formaba parte de un acuerdo programático del Movimiento Surrealista Internacional (MSI). La intervención urbana era una herramienta de acción estético-política

orientada a alterar la “normalidad” cotidiana de las ciudades de cada uno de los colectivos participantes del MSI (Enciclopedia Surrealista, 1981). A través de la introducción de signos, símbolos y acciones buscaron transformar la percepción visual y sensitiva de los paseantes, cuestionar las derivas culturales del imaginario normalizador que había instalado la dictadura.

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

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

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

La intervención del TIT y su noción de libertad creativa eran el resultado de una serie de acuerdos entre agrupaciones artísticas trotskistas que habían confluído en el MSI. Allí, además del TIT Buenos Aires y otro taller que se había radicado en San Pablo, convergieron otros grupos argentinos —el TIM, el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), el Grupo de la Mujer el Grupo de Arte Experimental Cucaño de Rosario y el paulista Viajou Sem Passaporte (VSP); todos ellos habían adoptado la experimentación como forma de militancia artística y política. Bajo esta orientación común, encontramos diferentes formas de entender la experimentación vinculada a la libertad artística, una bandera defendida varias décadas atrás por LeónTrotsky⁵.

Entre 1975 y 1979, la experimentación como militancia artística y política fue una orientación de los frentes juveniles así como de artistas e intelectuales del PST. Esta propiciaba “la absoluta libertad de formas, de escuelas y movimientos”, siempre y cuando estuviera “al servicio de la clase obrera” (Manduca, 2018) y era utilizada como estrategia para canalizar la actividad cultural de jóvenes y participar de sus espacios de formación y gremios. Algunos grupos la adoptaron como una manera de contraponerse al estalinismo y a la estética única del realismo socialista; otros, para recuperar las vanguardias artísticas de entreguerras, en particular el surrealismo.

El TIT adoptó la experimentación como consigna de su movimiento de vanguardia, el Zangandongo. A fines de 1979 organizó el festival Alterarte I (con la ayuda financiera del PST) donde a lo largo de diez jornadas reunió músicos, artistas plásticos, escénicos y audiovisuales de distintas generaciones en una sala a metros del Obelisco (La Rocca, 2018). Luego fue un paso más en la confrontación con las convenciones sociales y morales de su época lo que empezó a provocar rispideces con el partido, en particular cuando en 1980 el PST adoptó una política frentista por la libertad de expresión (Manduca, 2022).

⁵ La experimentación artística, asociada a la libertad de creación, había sido reivindicada por LeónTrotsky desde la Oposición de izquierda y sostenida ante el avance del estalinismo. Durante su exilio en México, en 1938 firmó junto a André Breton el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* cuya defensa de la “libertad total del arte” ante el fascismo y el capitalismo constituyó un hito para la organización plural de los artistas de vanguardia. Véase Trostky, 1964.

Por su parte, el VSP al igual que 3Nós3, habían surgido durante la apertura democrática brasilera de 1979, cercanos a las agrupaciones universitarias trotskistas⁶. VSP con marcada influencia dadaísta y surrealista, realizaba publicaciones teóricas, intervenciones urbanas e invasiones en espectáculos teatrales, a partir de las cuales buscaban instaurar crisis de normalidad por medio de experiencias creativas. Estas estaban basadas en los simples procedimientos interrelacionales y en la repetición de gestos cotidianos que promovieran el diálogo físico o verbal entre los performers y los transeúntes (Mesquita *et. al*, 2012; Morales Bertucci, 2015).

Estas diferentes nociones de experimentación parecían confluir en el MSI, el cual acordó que las intervenciones urbanas serían el formato adoptado por cada uno de los grupos para alterar la trama urbana en sus ciudades. El TIT las utilizó, además, para burlarse por “conservadores” de los aliados culturales del PST en su política frentista de defensa de la libertad de expresión. Entre estas, podían confrontar con la “experimentación” defendida por las JCF o intervenir durante el II Encuentro de las Artes –fuera de programación– con una acción paródica del teatro realista-comprometido, que según consideraba el grupo, era la estética predominante del festival⁷.

En síntesis, el MSI adoptó la experimentación como militancia artística y política impulsada por el PST de manera *sui generis*. La tradición trotskista les aportó lecturas, investigación rigurosa y una táctica política. También les permitió establecer contacto con otros colectivos afines, y retomar sus propuestas y recursos artísticos. Además, se valieron del conocimiento de las medidas de seguridad de la militancia clandestina para eludir la represión y conseguir recursos para funcionar. Tal vez lo más interesante no sea mostrar de qué modo el arte ilustra la política, sino más bien dar cuenta de cómo una táctica partidaria

⁶ Si bien la dictadura en Brasil había comenzado en 1964, la represión política de las izquierdas se profundizó en 1968. En 1979 se logró la amnistía para los presos políticos y exiliados, producto de un proceso de dos años de huelgas del sector metalúrgico paulista que generó la activación del movimiento estudiantil y de sectores de la Iglesia críticos a la dictadura (Figari, 2007). Desde 1979 hasta el regreso a la democracia en 1985, la dictadura carioca convivió con un sistema de partidos políticos legales.

⁷ Este festival fue organizado por militantes del PST y comunistas, muchos de los participantes habían confluído previamente en encuentros y mesas redondas convocadas por publicaciones culturales “subterráneas”. La primera edición, se realizó entre el 10 y el 20 de noviembre de 1980 en el Teatro Picadero; allí fue convocado y participó el TIT. La segunda, a la que el TIT no fue invitado, tuvo lugar en noviembre de 1981 y se realizó, al igual que Teatro Abierto, en diferentes sedes. Véase Manduca, 2022.

podría abrazar, legitimar o condicionar este tipo de experiencias. En función de aquello, es posible pensar las maneras en las cuales estos grupos se reapropiaron de los imaginarios experimentales para transmitir aquellas sensaciones que están en latencia o que no encuentran otros espacios de enunciación, y cómo de modo radicalizado, los fueron trasladando a sus acciones artísticas.

