

Art Journal
Vol. 73, no. 2
Summer 2014

Editor-in-Chief Lane Relyea
Reviews Editor Michael Corris
Editorial Director Joe Hannan
Editorial Assistant Claire Dillon
Designer Katy Homans

Production Manager Nerissa Dominguez Vales
Director of Publications Betty Leigh Hutcheson
Editorial Board Juan Vicente Aliaga, Catherine Lord, Saloni Mathur, Kate Mondloch, Hilary Robinson, Jenni Sorkin, Rachel Weiss

Art Journal (ISSN 0004-3249) is published quarterly by Taylor & Francis Group, LLC, 530 Walnut Street, Suite 850, Philadelphia, PA 19106, for the College Art Association. Compilation copyright © 2014 College Art Association, Inc. Contents copyright © 2014 by the respective authors, artists, and other rights holders. All rights in *Art Journal* and its contents reserved by the College Art Association and their respective owners. Except as permitted by the Copyright Act, including section 107 (the fair use doctrine), or other applicable law, no part of the contents of *Art Journal* may be reproduced without the written permission of the the author(s) and/or other rights holders. The opinions expressed in this journal are those of the authors and not necessarily of the editors and the College Art Association.

Subscriptions and back issues: *Art Journal* is available both as part of an institutional subscription via Taylor & Francis and as a benefit of membership in the College Art Association. For information about membership, please visit www.collegeart.org/membership or write to CAA, 50 Broadway, 21st Floor, New York, NY 10004. 212.691.1051, ext. 12. E-mail: membership@collegeart.org. Send orders, address changes, and claims to Membership Services, CAA. For back-issue purchases, contact nyoffice@collegeart.org.

Authorization to copy or photocopy texts for internal or personal use (beyond uses permitted by sections 107 and 108 of the US Copyright Law) is granted by the College Art Association without charge. For educational uses, such as course packs or academic course intranet websites, please contact the Copyright Clearance Center at www.copyright.com/. For other uses, please first contact the individual author and/or other rights holder to obtain written permission, then the College Art Association.

Postmaster: Send address changes to *Art Journal*, Taylor & Francis Group, LLC, 530 Walnut Street, Suite 850, Philadelphia, PA 19106. Periodicals postage paid at New York, NY, and at additional mailing offices. Printed in the U.S.A.

Advertising: Send inquiries to Hillary Bliss, c/o CAA; 212.392.4436; hbliss@collegeart.org.

Submissions: *Art Journal* welcomes submission of essays, features, interviews, forums, and other projects concerning modern and contemporary art from authors and artists worldwide and at every career stage. Except in extraordinary circumstances, previously published material is ineligible for consideration. It is not necessary to be a CAA member to contribute. For further details, visit www.collegeart.org.

Mail submissions and proposals to Lane Relyea, Dept. of Art Theory and Practice, Northwestern University, 3-400 Kresge Centennial Hall, 1880 Campus Dr., Evanston, IL 60208. You may also attach text to an e-mail message and send to art.journal.editor@gmail.com. **Book reviews:** *Art Journal* does not accept unsolicited reviews. Books for review should be mailed to the Publications Dept. at CAA. **Letters:** Letters should be sent to the editor-in-chief, with a copy to the reviews editor if the letter concerns a review. Letters are shown to the author of the contribution in question, who has the option to reply. Letters should add to the argument in a substantive manner and are subject to editing. They may be published at the discretion of the editor-in-chief.

A list of recent books published in the arts is online at www.caareviews.org/categories.

The mission of *Art Journal*, founded in 1941, is to provide a forum for scholarship and visual exploration in the visual arts; to be a unique voice in the field as a peer-reviewed, professionally mediated forum for the arts; to operate in the spaces between commercial publishing, academic presses, and artist presses; to be pedagogically useful by making links between theoretical issues and their use in teaching at the college and university levels; to explore relationships among diverse forms of art practice and production, as well as among art making, art history, visual studies, theory, and criticism; to give voice and publication opportunity to artists, art historians, and other writers in the arts; to be responsive to issues of the moment in the arts, both nationally and globally; to focus on topics related to twentieth- and twenty-first-century concerns; to promote dialogue and debate.

Captions in *Art Journal* and *The Art Bulletin* use standardized language to describe image copyright and credit information, in order to clarify the copyright status of all images reproduced as far as possible, for the benefit of readers, researchers, and subsequent users of these images.

Information on the copyright status of a reproduction is placed within parentheses, at the end of the caption data. A distinction is made between copyright status of an artwork and of the photograph or scan of an artwork provided for reproduction purposes, where this information has been provided to us.

In order to provide clear information to readers, rights holders, and subsequent users of images, CAA has established conventions for describing the copyright status of the works we publish:

Artwork in the public domain
Artwork copyright © Name
Photograph copyright © Name
Photograph provided by [name of photographer, image bank, or other provider]
Artwork published under fair use
Photograph by Name (where copyright is not asserted by the provider)
Photograph by the author

Where the information is available, a work of art is identified as being either in copyright or in the public domain. If the copyright holder is known, it is identified. If an artwork is in the public domain but copyright is asserted in the photograph or scan of the artwork used for reproduction, the copyright status of both artwork and photograph is identified in two discrete notices.

However, a caption may contain no copyright information at all, where none is available. The absence of a copyright notice or a © symbol should not be assumed to indicate that an image is either in or out of copyright. Similarly, the absence of any statement that a work is “in the public domain” should not be construed as indicating that it is not in the public domain—only that information was insufficient for the editors to make a determination.

Reproductions of pictures of material not subject to copyright may have caption information that contains copyright information for the photograph or scan used for reproduction but not for the content of the photograph.

Where permission was requested from a rights holder, the language requested by that rights holder is used, in some instances edited for clarity. The term “photograph [or scan] provided by” is used to indicate the supplier of the photograph or scan. “Courtesy of” is not used.

The term of copyright varies internationally, and CAA does not assert that a work identified as in the public domain is necessarily out of copyright throughout the world. Where the caption indicates that we are asserting fair use, we make that assertion under United States law.

The authors and publisher make reasonable efforts to ascertain the rights status of all third-party works. Any corrections should be sent to the attention of the Publications Department, CAA.

Art Journal is available online at Taylor & Francis Online (www.tandfonline.com/rcaj). CAA members may also obtain access through the CAA website portal, www.collegeart.org/login. The journal is archived in JSTOR and |indexed in *Artbibliographies Modern*, *Art Index*, *Arts and Humanities*, and BHA. Issues on microfilm are available from National Archive Publishing Company, PO Box 998, 300 North Zeeb Rd., Ann Arbor, MI 48106-0998. 800.420.6272.

Covers

Artist’s Project

- oo Jonathan Hodgson
Guantánamo Bay: The Hunger Strikes

Forum

Red Conceptualismos del Sur

Network for Southern Conceptualisms

- oo Anna Longoni
Salir del silencio: Arte y política en latinoamérica entre los años 60 y 80
Coming out of Silence: Art and Politics in Latin America from the 1960s to the 1980s

- oo Cristina Freire
Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanin
Museum Network: Walter Zanini’s Impeccable Dialectic

- oo Miguel López
Teresa Burga: Unfolding the (Social) female body

- oo Tamara Diaz Bringas
Nine Innings in ’89

- oo Ana Longoni
Activismo teatral durante la última dictadura argentina
Theatrical Activism during the Last Argentine Dictatorship

Reviews

- ooo Kim Charnley on Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, and Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*; David Markus on Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*; and Charissa N. Terranova on the exhibition *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*

A escasos metros del céntrico cruce de las avenidas Corrientes y Callao, en pleno centro de Buenos Aires, un joven subido a un improvisado estrado arriba del techo de un auto arenga a una pequeña multitud reunida en el pasaje Rauch (hoy llamado Santos Discépolo), adonde funcionaba el Teatro del Picadero.¹

La inesperada manifestación, en circunstancias en que estaba prohibida cualquier reunión pública, reunía a los desconcertados 300 o 400 espectadores que

habían adquirido con antelación su entrada y a los cerca de 60 actores y músicos que habían estado ensayando seis meses para “Lágrimas fúnebres, pompas de sangre”, una puesta teatral del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), basada en la novela de Jean Genet *Pompas fúnebres*.

El encendido discurso que escuchaban denunciaba la (auto)censura que el propio director de la sala teatral, Alberto Mónaco, había ejercido un rato antes de la primera y única función anunciada.El Gallego, Rubén Santillán, el director y actor de la puesta devenido en indignado agitador callejero, rememora,

Me llamó media hora antes de la función para decirme que la obra debía cancelarse, porque había recibido amenazas de los fascistas. (...) Me dijo que estábamos locos, que la escenografía era muy provocativa, que nos fuéramos. Como yo (ya) estaba medio transformado en el personaje (de Jean Genet) que debía hacer sentí el impulso de actuar en consecuencia, y entonces no encontré más salida que acudir al público, que estaba esperando en la puerta y explicarle nuestra indignación y lo que estaba sucediendo con la idea de pedirles que nos ayudaran a rehacer el montaje en los próximos días. Les hablaba políticamente pero desde el personaje”.²

Pronto su discurso —según recuerda Roberto Barandalla, integrante del TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), quien estaba allí y filmó la escena— adquirió un fuerte y explícito tono antidictatorial “denunciando la masacre que estaban haciendo los militares”.³

Era el 25 de marzo de 1981, un día después de la quinta conmemoración del golpe de Estado de 1976, que inauguró la sangrienta dictadura militar que duró hasta fines de 1983. El programa de mano entregado a los asistentes insiste sobre ello, cuando anuncia desde su portada: “Aniversario (...) 24 de marzo de 1981”. Desde unos días antes, la concurrida zona (desde el Obelisco hasta el Picadero) había aparecido empapelada con cientos de pequeños autoadhesivos con una escueta frase escrita a la manera de un *graffiti*: “Aquí cayó un joven”, en alusión a los 30.000 desaparecidos por el terrorismo de Estado. El texto estaba extraído de la novela de Genet, y la puesta empezaba justamente completando esa frase: “Aquí cayó un joven patriota. Nobles parisinos, dejen una flor y hagan un momento de silencio”.⁴

En medio del fuerte y dulzón olor a flores marchitas, ya que parte crucial de la escenografía consistía en coronas florales mustias, velas y flores secas o podridas recogidas de los basurales del cementerio y dispersas en el piso por todo el teatro desde el escenario hasta la calle, aquella inusitada aglomeración era a la vez un acto político y un ritual funerario, una ceremonia colectiva de duelo. El programa de difusión lo anunciaba: “Señoras y señores, jóvenes de nuestra gen-

A short distance away from the busy intersection of Corrientes and Callao avenues, right in the center of Buenos Aires, a young man upon an improvised platform over the roof of a car harangued a crowd gathered in the Pasaje Rauch (today called Santos Discépolo), where the Teatro del Picadero operated.¹

The unexpected rally, at a time when all public gatherings were prohibited, gathered together the three or four hundred perplexed spectators who had

acquired their ticket for the play in advance and some sixty actors and musicians who had been rehearsing for six months “Lágrimas fúnebres, pompas de sangre” [Funeral Tears, Rites of Blood], a theater production by the Taller de Investigaciones Teatrales (TIT, Theater Research Workshop), based on Jean Genet’s novel *Funeral Rites*.

The fiery speech they heard denounced the (self-) censorship practiced by the theater’s own director, Alberto Mónaco, shortly before the first and only advertised performance. El Gallego, Rubén Santillán, the play’s director and an actor in the production, then transformed into an indignant street agitator. He recalls,

He called me half an hour before the performance to tell me that the play had to be canceled, because he had received threats from the fascists. . . . He told me that we were crazy, that the set design was very provocative, that we should be gone. Since I was already half transformed into the character (of Jean Genet) that I had to play, I felt the impulse to act accordingly, and so I saw no other way out than to appeal to the public, which was waiting at the door, and explain to them our indignation and what was happening, with the idea of asking them to help us rework the staging in the coming days. I was speaking to them politically but in character.”²

Soon his speech—according to Roberto Barandalla, a member of the Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC, Film Research Workshop), who was there and filmed the scene—took on a strong, explicitly antidictatorial tone “denouncing the massacre that the military was committing.”³

It was March 25, 1981, a day after the fifth anniversary of the coup d’état of 1976 that had inaugurated the bloodiest dictatorship in Argentina, one that would last till late 1983. The program handed out to those attending insisted on that, when it announced on its cover: “Anniversary . . . March 24, 1981.” For a few days prior to that, the high-traffic zone (from the Obelisk to the Picadero) had been papered with hundreds of little self-stick notes with a simple phrase written like graffiti: “Here fell a young [one],” in allusion to the thirty thousand disappeared by state terrorism. The text was taken from Genet’s novel, and the piece began precisely by completing that phrase: “Here fell a young patriot. Noble Parisians, please leave a flower and take a moment of silence.”⁴

Amid the strong, sugary scent of shriveled flowers—since a crucial part of the set was made up of withered garlands, candles, and dried or rotting flowers picked up from cemetery trash cans and spread on the floor throughout the theater from the stage to the street—the gathering of that singular crowd became at once a political act and a funerary ritual, a collective ceremony of mourning. The program announced it: “Ladies and gentlemen, young people of our generation,

Theatrical Activism during the Last Argentine Dictatorship: Notes on the Taller de Investigaciones Teatrales

Translated from the Spanish by Jason Weiss

1. The Teatro del Picadero is known as “the temple of the resistance” since, a few months later, in June 1981, it functioned as the initial headquarters of the emblematic cycle Teatro Abierto [Open Theater] until it was burned down by orders of the dictatorship that ruled Argentina between 1976 and 1983.
2. Testimony of Rubén “Gallego” Santillán to Marta Cocco, included in “La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado” (diss., King’s College, London), 154–55. Reading Marta Cocco’s thesis, the illuminating first academic work done on the experience of the TIT, as well as her dialogue with many other members of the TIT, TIM, and TIC, has been essential in this recent research. My thanks to all of them and to the members of the research group “Entre el terror y la fiesta” (IIGG, FCS-UBA) and of the project “Perder la forma humana” launched by the Red [Network] Conceptualismos del Sur.
3. Testimony of Roberto Barandalla, in Cocco, 155.
4. Jean Genet, *Pompas fúnebres*, trans. Juana Bignozzi (Buenos Aires: Corregidor, 1972), 32. The novel tells the story of the narrator’s love for a young Communist militant and a German soldier during the occupation of Paris. Genet wrote an homage to one of his lovers, a member of the Resistance killed by the Nazis.