Entre el MSI y las JCF advertimos distintos usos de las prácticas artísticas y su vínculo con la praxis vital. Ambas reivindicaban el valor de uso de la práctica artística y desde esa noción las interpretamos como experimentación, en los términos propuestos por Longoni. Ahora bien, si retomamos la distinción propuesta por Eco, las primeras se acercaban a un discurso vanguardista, mientras que las segundas, al experimentalismo ya que buscaron la aceptación de las instituciones oficiales. En este sentido consideramos que el experimentalismo de las JCF, se asociaba a una noción modernista que buscaba armonizar el avance de la cultura de masas, tal como afirma Huysenn (2006). En definitiva, modernismo y experimentalismo conformaban un discurso permitido e incluso fomentado desde distintas políticas del régimen mientras se adecuase a ciertas características como restringirse a la renovación de los lenguajes artísticos, a la introducción de la innovación tecnológica, vinculado al esparcimiento cultural de las clases medias eminentemente juveniles, controlado por adultos o profesionales y que colaborasen en el proceso de valorización del patrimonio inmobiliario de las ciudades.

Las JCF eran incluso apoyadas y visibilizadas a través de medios oficiales u oficiosos. Ejemplo de ello son los artículos publicados por el diario *Clarín* y *Convicción*, entre otros. El 13 de diciembre de 1981, *Clarín* tituló “La libertad siempre tiene éxito” y en el copete declaró “Una serie de espectáculos y propuestas culturales demuestran el afán del público por recibir expresiones artísticas sin represiones” («La libertad siempre tiene», 1981, p. 8). Asimismo, en el diario *Convicción* (vinculado a la Marina y especialmente al integrante de la Junta Militar entre 1976 y 1978, Eduardo Emilio Massera), una nota de Edgardo Goyechea describió a las JCF como “una simple y llana invitación a ser libres y decir lo que se siente sin más límites que la propia imaginación” (1979, p. 13). Enmarcamos estos artículos periodísticos en la estrategia de la dictadura por mostrar, a través de los medios de comunicación más importantes, cierta imagen de “normalidad” que atravesaba el país (Gamarnik, 2011) y, particularmente en el caso de la programación del TMGSM funcionaba

como “vidriera” nacional e internacional, tal como veremos que afirma Verónica Pallini (2007).

En otra coyuntura del régimen como la de 1978 vimos que la revista juvenil filotrotskista *Propuesta para la juventud* también había reivindicado la “libertad creativa” de las JCF en un reportaje realizado a su organizadora (Hirschfeld y Báez, 1978). La entrevista a Dermisache puede leerse como parte de una estrategia partidaria tendiente a visibilizar ciertas iniciativas que coincidieran su política de defensa de la libertad de expresión. Aquí no se ponía en cuestión que éstas se desarrollasen en dependencias oficiales, quizás la intención política de la nota consistía en animar a ampliar los márgenes de “legalidad” de los grupos que operaban en las “catacumbas”⁸. Otra posición no oficiosa con respecto a las JCF es la de la revista masiva *Humor* que tituló su nota “Venga y enchastre”(1980). En sintonía con la apuesta satírica y el uso del lenguaje coloquial de la publicación, este encabezado puede leerse como una invitación a desacralizar las dependencias artísticas oficiales, desde una práctica artística no profesional y colectiva⁹.

En cambio, acciones como las del TIT, desde una posición rupturista, impugnaron las políticas culturales oficiales y las de su propio partido. Sus espacios de reunión y los de exhibición de sus actividades eran frecuentemente “visitados” por la policía por denuncias de los vecinos e incluso pasaron algunas horas detenidos por averiguación de antecedentes (Cocco, 2016). Militantes y dirigentes juveniles del PST consideraban que tanto sus prácticas artísticas como sus formas de sociabilidad ponían en riesgo las medidas de seguridad del partido. En las acciones callejeras también fueron interpelados por las fuerzas de seguridad; pero los liberaron, al hacerse pasar por “locos”, como en el caso de la intervención en las JCF.

A pesar de dichas diferencias, y de otras que hemos ido mencionando a lo largo de la ponencia, en noviembre de 1981 ambas experiencias acudieron al CCCBA, probablemente como un modo de amplificar sus acciones. En el caso de TIT, cuestionando las actividades realizadas en un centro cultural proyectado e inaugurado por el gobierno *de facto*. En el de las

⁸ Es difícil rastrear la caracterización pública del PST en torno a la sexta edición de las JCF ya que en 1980 habían dejado de publicarse *Propuesta* –al igual que otras revistas del PST como *Cuadernos del camino* y la feminista *Todas*– debido a la falta de financiamiento que respondía a un cambio de orientación partidaria (Margiolakis, 2016)

⁹ Sobre *Humor* y la risa como espacio crítico de oposición a la dictadura militar, veáse Burkart, 2007.

JCF, haciendo uso de los contactos personales con los funcionarios de las instituciones culturales municipales para desarrollar allí su propuesta. ¿Qué horizontes de expectativas habría generado en estos y en otros actores sociales el CCCBA desde su apertura un año antes? ¿Qué otras lógicas políticas, intereses, actores y tradiciones estarían operando en ese espacio?

El Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: servicios culturales de una megalópolis

El CCCBA fue inaugurado en diciembre de 1980 y adoptó su nombre como parte de los numerosos festejos y eventos realizados en conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Entre ellos, Freixá había conseguido la donación a su área de cultura del asilo de ancianos “Hogar Viamonte” el cual ocupaba un antiguo convento de 1700 y en 1978 lanzó el proyecto de convertirlo en un centro cultural y un complejo museológico. Éste tomaba como modelo al Centro Georges Pompidou de París, un megaproyecto urbanístico y cultural que desde 1977 reunía distintas colecciones de arte contemporáneo en un ingenio transformado en un edificio vanguardista con fondos de la UNESCO.

La remodelación del CCCBA estuvo a cargo de los artistas visuales y arquitectos Jacques Bedel, Luis F. Bénédit y Clorindo Testa. Según recordó Bedel, tomaron la responsabilidad *ad-honorem* dado que se sintieron honrados por la convocatoria (Santana, 2010). Si bien los tres arquitectos pertenecían a diferentes generaciones, todos habían integrado el Centro de Arte y Comunicación CAyC –un espacio de arte experimental fundado a fines de 1968 por Jorge Glusberg– y luego, el Grupo de los Trece concebía las obras como resultado de un deliberado espíritu analítico entre la imagen, la idea y el objeto. Con este grupo los tres artistas realizaron exposiciones sobre el arte de sistemas en Argentina y Latinoamérica y en 1977 habían sido premiados en la Bienal de San Pablo¹⁰. En definitiva,

¹⁰ Grupo de artistas formado en 1971 en torno al Centro de Arte y Comunicación. Entre sus integrantes, que varían a lo largo de los años, se destacan: Jaques Bedel, Jorge Glusberg, Gregorio Dujony, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Luis Bénédit, Víctor Grippo, entre otros. Dermisache, a pesar de haber asistido a las primeras reuniones y de aparecer como miembro en los documentos del CAyC, no formó parte activa del Grupo de los Trece. En un manuscrito de diciembre del 1971 sostuvo que no sabía cuáles debían ser los objetivos del grupo, ni por qué estaba ahí pero que prefería asistir “en condición de espectador” [sic.] (Dermisache, 1971b). Desde ese lugar participó en iniciativas como la solicitada contra la clausura de la

los encargados de remodelar el CCCBA eran exponentes del arte experimental y de vanguardia local de los años sesenta y setenta. Aunque Testa, el mayor de ellos, era además un arquitecto sumamente reconocido por sus obras en la Biblioteca Nacional, el Banco de Londres así como la casa del coleccionista y mecenas Guido Di Tella; sobre él recayeron principalmente las miradas sobre el concepto de la obra.