1. El Teatro del Picadero es conocido como “el templo de la resistencia” ya que, unos pocos meses después, en junio de 1981, funcionó como la sede inicial del emblemático ciclo Teatro Abierto hasta que fue incendiado por orden de la dictadura que gobernó Argentina entre 1976 y 1983.

2. Testimonio de Rubén “Gallego” Santillán a Marta Cocco, incluido en: “La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado” (tesis doctoral, King’s College, Londres), 154–55. La lectura de la tesis de Marta Cocco, el primer e iluminador trabajo académico realizado sobre la experiencia del TIT, así como el diálogo con ella y muchos otros integrantes del TIT, TIM y TIC, vienen siendo cruciales en este trabajo de investigación que recién comienza. Mi agradecimiento a todos ellos y a los integrantes del grupo de investigación “Entre el terror y la fiesta” (IIGG, FCS-UBA) y del proyecto “Perder la forma humana”, impulsado por la Red Conceptualismos del Sur.

3. Testimonio de Roberto Barandalla a Marta Cocco, op. cit., p. 155.

4. Jean Genet, *Pompas fúnebres*, Buenos Aires, Corregidor, 1972, p. 32. La novela narra una historia de amor del narrador hacia un joven militante comunista y un soldado alemán durante la ocupación de París. Genet homenajea a uno de sus amantes, integrante de la Resistencia asesinado por los nazis.

eración, aquí podrán tocar la sangre de sus muertos”. Velar a un joven, a innumerables jóvenes cuyos cuerpos estaban ausentes, arrebatados, pero eran aquí señalados, puestos en evidencia otra vez, devueltos de la negación y el ocultamiento. “El hecho teatral les permitirá prestar su cuerpo a los muertos, hacerlos visibles”, escribe Marta Cocco, retomando la posición enunciada por el propio Genet: “Juan vivirá por mí. Le prestaré mi cuerpo”.⁵

La imperiosa necesidad de enterrar y llorar a los muertos, de saberlos fehacientemente muertos, se leyó al interior del movimiento de derechos humanos en contrapunto a la consigna central de las Madres de Plaza de Mayo desde 1980: “aparición con vida”. Evidenciar la muerte reinante no parece significar, sin embargo, un llamado a cesar la lucha, sino un abordaje simbólico (y tan temprano) al desgarramiento del trauma colectivo, inventar “un lugar adonde se pudiera materializar, a través de la representación, la angustia de la pérdida”.⁶

A la vez, los muertos señalados no son solo los otros, los ausentes. La primera persona del plural no se escabulle en el planteo del TIT: “Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, agonizante, asesinada, es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa al mismo tiempo”, afirma el programa de mano de la obra. Y prosigue en otra página con una imagen siniestra sobre el sentido del trabajo del TIT: “transformar el interior de un féretro turbio en una calesita de degollados”. No se trata de conjurar la muerte o sortearla, sino de ponerla en franca evidencia.

La gente responde ante la proclama callejera del Gallego, y marcha unas cuadras tras una bandera que también afirma “Aquí cayó un joven”, hasta que llega la policía y deben dispersarse. Convertir el acto de duelo en una acción política colectiva, en la toma efímera pero contundente de un espacio público —en una zona urbana otrora preferida por esa generación “muerta”, capturada, como toda la ciudad, por el aparato represivo— a través de la apropiación de signos, procedimientos y modos de hacer propios de la militancia forzada a entrar en la clandestinidad.

Aunque la censura impidió la concreción de “Pompas...”, se puede pensar que sí ocurrieron varias de las partes planeadas o improvisadas de la obra: la campaña de propaganda y agitación previa (mediante la convocatoria al público y la pegatina de stickers), la ceremonia funeraria (prevista en la antesala y entorno del teatro) y la movilización callejera (planificada inicialmente al concluir la función, que luego terminó de alguna manera superponiéndose a ella y reemplazándola). Incluso el Gallego sostiene que la movilización que efectivamente ocurrió “era el objetivo escondido de todo el montaje”.⁷

Y aunque esta obra, o mejor, para hablar en los términos que empleaba el TIT, este “hecho teatral”, “montaje” o “intervención”, nunca aconteció (al menos no del todo), lo que se desencadenó allí tuvo una potencia inusitada, y da cuenta de modos desconocidos, casi podría decirse secretos, del vínculo entre arte y política en tiempos de la última dictadura argentina (1976–83).

Cuando se hace referencia a la resistencia cultural durante la última dictadura argentina, las manifestaciones que se suelen considerar son escasas y tardías (insistentemente, aparecen mencionados los recitales masivos de rock posteriores a la guerra de Malvinas, en 1982, o el ya mencionado ciclo Teatro Abierto, que comienza a mediados de 1981). En los relatos circulantes, muchas y variadas producciones quedan desdibujadas o francamente olvidadas, a pesar de que su consideración ayudaría a complejizar y revisar la noción misma de “resistencia a la

here you can touch the blood of your dead,” keeping vigil over a young person, over innumerable young persons whose bodies, violently taken away, were missing, but were indicated there, revealed again, brought back from negation and secrecy. “The theatrical act allows them to lend their body to the dead, to make them visible,” writes Marta Cocco, taking up the view articulated by Genet himself: “Jean will live through me. I will lend him my body.”⁵

The imperious need to bury and cry for the dead, to know irrefutably that they are dead, was understood within the movement for human rights in counterpoint to the main slogan of the Madres de Plaza de Mayo since 1980: “aparición con vida” [appearance with life]. Showing the prevalence of death, however, did not seem to mean a call to stop struggling, it was rather a symbolic (and early) way to deal with the pain of the collective trauma, inventing “a place where the anguish of the loss, through performance, could materialize.”⁶

At the same time, the dead so indicated were not only the others, the missing. TIT’s proposal did not forgo the first person plural: “Our generation—gone astray, abandoned, numb, crushed, exhausted, dying, murdered—is the double protagonist in a funeral, at once lying there and observing,” stated the program booklet. On another page it continued with a grisly image about the meaning of TIT’s work, “to transform the inside of a murky coffin into a carousel of the decapitated.” The point was not to ward off or dodge death, but to show it clearly.

The people responded to El Gallego’s streetside proclamation and marched a few blocks behind a flag that also declared “Here fell a young [one],” until the police arrived and they had to disperse. Thus, the act of mourning was turned into a collective political action, into the ephemeral but forceful occupation of a public space—in an urban zone formerly preferred by that “dead” generation, stifled, like the entire city, by the system of repression—through the appropriation of signs, procedures, and working methods typical of the militancy of the 1960s that the dictatorship had forced into hiding.

Although censorship prevented the realization of *Pompas* . . . several of the planned or improvised parts of the work may be considered to have taken place: the prior campaign of propaganda and agitation (by way of the call to the public and the placing of stickers), the funeral ceremony (which they had planned to perform in the lobby and surroundings of the theater), and the mobilization in the streets (originally programmed to be carried out after the performance, but which, as it turned out, somehow ended up replacing it). El Gallego even maintains that the mobilization that did take place “was the secret objective of the whole staging.”⁷

Although this work—or to use the terms employed by the TIT—this “theatrical act,” “staging,” or “intervention” never occurred (at least not completely), what did unfold had a peculiar power and accounts for unknown, or even secret, ways of articulating the spheres of art and politics during the last Argentine dictatorship (1976–83).

When referring to the cultural resistance during this period, the manifestations usually considered are scarce and late (repeatedly mentioned are the massive rock concerts after the Falklands War in 1982 or the Teatro Abierto cycle that began in mid-1981). In stories making the rounds, various productions are blurred or frankly forgotten, in spite of the fact that considering them would help give a more complex picture and revise the very notion of “resistance to the dic-

5. Ibid, p. 54. La transitoriedad del cuerpo (del manifestante, del espectador) prestado como huella del ausente, del desaparecido, se vuelve a encontrar en estrategias creativas del movimiento de derechos humanos como el Siluetazo, el uso de máscaras blancas. Al respecto, puede verse: A. Longoni, “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos”, en: Emilio Crenzel (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)* (Buenos Aires: Biblos, 2010), 35–57

6. Marta Cocco, op.cit.

7. Testimonio de Rubén Santillán a Marta Cocco, op. cit., p. 153.

5. Ibid., 54. The transitory nature of the body (of the demonstrator, the spectator) borrowed to serve as a trace of the absent, the disappeared, is found again in creative strategies of the movement for human rights, such as the Siluetazo, the use of white masks. See also Ana Longoni, “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos,” in *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*, ed. Emilio Crenzel (Buenos Aires: Biblos, 2010), 35–57.

6. Cocco diss.

7. Testimony of Rubén Santillán, in Cocco, 153.

dictadura” como un bloque monolítico y compacto. Se trata de experiencias que —entre otras consideraciones— permiten vislumbrar divergentes concepciones del arte y de la política, postulan otros modos de comunidad imaginables en medio del terror cotidiano, y ayudan a considerar variaciones, matices y etapas al interior del régimen de facto, en su impacto sobre la vida cotidiana y las prácticas culturales y artísticas.

Este texto refiere, justamente, a uno de esos tantos capítulos pendientes: da cuenta de algunos avances e hipótesis en una investigación en curso⁸ sobre un muy poco estudiado colectivo de artistas, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), surgido en Buenos Aires entre 1977–82. La primera cuestión que nos interpela es su apuesta por generar espacios de libertad y experimentación extrema en medio de un contexto de dura represión que deja el saldo de miles de desapariciones y asesinatos y una sociedad paralizada por el miedo. Es decir, nos preguntamos cómo actúa el TIT a pesar o a contrapelo del terror reinante.

Una segunda cuestión indaga en el programa de articulación entre arte y política en las poéticas que postuló este grupo. En ese punto, llama la atención el uso anacrónico de la idea-fuerza “arte revolucionario” en sus planteamientos ante condiciones signadas por la derrota de los proyectos emancipadores y de articulación entre vanguardia artística y política en los años sesenta, y el repliegue de la militancia a la clandestinidad que produce el terrorismo de Estado.

Los rastros

En 1977, en Buenos Aires, como muchos otros jóvenes politizados, Marta Gali (Marta Cocco)⁹ y El Gallego (Rubén Santillán), ante la clandestinidad y la clausura de la actividad política que imponía la dictadura, optaron por volcarse a la actividad teatral. Él había sido militante en el colegio del Partido Socialista de los Trabajadores (PST),¹⁰ que había pasado a la clandestinidad en 1975 y cuya dirección estaba exiliada en Colombia. En busca de una formación teatral alternativa a la estética realista que asociaban al Partido Comunista, y a partir de un volante promocionando el Taller de Investigaciones Teatrales, se encontraron con Juan Carlos Uviedo, unos años mayor que ellos.

Acerca de Uviedo, circula poca información, escasez que tiene que ver con su condición paria e itinerante, pero también con cierto rasgo mitómano: como señaló en 1968 un periodista, “la gran obra de Uviedo sigue siendo el relato de sus andanzas europeas comparables quizá con las del Barón de Munchhausen”.¹¹ Se habría formado en la Escuela Documental de Santa Fe, fundada por Fernando Birri. Una de sus primeras actuaciones fue en “Numancia”, de Cervantes, dirigido por Jorge Petraglia en la Comedia Cordobesa en 1959. Trabajó como funcionario cultural en la provincia de Santa Fe, en donde realizó el montaje “Comunión”, apoyando el derecho de la comunidad homosexual a entrar a la Universidad.¹² Luego de una temporada en Europa haciendo cine y teatro, volvió a Buenos Aires dirigiendo la obra “Los esperapalomas” en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (1968), con la actuación de Zulema Katz y Alberto Fernández de Roza. Habría trabajado por entonces con Delfor Peralta¹³ y se menciona su participación en el teatro villero y militante en los primeros años setenta (dentro del grupo “Teatro Pueblo”). En la década del sesenta de manera intermitente viajó por varios países de Europa¹⁴ (incluyendo Polonia o algún des-

8. Dicha investigación es resultado de un trabajo colectivo de largo aliento que incluye a Jaime Vindel, André Mesquita y Malena La Rocca. A ellos mi reconocimiento.

9. Como puede notarse de aquí en más, casi todos los integrantes del grupo usaban nombres de guerra, lo que remite a encarnar de modo permanente un personaje teatral y sobre todo a proteger la identidad en medio de condiciones de vida política clandestina.

10. Dicho partido, de orientación trotskista y liderado por Nahuel Moreno, provenía del Partido Revolucionario de los Trabajadores, que se partió en 1968 entre quienes adherían a la lucha armada (encabezados por Roberto Santucho) y los que optaban por otras alternativas políticas.

11. *Primera Plana* n° 272, Buenos Aires, 12 de marzo de 1968.

12. Tesis de Marta Cocco, “La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado”, King’s College, Londres.

13. Como su asistente de dirección de “Esta noche teatro”, en 1968.

14. Aparecen referencias a su trabajo en Barcelona, como parte de la Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), en donde en 1969–70 dirigió una investigación a partir de *El casamiento*, de Gombrowicz. El montaje, de cuatro horas de duración, tuvo cinco representaciones privadas. En Madrid fue integrante del grupo Tábano, que en 1969 inicia su indagación sobre Artaud que desemboca en el montaje “El juego de los dominantes”, que en los años 70 se reedita en Buenos Aires dentro de la producción del TIT. Más incierta es su participación en “Herr Wilson: Rate mich, sonst fress ich dich” y “Zeremonie in María” (ambas en 1970).