Durante la refacción de este edificio –que había sido inicialmente un convento de la Iglesia del Pilar, luego fue transformado en una cárcel y finalmente en un asilo–, se mantuvo la estructura arquitectónica; se restauraron algunos sectores y otros se hicieron a nuevo (Menazzi Canese, 2013). Al respecto Silvia Pampinella (2004) indaga cómo los artistas –aunque sólo repara en la figura de Testa– combinaron la pluralidad de estilos arquitectónicos del edificio, con la funcionalidad que les había sido encomendada: albergar la concentración de museos de la ciudad. ¿Primaría la imaginería urbana totalizante de Cacciatore? ¿Qué maneras habría de interdicarla ya sea desde el oficio arquitectónico o los usos públicos del edificio? Pampinella (2004) retoma lecturas previas –algunas de ellas habían sido realizadas incluso antes de que hubiera concluido la obra– e interpreta la obra de Testa en el CCCBA como coleccionismo infantil, es decir una práctica que permite generar otras formas de orden.

Desde esta perspectiva, Pampinella (2004) diferencia el CCCBA un edificio con muchos estilos arquitectónicos sin una aparente funcionalidad, de las pretensiones municipales totalizantes del museo-mausoleo o del orden de los cementerios. También contrasta la explosión del color en el CCCBA de los mármoles blancos y negros de su vecino Cementerio de la Recoleta –la necrópolis de la oligarquía porteña, prácticamente una galería de arte al aire libre–. En este sentido considera que a la violencia tradicional ejercida por el coleccionismo de los museos al extraer las obras de su contexto, Testa le sumaba la del coleccionismo arquitectónico, producto de la sumatoria de distintos estilos, formas y estructuras. Sin embargo, Pampinella (2004) señala que esta animosa desarmonía arquitectónica, permitiría a sus usuarios acercarse o tomar distancia de aquello que sucedía en la institución o en la ciudad. En síntesis, el coleccionismo infantil de Testa optaba por una concepción modernista que forzaba permanentemente la concepción tradicional de museo, de patrimonio y de comunidad totalizante.

muestra *Arte e ideología, CAyC al aire libre* realizada en 1972 así como también de otras muestras organizadas por Jorge Glusberg.

Si la monumentalidad del CCCBA estuvo dada por su pretensión cultural modernista, orientada a transformar su concepción tradicional de colección de arte por una más actual de centro cultural, es decir “colección de colecciones”, nos interesa reponer qué museos incluía y con qué finalidad se los concentraba. Según la gacetilla de prensa del CCCBA que fue publicada por la revista de arquitectura *Summa* se esperaba reunir allí a un complejo de instituciones que resguardan el patrimonio artístico y cultural del país: el Museo de Arte Moderno, el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, el Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken” y una parte del acervo del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” («Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires», 1982, p. 70). Silvia Marrube (2011) agrega a esta lista el Instituto Histórico de la Ciudad y el Departamento Audiovisual. El elemento compartido de estas instituciones era que carecían de una sede propia: el caso más paradigmático era el Museo de Arte Moderno que si bien ocupaba provisionalmente un piso en el TMGSM, había sido definido por su director como un “museo fantasma”. En general podemos afirmar que a excepción del “museo fantasma” no se trataba de instituciones que fomentaran el arte contemporáneo sino que eran tradicionales y orientadas a reunir distintos exponentes de la cultura metropolitana como parte del legado nacional. Tras el objetivo de concentrarlas podría haber una intención de trazar una nueva genealogía modernista o más bien porteñocentrista.

El complejo museístico ubicado en el barrio de Recoleta se sumaba a una de las zonas más exclusivas de la ciudad en donde –entre mansiones, *petit hôtels* y embajadas– ya funcionaban el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Decorativo, la Biblioteca Nacional y, desde 1978, el moderno edificio de la televisión pública Argentina Televisora Color. Además, *Summa* agregaba que el CCCBA se encuentra en “un área de intensa actividad cultural y recreativa (...) Plazas, esculturas, monumentos, paseos y jardines, todo configura un circuito tanto turístico como didáctico y recreativo, de innegable belleza y relevancia cultural” («Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires», 1982, p. 70). En definitiva la creación del CCCBA puede ser inscrita como parte del proceso más amplio de modernización y patrimonialización llevado adelante en la ciudad de Buenos Aires, en un intento por parte de las autoridades *de facto* de convertirla en “una ciudad limpia, en orden y eficiente” (Menazzi Canese; 2013, 4). También postulamos que esa frase puede ser leída desde la aspiración totalizante de control y producción cultural de la gestión de Cacciatore y que esta no se realizaba desde los parámetros censores tradicionales sino desde una noción modernista, que incluso permitía ciertas “dosis” de experimentalismo.

Con respecto a su proyecto institucional, como director del CCCBA fue designado José Maranzano, un compositor de música electroacústica y profesor del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla. Liut (2016) considera sorprendente dicha designación ya que Maranzano no tenía antecedentes en gestión cultural y tampoco la música contemporánea ocupaba un lugar destacado en el organigrama de la institución. A lo que podemos agregar que tampoco se podría decir que fuese un ícono del arte porteño, incluso era oriundo de Santiago del Estero. Maranzano había sido integrante del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Luego de su cierre, fue responsable del área de investigación del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) de Buenos Aires que había recibido las maquinarias del CLAEM (Orobitg, 2003). El CICMAT funcionaba desde 1972 en el quinto piso del Centro Cultural General San Martín (CCGSM). Esta última institución había sido fundada en 1970 y, si bien forma un complejo con el TMGSM, conserva su autonomía organizativa y presupuestaria dentro del área de cultura porteña.