Juan Carlos Uviedo en México, 1972 (photograph provided by TKTK)

8. This research is the result of long-term collective work by Jaime Vindel, André Mesquita, and Malena La Rocca, among others; my thanks to them.

9. Almost all the members of these groups used *noms de guerre*, which amounts to permanently incarnating a theatrical character and above all protecting their identities amid conditions of clandestine political life.

10. That party, of Trotskyist orientation and led by Nahuel Moreno, was a spin-off from the Revolutionary Workers Party, which split in 1968 between those who chose armed struggle (headed by Roberto Santucho) and those who opted for other political alternatives.

11. *Primera Plana* 272, Buenos Aires, March 12, 1968.

12. Cocco diss.

13. As its assistant director on *Esta noche teatro*, in 1968.

tatorship” as a monolithic, compact block. These were experiences that—among other considerations—allow us to glimpse divergent conceptions of art and politics, to postulate other conceivable modes of socializing in the midst of daily terror, and to consider variations, nuances, and stages within the actual regime, and its impact on daily life and cultural and artistic practices.

This text refers precisely to one of those many pending chapters; it communicates certain results and hypotheses of ongoing research on a little studied collective of artists, the Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), which was born in Buenos Aires between 1977 and 1982.⁸ The first point to be analyzed is their commitment to generating spaces of freedom and extreme experimentation in a context of brutal repression that resulted in thousands of disappearances and murders and a society paralyzed by fear. The first question is: how did the TIT act in spite of—or contrariwise to—the reigning terror?

A second issue delves into the articulation between art and politics in the poetics postulated by this group. On that point, its members’ anachronistic use of the concept “revolutionary art” as a key idea in their approach is noteworthy, given the adverse prevailing conditions marked by the recent defeat of projects of political emancipation and of the artistic avant-garde in the 1960s, and the activists’ withdrawal into secrecy provoked by state terrorism.

Traces

In 1977, Marta Gali (Marta Cocco) and El Gallego (Rubén Santillán), like many other politicized young people in Buenos Aires, faced with the clandestine nature and closing down of political activity imposed by the dictatorship, chose to throw themselves into theatrical activity.⁹ During his school years, El Gallego had been a militant of the Socialist Workers Party, which had gone into hiding in 1975 while its leadership were in exile in Colombia.¹⁰ As they were looking for theatrical training that might offer them an alternative to the aesthetic realism associated with the Communist Party, and thanks to a flyer advertising the Taller de Investigaciones Teatrales, the two youngsters met Juan Carlos Uviedo, a few years older than them.

Very little information exists about Uviedo, a scarcity most likely related to his pariah and itinerant condition, but also to a certain mythomaniac feature of his character: as a journalist pointed out in 1968, “Uviedo’s great work is still the story of his European adventures, comparable perhaps to those of Baron von Munchhausen.”¹¹ He is said to have studied at the Escuela Documental de Santa Fe, founded by Fernando Birri. One of his first performances was in Cervantes’s *Numancia*, directed by Jorge Petraglia at the Comedia Cordobesa in 1959. He worked as a public servant in the Secretary of Culture of Santa Fe Province, where he staged *Comunión*, in support of the homosexual community’s right to attend university.¹² After a period in Europe doing film and theater, he returned to Buenos Aires and directed the work *Los esperapalomas* [The Hopingfordoves] at the Centro de Experimentación Audiovisual of the Instituto Di Tella (1968), with the actors Zulema Katz and Alberto Fernández de Roza. He is also said to have worked around that time with Delfor Peralta; there is also mention of his participation in the militant slum theater of the early 1970s (in the group Teatro Pueblo).¹³ In the 1970s, he traveled intermittently through various European coun-

Programa de mano de / program for The Engels Family, Grupo Ergónico, México, 1972 (photograph provided by TKTK)



tino en el Este europeo adonde se dice que conoció a Jerzy Grotowski), Estados Unidos (donde dirigió tres obras en el Café La MaMa,¹⁵ y conoció a Peter Brook así como a Julián Beck y Judith Malina en The Living Theatre) y Centroamérica. En Nueva York realiza un montaje del que relata:

Gané un premio con el montaje de Che Guevara en Estados Unidos. Lo hicimos copando cuatro manzanas alrededor de un edificio abandonado del New York Times y fue en apoyo a las luchas del “Civil Rights Movement” de Estados Unidos. Junto a Helen Steward, del grupo La MaMa, y con otros directores europeos creamos un Taller de Investigaciones Internacional, con el objetivo de fundar el TIT en diferentes partes de América Latina. El primer taller fue en Guatemala, el segundo en México en la UNAM y el tercero en la Escuela de Teatro Santa Fe. Por último en 1976 creamos el taller en Buenos Aires.¹⁶

Uviedo llegó a México a fines de 1971, —según una versión— expulsado de Guatemala y —según otra— desde Estados Unidos. Lo acompañaban la guatemalteca Ana María Quesada y el norteamericano Eddie Keagan, sus amantes. Con ellos formó una compañía (el grupo Ergónico) que vivía en comunidad, y a la que se integraron muy pronto Olivier Debroise,¹⁷ de 19 años, y Sarah Minter,¹⁸ de 17, entre varios otros.

La propuesta estética de Uviedo partía de una fuerte crítica a la retórica del realismo socialista, y a la idea misma de representación, así como al método actoral de Stanislavski. Lo definía como un “teatro laboratorio”: un mix de radicalismo hippie y contracultura, que incluía la exploración de técnicas psicoanalíticas y orientales. Comparte con otras experiencias de la época la posición de denuncia (ante la industria cultural, la sociedad de clases), el carácter de provocación, la vida en comunidad, la indagación con drogas,¹⁹ la libertad sexual. Lo aproximan a propuestas como la de Grotowsky ciertos aspectos chamánicos y rituales.

La segunda puesta del grupo fue “Un teatro que surge de la peste”, basado en Artaud (en 1972 en el teatro El Galeón). En paralelo, estaban ensayando una puesta dancística de “Sueño de una noche de verano”, que no llegaron a estrenar. También realizaron un programa piloto para la televisión pública. “Se trabajaba de la misma manera que trabajábamos en el teatro, era creación colectiva, se trabajaba por bloques y él se llamaba provocador y era a partir de vivencias muy fuertes que

tries (including Poland or another Eastern Europe country, where he is said to have met the director Jerzy Grotowski),¹⁴ the United States (where he premiered three works at the Café La MaMa, and met Peter Brook as well as Julian Beck and Judith Malina of The Living Theatre),¹⁵ and Central America. In New York he staged a show of which he notes,

I won a prize with the staging of Che Guevara in the United States. We did it by taking over four blocks around an abandoned building of the New York Times, in support of the struggles of the Civil Rights Movement. Along with Ellen Stewart, of La MaMa, and other directors from Europe, we created an international theater research center, with the goal of founding the TIT in different parts of Latin America. The first workshop was in Guatemala, the second in Mexico at the UNAM, and the third at the Escuela de Teatro Santa Fe. Finally, in 1976 we created the workshop in Buenos Aires.¹⁶

Uviedo arrived in Mexico toward the end of 1971—according to one version expelled from Guatemala, and according to another from the United States. He was accompanied by the Guatemalan Ana María Quesada and the American Eddie Keagan, his lovers. Along with them he formed a company (the group Ergónico) which lived communally, and would soon include Olivier Debroise, age 19,¹⁷ and Sarah Minter, 17,¹⁸ among various others.

Uviedo’s aesthetic proposal took off from a strong critique of the rhetoric of socialist realism and of the very idea of representation, as well as of the Stanislavski method. He defined it as a “theater laboratory”: a mix of hippie radicalism and counterculture, which included the exploration of psychoanalytic and Eastern techniques. It shared with other experiences of the time an attitude of denunciation (of the culture industry, of class society), a provocative stance, communal life, experimentation with drugs, and sexual freedom.¹⁹ In certain shamanic and ritualistic aspects, it was close to ideas to Grotowski and the Chilean–French filmmaker and playwright Alejandro Jodorowsky.

The group’s second production was *Un teatro que surge de la peste* [A Theater that Arises from the Plague], based on Antonin Artaud (at the El Galeón Theater in 1972). Parallel to that, it rehearsed a dance production of *A Midsummer Night’s Dream* that never opened. It also produced a pilot program for public television on channel 13. “We worked the same way we worked in the theater, it was a collective creation, we worked by units and he called himself the provocateur, and scenes were constructed from strongly felt experiences,” Minter further relates.

A few days after shooting this pilot program, Uviedo was expelled from Mexico along with three other theater directors, and as a result the Grupo Ergónico disbanded. According to Olivier Debroise’s recollection: “By autumn, everything fell apart. I don’t recall what the government’s excuse was, but I seem to remember they used something about drug dealing as a pretext. Juan Carlos Uviedo was deported to Argentina, Eddie to New York, the Guatemalans to Guatemala. Not me, but I prudently went off to Paris and only returned definitively in 1974.”²⁰

Uviedo returned to Mexico occasionally (around 1974 or 1975) as a member of Nuria Espert’s company, in a celebrated production of Jean Genet’s *The Maids*, directed by the Argentine Víctor García.

After an attempt to set up the TIT in Santa Fe (a city in the center-east of

14. There are references to his work in Barcelona, as part of the Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), where in 1969–70 he directed an experimental work based on Gombrowicz’s *The Marriage*. The four-hour staging had five private performances. In Madrid he was a member of the group Tábano, which in 1969 began to explore Artaud, resulting in the production *El juego de los dominantes* [The Game of the Dominant], revived in the 1970s in Buenos Aires by TIT. More uncertain is his participation in *Herr Wilson: Rate mich, sonst fress ich dich* and *Zeremonie in María* (both in 1970).

15. At the Café La MaMa, he did *Suicidio en Alejandría* (December 1970) and *A Little History of the World* (March 1971), both written by Nelly Vivas, and *El amor de la estanciera* [The Ranchwoman’s Love] (October 1971).

16. Marta Cocco, interview with Juan Carlos Uviedo, December 15, 2002 (unpublished).

17. Olivier Debroise (b. Jerusalem, 1952, d. Mexico, 2008) was an important writer, filmmaker, art critic, and curator.

18. Sarah Minter is a filmmaker and has directed, among other films, *Alma Punk* (1991), *La mitad del camino* (1994), and *Nadie es inocente: 20 años después* (2010).

19. Although Sarah Minter plays down this matter: “We didn’t mess around with many things, at the same time we were stoical, we worked like crazy the whole day long, even if people imagined the worst about us, believing that the worst things happened in there, the truth is we were like saints working the whole day long.” Sarah Minter interview with Ana Longoni, September 23, 2013.

20. Olivier Debroise, e-mail to the forum Discrepancia, August 25, 2004, Debroise archive, MUAC, Mexico.

15. Se trata de “Suicidio en Alejandría” (diciembre 1970), “A Little history of the world” (marzo de 1971), ambas escritas por Nelly Vivas, y “El amor de la estanciera” (octubre de 1971).

16. Marta Cocco, entrevista inédita con Juan Carlos Uviedo, 15 diciembre de 2002.

17. Olivier Debroise (Jerusalén 1952–México 2008) fue un importante escritor, cineasta, crítico de arte y curador.

18. Sarah Minter es cineasta y ha dirigido entre otras películas “Alma punk” (1991), “La mitad del camino” (1994) y “Nadie es inocente: 20 años después” (2010).

19. Aunque Sarah Minter relativiza esta cuestión: “No nos metíamos con muchas cosas, al mismo tiempo éramos unos estoicos, trabajábamos como locos todo el día, si bien la gente se imaginaba lo peor de nosotros, creía que ahí adentro pasaba, y la verdad es que éramos unos santos trabajábamos todo el día” (Sarah Minter, entrevista con Ana Longoni, 23 de septiembre de 2013).

se construían escenas”, narra Sarah.

A los pocos días de filmar este programa piloto, el 14 de marzo de 1973, las autoridades mexicanas lo expulsan del país junto a otros tres directores de teatro argentinos, lo que produjo la disolución del grupo Ergónico. De acuerdo al recuerdo de Olivier Debroise: “Hacia el otoño, todo se fue para abajo. Yo no recuerdo cuál fue el motivo de Secretaría de Gobernación, pero creo recordar que usaron cómo pretexto algo de tráfico de drogas. Juan Carlos Uviedo fue deportado a Argentina, Eddie volvió a Nueva York, los guatemaltecos a Guatemala. Yo no, pero me fui prudentemente a París, de donde sólo regresé, ya para quedarme, en 1974.”²⁰

Uviedo regresó a México ocasionalmente como integrante de la compañía de Núria Espert en la celebrada puesta de “Las Criadas”, de Jean Genet, dirigida por el argentino Víctor García.

Luego de un intento de fundar el TIT en Santa Fe (ciudad del interior de Argentina), algunos conflictos con la derecha peronista impulsan a Uviedo junto a Ana Quesada y un par de actores más, a migrar a Buenos Aires y relanzar allí la iniciativa. Estaban ensayando en la sala Moliere cuando se sumaron Marta Gali y El Gallego, y pronto muchos otros jóvenes, trotskistas o no. De acuerdo al relato de Marta: “Trabajamos un año enérgicamente con mucho entrenamiento corporal, practicábamos yoga, artes marciales y diferentes técnicas orientales. Las primeras puestas fueron de creación colectiva con la dirección de Juan, en la Sala Moliere. Más tarde concretamos ‘La Navaja en el sueño’ (1977) y ‘El Balcón’ (1977) de Jean Genet, que fueron trabajos donde aprendimos cosas básicas del teatro de Uviedo. El tercer montaje fue abortado porque Juan cayó preso, lo fueron a buscar al hotel donde vivía, casi enfrente del Moliere.”²¹

En 1978, menos de dos años después de conocerlo, la prisión de Uviedo (en la Cárcel de Las Flores, Santa Fe) y más tarde su exilio en Brasil, interrumpe el vínculo del TIT con su fundador.²² A partir de entonces, el TIT se reorganizó en tres subgrupos o talleres, liderados por jóvenes de poco más de 20 años: el primero, a cargo de Marta Gali, trabaja sobre Meyerhold y Lautréamont; el segundo, a cargo de El Gallego, se centra en Genet, Artaud y el teatro de la crueldad; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo D’Apice (Ricardo Chiari), se orienta hacia Ionesco y el teatro del absurdo.