El CCGSM reunió además otros centros educativos dependientes de la Secretaría de Cultura de la Ciudad: el Conservatorio Manuel de Falla se mudó al sexto y séptimo piso, la Radio Municipal al undécimo. También eran vecinos: el Museo Sívori, la Dirección de Educación Permanente y la Dirección Municipal de Música. Esto generaba cierta sinergia entre las instituciones ya sea en la participación de alumnos en diversos ciclos de conciertos radiales o que éstos utilizaran los equipamientos del CICMAT; aunque en la práctica “estaba prohibido tocar composiciones propias si no estabas recibido, y menos si eran de música contemporánea” (Testimonio de Enrique Viegas, 2012).

Además el CCGSM fue el centro de prensa del Campeonato Mundial de Fútbol de 1978. En aquella coyuntura, Maranzano y Fernando von Reichenbach –director del CICMAT– se encargaron de diseñar el dispositivo electrónico, lumínico y sonoro de las fuentes de aguas danzantes del Congreso así como de colaborar con la realización de audiovisuales institucionales para aquel Mundial (Liut, 2006). En dichas tareas aparece nuevamente Freixá quien elaboró una nota para que se facilitasen las labores de von Reichenbach en la realización del Audiovisual Ciudad de Buenos Aires ya que “era un hecho de importancia para la difusión de lo que significa nuestra ciudad, entre las más grandes del mundo” («Permiso para la realización del Audiovisual Ciudad de Buenos Aires», 1977). Es

decir que los recursos humanos del CICMAT realizaban otras tareas culturales para la municipalidad con fuertes connotaciones patrióticas.

Paradójicamente desde 1976 el CICMAT sólo había dictado algunos cursos debido a que habían sido suspendidos la producción musical y el sistema de becas (Orobitg, 2003); es decir había perdido dos rasgos característicos del CLAEM en los años del Di Tella. En uno de esos pocos eventos organizado por Maranzano, participaron dos de los impulsores del TIM, otro taller del frente de intelectuales del PST, y allí lograron contactar a varios de los futuros integrantes del grupo (Testimonio de Elías Palti, 2011).

Volvamos al CCCBA. Liut (2016) detecta que, tras el nombramiento de Maranzano, aparecía la figura de Freixá.

A los 40 años, Maranzano fue designado director del flamante CCCBA, según consta en el Decreto N° 8366/80 del Boletín Municipal. Sin embargo, el relevamiento hemerográfico revela que la difusión pública del nuevo Centro no lo tuvo como principal orador, sino al Secretario de Cultura Freixá y a los arquitectos que diseñaron el proyecto (Liut: 2016, p.5).

Freixá era el mentor del CCCBA; como señalamos anteriormente, no se trataba de un proyecto cultural más sino del más ambicioso dentro de su gestión. Freixá había estudiado Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y era un funcionario con trayectoria. Había sido Director General de Cultura durante las intendencias del Brigadier Manuel Iricibar (1967-1971) y del contador Saturnino Montero Ruiz (1971-1973); es decir, permaneció en su cargo desde la dictadura de Onganía hasta la de Lanusse. Probablemente Freixá también fue quien había ideado concentrar las dependencias culturales y educativas porteñas en el CCGSM, en pos de generar una producción cultural con impronta metropolitana.

Su perfil, distante del imaginario de un burócrata censor, era el de una persona “accesible” a los pedidos de los artistas. Por ejemplo, en 1970 había cedido el Velódromo de la ciudad para la organización del I Buenos Aires Rock (Sánchez Trolliet, 2016) y en 1977 aceptó la propuesta del compositor Ben Molar de establecer el 11 de diciembre como Día Nacional del Tango, para ello solicitó la aprobación de un amplio repertorio de entidades artísticas: distintos gremios y sindicatos, asociaciones culturales, fundaciones, academias y medios de comunicación (Leonardi, Elías y Fernández, 2020). Otro caso fue el del coreógrafo Oscar Araiz quien recordó que ante la disolución del Ballet contemporáneo del TMGSM

“para contratar a un gran director italiano”, Freixá logró que fuera recibido en el Teatro Nacional Cervantes («Música y danza bajo las estrellas», 2014); cabe mencionar que se trataba de una institución nacional que excedía la injerencia de su cargo municipal. Mirtha Dermisache le agradeció su apoyo activo para la realización de las JCF en 1976.

Durante la gestión de Freixá, su amigo el reconocido crítico Kive Staiff fue designado como director general y artístico del TMGSM –puesto que había ocupado entre 1971 y 1973 y en el que continuó durante todo el gobierno de Raúl Alfonsín–. La gestión de Staiff fue muy reconocida tanto por el sector teatral, como por el público en general. Ésta introdujo una moderna noción de gestión cultural como “servicio”, la cual era compartida con los objetivos del CCCBA.

Durante su dirección del TMGSM, se crearon elencos estables de actores y directores de teatro entre quienes no existieron las “listas negras” elaboradas por los servicios de inteligencia y militar con artistas que tenían prohibido trabajar en los medios de comunicación. También se formó el Grupo de Danza Contemporánea –que reemplazó al de Araiz– y el de Titiriteros, se editó la revista *Teatro, libros y afiches* mientras que el *hall* central del teatro se convirtió en espacio para espectáculos gratuitos. Staiff fue un activo colaborador en la introducción de nuevos discursos estéticos y teatrales experimentales. Seguía el modelo de subsidiariedad del Estado por el cual la cultura debía ser financiada por el sector privado y consiguió auspiciantes para las “temporadas internacionales”; allí le dio especial relevancia a espectáculos de mimo, clown y danza en los cuales se privilegiaba el trabajo corporal del intérprete (Mogliani, 2001). Paradójicamente, mientras ese tipo de obras eran presentados en un teatro oficial, a pocos metros de esas salas eran censuradas obras locales con una estética similar como *Kakuy* (1978) y *Apocalipsis...según otros* (1980), dos obras de la Compañía argentina de mimo que desde 1966 dirigía Ángel Elizondo (La Rocca, 2021).

Staiff entendía la dirección del teatro oficial como un “servicio público” del Estado para el pueblo pero también orientado a crear un nuevo público: no tradicional, joven y trabajador. Al asumir la dirección no suspendió la programación de la gestión anterior y, según Carlos Fos (s. f.), no hubo una ruptura abrupta con esta. Staiff procuró recuperar tanto el prestigio del teatro a partir de incrementar la cantidad de público que asistía como de la eficacia de la gestión pública. Para ello implementó funciones vespertinas –luego del horario

laboral– (horario en que también funcionaron las JCF) y entradas a precios accesibles, con un repertorio moderno que interpelara intelectualmente al público (Orti, 2018).