Arte revolucionario

Las referencias del TIT se nutren especialmente en los manifiestos redactados por Breton²³ y en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, así como en textos del dadaísmo, la vanguardia rusa y el primer surrealismo, entre otros, de quienes desprenden una suerte de método o llave. En el marco de la reivindicación de distintas experiencias de vanguardia teatral europeas, llama la atención el uso anacrónico que el TIT hace del término “arte revolucionario”. En un contexto en el que los proyectos en clave vanguardista y revolucionaria habían sido derrotados, se retoma una saga radical que se remonta a principios del siglo XX y que en los años sesenta en América Latina llega a la reivindicación de la revolución como acto artístico por excelencia. El grupo se plantea, de alguna manera, continuar el legado vanguardista, trunco por el ascenso del fascismo y la segunda guerra mundial. La voluntad de reavivar la historia interrumpida de las vanguardias se produce en medio de las condiciones de aislamiento y desinformación que se vivían

Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), Carlos Chulu en acción / Carlos Chulu onstage, 1980, Teatro del Picadero. Buenos Aires, 1980 (photograph provided by Raúl Zolezzi)



Argentina), some conflicts with the Peronist right wing drove Uviedo, along with Ana Quesada and a few more actors, to migrate to Buenos Aires and relaunch the initiative there. They were rehearsing in the Sala Moliere when Marta Gali and El Gallego joined them, and soon many other young people did as well, Trotskyists or not. In Gali’s own words, “We worked energetically for a year with a lot of physical training, we practiced yoga, martial arts, and different Eastern techniques. The first productions were collectively created, directed by Juan, in the Sala Moliere. Later we did *La Navaja en el sueño* (1977) and Jean Genet’s *The Balcony* (1977), works in which we learned basic things about Uviedo’s theater. The third piece was aborted because Juan was imprisoned, they took him from the hotel where he was living, almost in front of the Moliere.”²¹

In 1978, less than two years after Gali and El Gallego first met him, Uviedo’s imprisonment (in Las Flores prison, Santa Fe) and subsequent exile in Brazil severed the TIT’s link with its founder.²² From that point, the TIT was reorganized into three subgroups or workshops, led by young directors in their early twenties: the first, under Marta Gali’s guidance, worked on Meyerhold and Lautréamont; the second, under El Gallego’s direction, focused on Genet, Artaud, and the Theater of Cruelty; and the third group, led by Ricardo D’Apice (Ricardo Chiari), was oriented to Ionesco and the Theater of the Absurd.

Revolutionary Art

The TIT’s references drew especially on the manifiestos written by André Breton and on Artaud’s Theater of Cruelty, as well as on Dada texts, the Russian avant-garde, and early Surrealism, among others, from which they gleaned a sort of method or key.²³ Within the framework of revisiting different European experiences of avant-garde theater, the anachronistic use the TIT made of the term “rev-

20. Olivier Debroise, mail al foro Discrepancia, 25 de agosto de 2004, Archivo Debroise, MUAC, México.

21. Marta Cocco (Marta Gali), “Los inicios del TIT”, texto inédito enviado por carta a la autora, 2013.

22. Uviedo vivió en Brasil hasta su muerte en 2009.

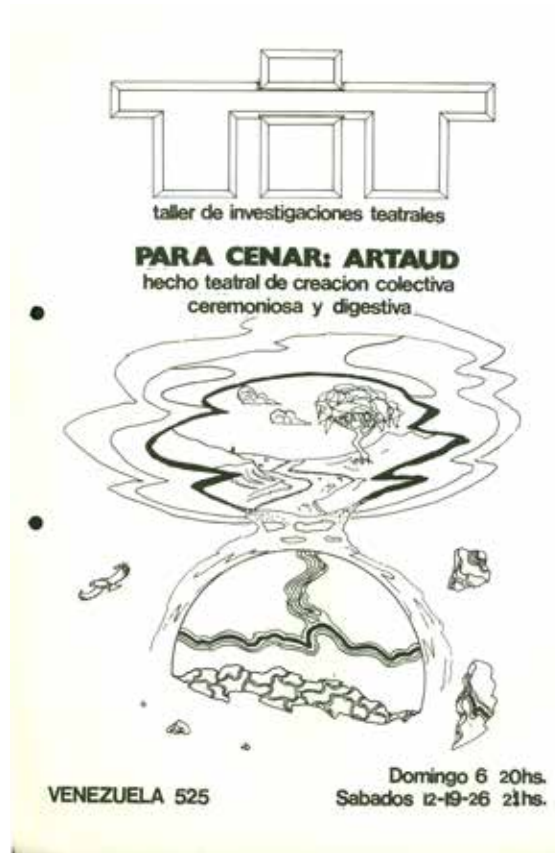
23. Eduardo “Magoo” Nico refiere haber dado un curso o seminario a los miembros del TIT/TiM/TiC “sobre el Primer Manifiesto del Surrealismo antes de la reunión de fundación del (grandilocuente y estéril) MSI y luego del retorno de *AlterArte II* en Brasil”. Correspondencia con la autora, 3 de mayo de 2012.

21. Marta Cocco (Marta Gali), “Los inicios del TIT,” unpublished text provided to the author, 2013.

22. Uviedo lived in Brazil until his death in 2009.

23. Eduardo “Magoo” Nico mentions having given a course or seminar to the members of the TIT/TiM/TiC “on Breton’s *First Surrealist Manifesto* before the meeting to establish the (grandiloquent and sterile) MSI and after returning from *AlterArte II* in Brazil.” Correspondence with the author, May 3, 2012.

Taller de Investigaciones Teatrales (TIT),
Cartel del montaje *Para cenar Artaud* /
poster for *Dining with Artaud*, Buenos
Aires, 1979 (photograph provided by TKTK)



por la dictadura.