Según Pallini (2007) su gestión significó un cambio cualitativo en la manera de concebir un teatro oficial, siendo el centro de su discurso la “democratización del teatro”; o sea, marcó el rumbo de su política esencialmente a partir de la promoción y difusión de los espectáculos a distintos sectores de la población (escuelas, sindicatos, etc.), con localidades a un precio asequible a la media de los habitantes y con promociones especiales. Sin embargo, Pallini considera que estas libertades en el desarrollo y acción cultural, se debieron más a una estrategia política que a una cuestión de azar:

El San Martín, en los años de dictadura, contaba con una difusión en los medios hasta el momento inédita, no sólo a nivel nacional sino también en el resto del mundo. Decimos entonces que el Teatro San Martín representó una vidriera, una ventana que mostraba que acá 'no pasaba nada', o sea, se construyó un perfil [democrático] que no coincidía con la situación política crítica que atravesaba el país. (Pallini, 2007: en línea)

En este punto nos preguntamos si este rol “democratizante” asignado a la cultura era una política de toda la secretaría de Freixá –y por ende también sería extensible hacia el CCGSM y el CCCBA– o era tan sólo una apuesta específica hacia el teatro y las artes escénicas del TMGSM. Lo cierto es que mientras que el TMGSM hacía uso de la subsidiariedad del Estado a través del financiamiento de empresas privadas, el CCGSM estaba más orientado a generar una producción local a partir de la articulación de las dependencias de educación y cultura. Resulta interesante reparar en que entre el CCGSM y el CCCBA circularon algunos personajes de la cultura en común (ya hemos mencionado a Maranzano, pero también Nelly Perazzo) y que algunas de las instituciones instaladas en el CCCBA provenían justamente del TMGSM y del CCGSM. Todas aparecen además como dependencias municipales en las que se “deja hacer” y se le hace lugar a experiencias estéticas “experimentales” e “innovadoras” como parte de su programación.

Según *Summa*, el CCCBA tenía como objetivo “configurar un medio eficaz para que el mayor número posible de personas e instituciones pueda participar de los bienes y servicios culturales que manifiestan su acción” («Centro Cultural Ciudad de», 1982, p. 70). En tanto este funcionaba:

como una empresa de servicios públicos culturales, con vocación comunal metropolitana, de carácter interdisciplinarios, al servicio de las necesidades de la población y de las instituciones, asociaciones y empresas de la ciudad de Buenos Aires y de su área de influencia, procurando una efectiva articulación con las instancias culturales que exceden su marco geográfico. («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 70).

De hecho estaba dirigido “no sólo a público en general, sino a instituciones culturales, artísticas y otros creadores, técnicos, científicos, investigadores, docentes, alumnos y demás agentes culturales; organismos e instituciones de la Municipalidad de Buenos Aires, otros municipios, organismos e instituciones públicos, entidades e instituciones privadas sin fines de lucro, empresas públicas y privadas, organismos internacionales vinculados al área de cultura” («Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 70-71).

Esta novedosa aspiración de la cultura destinada a reunir organizaciones tanto del ámbito público como del privado en función de generar una “comunidad” de sentido también se puede apreciar en la programación del Museo Sívori, en la que su directora Nelly Perazzo incluyó “orgánicamente” a las JCF:

el museo realiza durante todo el año concursos de manchas en plazas de Buenos Aires, cursos de libre expresión para niños y cursos de prácticas artesanales y artísticas. (...) Valgan estos datos para señalar que las Jornadas del Color y de la Forma se incluyen dentro de una de las orientaciones operativas de base del museo. Claro que, dentro de esas actividades, asumen una excepcionalidad indiscutible por la magnitud del evento, la variedad e interés del proyecto y el acierto de su implementación a cargo de Mirtha Dermisache y su equipo. (En «Sextas Jornadas del Color», 1982, p. 71)

¿Qué significa que el CCCBA haya sido concebido como una empresa de servicios públicos culturales? En primer lugar advertimos que el término “empresa” le otorga a la función pública una impronta de gestión dinámica ligada a la lógica comercial que rige al mundo privado. Una institución cultural estatal cuyo funcionamiento está signado por modernos criterios empresariales que consideran la cultura como un “servicio público” y no como un derecho. Así, el rol del Estado se restringiría a otorgar una infraestructura y a realizar una mínima planificación de su programación.

En segundo lugar, el concepto de “servicio público cultural”, como vimos en el caso del TMGSM, le daría un sesgo democratizante a la actividad cultural, entendido como generación de nuevos públicos a partir de una oferta cultural, nuevas propuestas que interpelaran a otros sectores sociales, aquel que usualmente no consume el arte. En función de que esa oferta cultural creara públicos este puede ser subsidiado o impulsado por el sector privado a través de sus auspicios y donaciones. El perfil de público joven, trabajador, que frecuentaba el teatro luego de terminar con sus obligaciones y no a la medianoche. Un perfil similar al que había tenido el Instituto Torcuato Di Tella a principio de la década del sesenta¹¹. Aunque los alcances del programa modernizador de Staiff estuvieran limitados por el avance de concepciones autoritarias y la intervención del Estado en un patronazgo moderno, consistente en la financiación empresarial de proyectos culturales.

En definitiva estas modernas nociones culturales de la gestión de Freixá denotaban ciertos rasgos desarrollistas. Florencia Osuna (2017) señala que las nociones de “subsidiariedad”, “servicio”, “participación”, “planificación”, “comunitario” pertenecen a un discurso desarrollista internacional que durante el Onganiato se aplicaron en las políticas del Ministerio de Bienestar Social. En aquella coyuntura, la jerga desarrollista fue resignificada desde concepciones católicas vinculadas a la Doctrina Social de la Iglesia. Éste sector se diferenciaba de la rigidez y del tradicionalismo de los integristas católicos y aspiraban al desarrollo de organizaciones intermedias que garantizaran una transformación social “armoniosa”.

Estas políticas les permitían a los desarrollistas católicos combinar de manera pragmática la planificación y la coordinación estatal con el funcionamiento del mercado. Esta lógica permitía articular el control, la vigilancia, las redes de confianza personal y el desarrollo infraestructural junto a criterios de subsidiariedad y de supletoriedad del sector privado los cuales estaban orientados a facilitar el desarrollo de organizaciones intermedias

¹¹ Instituto dedicado a las ciencias y las artes fundado en 1958 por la familia propietaria de empresa argentina Siam-Di Tella. Esta entidad pública no estatal era subsidiada por medio de las acciones de dicha empresa a la vez que recibía financiamientos de las fundaciones estadounidenses Ford y Rockefeller. Se presentaba como un agente eficaz de modernización internacionalista del medio local. Contaba con tres centros artísticos Centro de Experimentación Audiovisual, Centro de Artes Visuales, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales reunidos en el edificio de Florida 940, mientras que el Centro de Investigaciones Sociales y el Centro de Investigaciones Económicas funcionaban en el barrio de Belgrano. Los centros de arte y música cerraron en mayo de 1970 por problemas financieros (King, 2007[1985]).

como las empresas. La eficiencia de la tecnocracia no los eximía de determinadas concepciones autoritarias que regían su planificación, así como el fomento de la participación ciudadana no implicaba que estos actores fueran plurales. Podían ser muchos y provenientes de distintos sectores pero regidos por una misma lógica política: lograr que el mercado funcione de acuerdo a los intereses de la élite dominante. Se trataba de una estrategia de control estatal mediatizada por el accionar “natural” de las “fuerzas” vivas de la sociedad, propuesta que en tiempos de la última dictadura estaba en sintonía con la municipalización de la política (Canelo, 2015).

Isabel Jara (2022) entiende la acción cultural como aquellas políticas débiles en el sentido presupuestario, jurídico y político. Si bien ella piensa esta noción para la dictadura chilena, en el caso argentino entendemos que la acción cultural no responde a la “falta” de planificación sino a la evaluación de un “estadio” o momento de su desarrollo. Mientras que en la cartera de Obras Públicas se invirtieron elevadas sumas en estudios de arquitectos, con los que mantenían relaciones personales, en la de Cultura se apostó también a la subsidiariedad del Estado (Rodríguez, 2015). Así vimos que el TMGSM consiguió que distintas embajadas patrocinaran las “temporadas internacionales”; mientras que las JCF por más de que se realizaran en espacios oficiales no recibían ayuda económica del Estado sino que debían conseguir sus patrocinantes; en las últimas ediciones, contaron con los auspicios de Aerolíneas Argentinas y de la multinacional Coca-Cola. No pareciera ser así en el caso del CCGSM que con restricciones, generaba producciones culturales a partir de sus propios recursos humanos aunque no queda claro de dónde provenía su financiamiento .

El CCCBA buscaba imprimirle su sello metropolitano, la tradicional grandeza de la capital de la Argentina, la cual estaba presente en su nombre, elegido para conmemorar el cuarto centenario de su fundación. Otra de las iniciativas de la Secretaría de Cultura fue la publicación del *Atlas de Buenos Aires*. Se trataba de una monumental empresa geográfica e histórica que estuvo a cargo del reconocido geógrafo Horario Difrieri. Concebido como otro servicio público cultural, este libro también fue vendido a un precio accesible. Advertimos la impronta conservadora de la publicación por su retórica romántica tendiente a personalizar la fisonomía geográfica y el espíritu histórico de la ciudad, que permiten explicar los “orígenes” de la grandeza de la megalópolis. Y desde aquella concepción de modernización-autoritaria de la ciudad inscribimos al CCCBA.

En síntesis, la creación del CCCBA puede ser leída como la confluencia de dos procesos llevados adelante por el gobierno municipal a partir de 1979 en los cuales es posible observar la superposición de lógicas, intereses y actores contradictorios. Por un lado, se enmarca en las políticas de urbanización llevadas adelante por Cacciatore, particularmente en el proceso de transformación realizado en el contexto de los festejos por los 400 años de la ciudad. Por el otro, forma parte de las políticas desarrolladas hacia la cultura impulsadas por la dictadura tendientes, no sólo a censurar y prohibir, sino sobre todo a proponer y prefigurar determinadas prácticas artísticas.

Luján Menazzi Canese (2013:2) señala que “el cruce de lógicas políticas contradictorias y las internas burocráticas cobraron particular visibilidad en lo urbano, ya que no son sólo las políticas específicamente urbanas las que tienen efectos territoriales, sino también, y con particular fuerza, ciertas medidas económicas y ciertas políticas sociales”. En el caso aquí abordado el proyecto de transformación urbana redundó en una política cultural que buscó concentrar una serie de museos en un mismo edificio al tiempo que generar un espacio en donde canalizar a las iniciativas experimentales que venían desarrollándose. Indicios de este último elemento son la contratación de tres arquitectos vinculados al arte experimental, el nombramiento como director de un compositor vinculado a la música electroacústica y la realización y promoción de las JCF. Por su parte, que el TIT eligiera las JCF y el CCCBA como objetivo de su intervención artística es una señal de que allí había prácticas y sentidos a disputar.

Conclusiones

Partimos de la idea de “perforar el hormigón” en función de dar cuenta en qué medida las acciones del tAC y del TIT habían logrado horadar las políticas urbanas de la última dictadura. Esa intención de transformar las formas de habitar sus ciudades, formaban el imaginario de los integrantes del MSI. “Contra los bloques de hormigón” o “transformar el museo en un taller de acciones creativas” eran frases del TiT y del tAC, respectivamente, que signaron las prácticas de estos colectivos.

El ejercicio de reconstruir estas prácticas artísticas en función de las tradiciones artísticas, instituciones y políticas culturales contra las que antagonizaron o trazaron vínculos

de afinidad nos permitió, en primer lugar, dar cuenta de que ciertas formas del experimentalismo artístico tuvieron márgenes de acción en las instituciones culturales de la ciudad; en gran medida facilitados por los contactos personales con los funcionarios culturales, como vimos en el caso de las JCF. Mientras que otras propuestas artísticas más radicalizadas, como las del TIT, solo podían tener lugar impugnando al CCCBA.

En segundo lugar, pudimos constatar que el CCCBA en sus orígenes tenía ambiciosos objetivos acordes a las políticas culturales y urbanísticas del régimen. Éste no había buscado únicamente albergar el “arte joven” o aquel que se encontraba por fuera de las instituciones. Dicha función está más vinculada al rol que desempeñó en la posdictadura, como analiza Usubiaga (2012) y, particularmente, en los noventa cuando fue renombrado Centro Cultural Recoleta. Siguiendo el modelo del Pompidou buscó constituirse en un megaproyecto cultural y reunir a un conjunto de instituciones modernizadoras y tradicionales de la cultura que en ese entonces no contaban con edificio propio. En su proyecto recuperaba tanto el imaginario modernizador del Instituto Di Tella como el de servicios culturales del TMGSM y del CCGSM.

En tercer lugar, nos permitió empezar a esbozar las políticas culturales de una zona de las instituciones oficiales, como vimos específicamente en el TMGSM, el Museo Sívori, el CCGSM y el CCCBA. Éstas, si bien no estaban orientadas abiertamente “al arte experimental”, utilizaron sus prácticas, como parte de sus “servicios culturales” destinados a conformar nuevos públicos, más amplios que excediesen a las clases altas y las medias intelectuales ya consumidoras de arte, que probablemente cuestionaran estas políticas. No obstante, la “democratización” por la cultura y el arte –enunciada por ellos–, encontraba sus limitaciones. Éstas estaban prefiguradas por los contactos personales, las posibilidades de conseguir financiamiento y las políticas de urbanización, modernización y patrimonialización que expulsaban a los sectores populares de esas zonas de la ciudad.

Sin embargo, el recorrido de la investigación nos permitió advertir que la mirilla de la experimentación, el experimentalismo, la vanguardia y el modernismo no alcanzaba para dar cuenta de una trama más amplia que se encontraba atravesada por distintas lógicas políticas, por temporalidades diferentes y por un conjunto de sujetos que estaban operando en un mismo espacio. Al focalizarnos en una institución, sus actores y su coyuntura pudimos dar cuenta de las formas de intervención cultural específica, una “acción cultural” con rasgos compartidos con otras instituciones municipales y regionales. En ese sentido hemos

observado –entre otras cosas– la circulación de funcionarios y de políticas para la creación de una nueva institución.

Asimismo, hemos observado la reaparición de nociones del desarrollismo católico del Onganiato las cuales permiten explorar las resignificaciones en torno a la “democratización” de la cultura que aparecen en los discursos de algunos funcionarios. Si bien estas ideas liberales introdujeron nociones modernizadoras en el concierto de las políticas totalmente conservadoras e integristas en lo cultural, conservaban una impronta autoritaria y personalista de la cultura, como vimos en relación a la figura de Staiff, de Freixá y al esencialismo metropolitano de Buenos Aires.

Queda pendiente indagar si esta sinergia entre desarrollismo católico y la gestión cultural también se produjo en otras ciudades del país, así como en otros países de la región. También trazar vínculos con las formas de gestión y de producción del *under* porteño en posdictadura cuyo espacio emblemático fue la discoteca Cemento. Casualmente sus dueños - Katja Alemann y Omar Chabán-, como mencionamos anteriormente, fueron a las JCF, precisamente aquella tarde en la que el TIT realizó su intervención.

Tal como expresamos en la introducción, esta ponencia es un avance en una apertura a nuevas preguntas para explorar los cruces entre arte, política y cultura en la historia argentina reciente en los que ciertas nociones del arte contemporáneo como el experimentalismo y el modernismo, fueron resemantizadas y adecuadas al proyecto refundacional de la dictadura.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos 1996. “Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina” en Quiroga, Hugo y Tcach, César *A veinte años del golpe: Con memoria democrática* (Rosario: Homo Sapiens).
- Canelo, Paula 2015 “La importancia del poder municipal para la última dictadura militar: un estudio a través de sus documentos reservados y secretos” en *Historia* (Santiago de Chile) Vol 2, N° 48.
- Buch, Esteban 2016. *Música, dictadura, resistencia: La Orquesta de París en Buenos Aires* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica).
- Burkart, Mara 2017 *De Satiricón a HUM®: Risa cultura y política en los años setenta* (Buenos Aires: Miño y Dávila).
- Cañada, Lucía 2018 “Las Jornadas del Color y de la Forma: una experiencia artística colectiva en tiempos de terrorismo de Estado” Tesis de maestría (Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín).
- Cañada, Lucía y La Rocca, Malena 2021 “Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia” en *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX* (Montevideo) Vol 15.
- Cocco, Marta 2016 *Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina* (Buenos Aires: La isla en la luna).
- Eco, Umberto 1988 “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia” en Eco, Umberto *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: Lumen).
- Figari, Carlos 2007 “En busca de una identidad” en Figari, Carlos *Eróticas de la disidencia en América Latina: Brasil, siglos XVII al XX* (Buenos Aires: CICCUS)
- Fos, Carlos (s. f.) “Un proyecto de construcción teatral durante la dictadura, los primeros años de una aventura artística” *Manuscrito inédito*.
- Franco, Marina 2018 *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica).
- Gamarnik, Cora 2011 “La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976” en Gamarnik Cora y Fernández Pérez Silvia *Artículos de investigación sobre fotografía* (Montevideo: Ediciones CMDF).
- Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán 2002 *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar* (Buenos Aires: Eudeba).

Gorelik, Adrián y Silvestri, Graciela 2000 “Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión” en Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto *Buenos Aires, historia de cuatro siglos* (Buenos Aires: Altamira).

Huysen, Andreas 2006 *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

Jara Hinojosa, Isabel 2022 “¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación” en *Latin American Research Review* (Pittsburgh), N°55.

King, John 2007 1985. *El Di Tella* (Buenos Aires: Asunto impreso).

Kovadloff, Santiago 1993 “Un oscuro país” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) N°517-519.

La Rocca, Malena 2018 “Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina” en Diéguez Caballero, Ileana *Cartografías críticas II: Prácticas artísticas, reflexiones en torno al cuerpo y la memoria* (Los Ángeles: Karpa).

La Rocca, Malena 2021 “Mas allá del 'apagón cultural': usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina” en Ramírez Llorens, Fernando, Maronna, Mónica y Durán, Sergio *Televisión y dictaduras en el Cono Sur: Apuntes para una historiografía en construcción* (Buenos Aires: IIGG-UBA/FIC-UDELAR) .

Leonardi, Verónica, Elías, Silvina y Fernández, María del Rosario 2020 “La legislación y las políticas culturales en el proceso de patrimonialización del Tango en Buenos Aires, Argentina” en *Culturas: Revista de Gestión Cultural* (Valencia) Vol. 1, N° 7.

Liernur, Francisco 1983 “Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: la reacción de Narciso” en *Summa* (Buenos Aires) N° 186.

Liernur, Francisco 2001 *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Liut, Martín 2016 “Música electroacústica en dictadura: Creación y sostén estatal” en *Revista Afuera: Estudios de crítica cultural* (Buenos Aires) N°15.

Longoni, Ana 2011 “El arte como transformación del mundo: variaciones en la politicidad de Roberto Jacoby” en *LIS: Letra, imagen y sonido* (Buenos Aires) N°5.

Longoni, Ana 2014 *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Buenos Aires: Ariel).

Longoni, Ana y Davis, Fernando 2009 “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate” *Katatay* (La Plata) N° 7.

- Lucena, Daniela 2012 “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80” en *Estudios Avanzados* (Buenos Aires) N°18.
- Manduca, Ramiro 2018 “‘Stanislavski es Stalin’: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983)” en *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (Valencia) N°12.
- Manduca, Ramiro (2022). “‘Por una hora menos de sueño...’ Militancias culturales vinculadas al Partido Socialista de los Trabajadores en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura” Tesis de maestría (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).
- Mangiantini, Martín 2017 *Itinerarios militantes: del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)* (Buenos Aires: Imago Mundi).
- Margiolakis, Evangelina 2016 “La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en posdictadura” Tesis de doctorado (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).
- Menazzi Canese, Luján 2013 “Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)” en *Scripta Nova Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona) Vol. 17, N° 429.
- Menazzi Canese, Luján 2018 “‘Un nuevo paisaje urbano’. La producción de espacios verdes públicos durante la última dictadura cívico-militar en Buenos Aires” en *Clepsidra* (Buenos Aires) N° 9.
- Mesquita, André *et. al.* 2012 "Intervención/interversión/interposición" en Red de Conceptualismos del Sur *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* (Madrid: Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía).
- Modarelli, Alejandro y Rapisardi, Flavio 2001 *Baños, fiestas y exilios: los gays porteños en la última dictadura* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Morales Bertucci, Patricia 2015 “Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os colectivos da arte independente Viajou sem passaporte e 3Nós3” Tesis de maestría (San Pablo: Universidad de San Paulo).
- Orobitg, Ignacio *et.al* 2003 “El desarrollo de la música electroacústica en Buenos Aires” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* (Buenos Aires) N° 18.
- Osuna, María Florencia 2015 *De la “Revolución socialista” a la “Revolución democrática”:* *Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata).

- Osuna, María Florencia 2017 “El Ministerio de Onganía'. Un análisis de la conformación del Ministerio de Bienestar Social (1966-1970)” en *Anuario de la escuela de Historia* (virtual) N° 11.
- Oszlak, Oscar 1991 *Merecer la ciudad: Los pobres y el derecho al espacio urbano* (Buenos Aires: Cedes-Humanitas).
- Pallini, Verónica 2007 “El rol del Estado en las políticas culturales” en *Noticias de Antropología y Arqueología* (Buenos Aires) edición digital
- Pampinella, Silvina 2004 “Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden” en *47 al fondo* (La Plata) N° 11.
- Rodríguez, Laura Graciela 2015 "Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983): Estado, funcionarios y política" *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura* (Bogotá) Vol. 42, N°2.
- Sánchez Trolliet, Ana 2016 “Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004” Tesis de doctorado (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).
- Sánchez Trolliet, Ana 2018 “En los parques: espacio público y cultura rock durante el tránsito de la dictadura a la democracia en Buenos Aires” en *Estudios del hábitat* (La Plata) (King, 2007 [1985])N°16.
- Santana, Raúl 2010. “Entre la imagen, la idea y el objeto” en *Transvisual* (Buenos Aires) N°4.
- Seia, Guadalupe 2018 “De la revolución a la reforma: Reconfiguraciones de las formas de militancia estudiantil en la Universidad de Buenos Aires entre 1976 y 1983” Tesis de doctorado (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).
- Silvestri, Graciela 2000 “Apariencia y verdad: Reflexiones sobre testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la última dictadura militar” en *Block* (Buenos Aires) N° 5.
- Suárez, Marina 2019 “Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del ‘underground’ en Buenos Aires” en *Nuevos Mundos, mundos nuevos* N°19.
- Tavella, Gabriela 2016 “‘Las autopistas no tienen ideología’. Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)” en *Papeles de trabajo* (Buenos Aires) Vol. 10 N°17.
- Trotsky, León 1964 *Literatura y revolución* (Buenos Aires: Jorge Álvarez editor).

Usubiaga, Viviana 2012 “‘Cultura democrática’: nueva fisionomía de los circuitos oficiales del arte” en Usubiaga, Viviana *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa).

Waisman, Marina 1980 “Argentina: la conflictiva década del 70” en *Summa* (Buenos Aires) N° 157.

Fuentes

Arce, Haydeé 1979 “Quintas Jornadas del Color y de la Forma” en *La actualidad en el arte* (Buenos Aires) Vol. 16.

Dermisache, Mirta 1971 Sin título. En Catálogo Arte de Sistemas (CAyC). Buenos Aires. MAMBA. Disponible en el Archivo de Artistas Juan Carlos Romero.

Dermisache, Mirta 1976 “Carta a Ricardo Freixá” Archivo Mirtha Dermisache.

Enciclopedia Surrealista, mimeo, Buenos Aires, 1981.

Freixá, Ricardo 1977 “Permiso para la realización del Audiovisual Ciudad de Buenos Aires” Archivo de música y arte sonoro. Fondo Fernando von Reichenbach.

Goyechea, Edgardo 1979 “Para liberar al niño que se esconde en cada adulto. Todo color tiene su forma en las salas del Sívori” en *Convicción* (Buenos Aires) n°, 13 Archivo Mirtha Dermisache.

Hirschfeld, Ricardo y Báez, Rodolfo 1978 “Posibilitar que la gente haga cosas” en *Propuesta para la juventud* (Buenos Aires) N°9. Archivo Fundación Pluma.

“Jornadas del Color y de la Forma 1980” Archivo Mirtha Dermisache.

“La libertad siempre tiene éxito” en *Clarín* (Buenos Aires) 13/12/1981.

“Música y danza bajo las estrellas” en *Revista Ñ* (Buenos Aires) 12/12/ 2014.

“Sextas jornadas del Color y de la Forma. Hechos y protagonistas” 1982 en *Summa* (Buenos Aires) N° 178/179.

“taller de Acciones Creativas” 1979 Archivo Mirtha Dermisache

“Venga y enchastre” 1980 en *Humor* (Buenos Aires) N° 70.