El TIT se reivindicó como continuidad del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración, provocación e invención. Este legado entrecruza experimentalismo y revolución, vanguardia artística y vanguardia política. Claramente, una referencia de peso en esta constelación es el encuentro de 1938 entre Breton y Trotsky en casa de Diego Rivera en México, circunstancia que dio lugar al manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” y a la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Este texto constituye una de las bases del pensamiento que modeló las ideas del TIT, un manifiesto que impulsa la construcción de una federación revolucionaria internacional de artistas que se oponían tanto al capitalismo como al autoritarismo estalinista, buscando “la independencia del arte para la revolución y la revolución para la liberación definitiva del arte”. El eje crucial que se extrae de este documento es la reivindicación de toda libertad en el arte, que ya había sido formulada por Trotsky en su libro *Literatura y revolución* (1924), en anticipada contraposición a lo que terminaría siendo desde los años treinta la estética oficial (el realismo socialista) dentro del Estado soviético y la III Internacional. Son frecuentes en los escritos del grupo las referencias a la noción de la revolución permanente de Trotsky, que surge como réplica a la táctica stalinista de desarrollar el socialismo en un solo país (la URSS) y por etapas. La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irrepitable del “hecho artístico” y la continua investigación

oluntary art” is noteworthy. In a context in which avant-garde and revolutionary projects had suffered a crushing defeat, a radical saga was taken up again that went back to the early twentieth century, one that in Latin America of the 1960s went so far as to reclaim the revolution as the artistic act par excellence. The group proposed to continue in some manner the avant-garde legacy, aborted by the ascent of fascism and the World War II. This desire to revive the interrupted history of the avant-garde took place amid the conditions of isolation and disinformation imposed by the dictatorship.

The TIT claimed to be a continuation of early Surrealism and its intersection with Trotskyism, as a method of exploration, provocation, and invention. This legacy intertwines experimentalism and revolution, artistic and political vanguard. Clearly an influential reference in this constellation was the 1938 meeting between Breton and Leon Trotsky at Diego Rivera’s house in Mexico, a circumstance that led to the manifesto “For an Independent Revolutionary Art” and the founding of the International Federation of Independent Revolutionary Art (IFIRA). The concepts expressed in the manifesto promoted the creation of an international revolutionary federation—grouping artists opposed to capitalism as much as to Stalinist authoritarianism, and seeking “the independence of art for the revolution and the revolution for the definitive liberation of art”—and inspired the ideas of the TIT. The crux of the document is the claim of complete freedom in art, which had already been formulated by Trotsky in his book *Literature and Revolution* (1924), in early contrast to the socialist realism that by the 1930s became the official aesthetic of the Soviet state and the Third International. TIT’s writings made frequent references to Trotsky’s notion of permanent revolution, which appeared in response to the Stalinist tactic of developing socialism in a single country (the USSR) and proceeding by stages. The permanent revolution in art alluded to the instability of forms, the procedural and unrepeatable condition of the “artistic act,” and the continual investigation of new modes of creation.

To speak of a revolutionary art, therefore, amounted to both challenging the dictatorial order and rejecting the esthetic tradition linked to the communist party which the TIT members considered realist and overblown (“Stanislavski is Stalin,” they used to joke).

A Disruptive Poetics

The TIT managed to congregate a hundred people who regularly participated in their practices, and another hundred and fifty who joined in sporadically—notable numbers, given that gatherings were prohibited and participation in collective activities was severely punished by the dictatorship.²⁴ They promoted many different workshops, theatrical acts, open rehearsals, film club series, publications, festivals, and parties. These activities took place in open spaces (such as an island in Tigre or a public park like La República de los Niños, near La Plata), rehearsal rooms, borrowed theaters or locales, and primarily in the two large, centrally located houses rented with the monthly contributions from TIT members, first at 2031 Córdoba Avenue in 1980, then at 2851 San Juan Avenue in 1981.

Even when the TIT maintained ties of affinity and tension with a party of the Left such as the Socialist Workers Party, the poetics it developed—in its manifestos, writings and practices—meant the disruption of the understanding political

24. “Three is a gathering,” threatened the law enforcement agencies, according to Pablo Espejo, interview, Buenos Aires, 2011.

de nuevos modos de creación.

Hablar de arte revolucionario los ubica, entonces, tanto en un desafío al orden dictatorial como en la impugnación a la tradición estética vinculada al partido comunista que consideraban realista y panfletario (“Stanislavski es Stalin”, bromeaban dentro del TIT).

Una poética disruptiva

En el TIT se llegaron a organizar a cien personas de forma permanente y otras ciento cincuenta que circulaban de manera esporádica o fluctuante, cantidad que resulta llamativa dado que estaban prohibidas las reuniones y había una fuerte represalia de la dictadura a las actividades colectivas.²⁴ Las convocatorias a distintos talleres, hechos teatrales, ensayos abiertos, ciclos de cineclub, publicaciones, festivales y fiestas fueron muchas, y ocurrieron en espacios abiertos (tales como una isla en la zona del Tigre o en un parque público como la República de los Niños, cercana a La Plata), salas de ensayo, teatros o lugares prestados, y fundamentalmente en las dos casonas céntricas que se alquilaron con el aporte mensual de los integrantes del TIT, la primera en Córdoba 2031 durante 1980, la siguiente en San Juan 2851 durante 1981.

Aun cuando el TIT sostuvo vínculos de afinidad y tensión con un partido de izquierda como el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), la poética que impulsó —en sus manifiestos y escritos y en sus prácticas— implicó la irrupción de un modo de entender la acción política muy distinto al que predominaba en las organizaciones de izquierdas. Arriesgó modos de hacer desconcertantes, que desencajaban respecto del estereotipo de lo que tanto las fuerzas represivas como el propio partido entendían por práctica política. Optó por estrategias y modos de hacer que dan cuenta de su tiempo histórico y a la vez se distancian de cualquier atisbo de una estética realista o denunciacionista.

Este colectivo llevó a la práctica acciones públicas e incluso callejeras arriesgadas en medio de un feroz contexto represivo, apostando por constituir territorios de libertad a pesar de la clausura del espacio público. Su apuesta por el arte fue de alguna manera una alternativa al asfixiante clima que se vivía, en la medida en que vislumbraban en el arte un refugio o vía de escape: “El hombre de nuestros días, y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus impulsos vitales y espirituales que le niega la sociedad”, afirmaban.²⁵

Un fragmento del editorial del *Boletín Zangandongo* puede leerse como un sintético manifiesto que nos permitirá indagar en algunos rasgos de la poética del TIT:

Nuestras consignas:

- experimentación constante en arte,
- que los artistas jóvenes tengan la posibilidad de mostrar sus trabajos,
- abajo la censura y la autocensura,
- contra el academicismo artístico,
- por la desmitificación del arte, no a las estrellas, queremos y necesitamos seres humanos,
- en contra de la actitud mensajista y mediocrizante del arte,

24. “Tres es reunión”, amedrentaban las fuerzas del orden, relata Pablo Espejo, entrevista, Buenos Aires, 2011.

25. Revista *Zangandongo*, n° 1, Buenos Aires, 1980.

26. *Zangandongo*, “A ver si te escupo un ojo”, Buenos Aires, 1979.

Portada del / cover of *Folleto del Zangandongo*, Buenos Aires, 1979 (photograph provided by TK)



action quite distinct from what predominated in leftist organizations. It took the challenge of finding new, disconcerting ways to do things that did not fit in with the stereotype of what both the forces of repression and the party itself understood as political practice. It opted for strategies and ways of doing things that now stand as testimony of the period the members lived in, while staying away from an aesthetic of realism or of denunciation.

The collective carried out risky public and even street actions amid a fiercely repressive context, committed to opening new territories of freedom despite the closing of public space. The members’ wager for art was an alternative, in some way, to the suffocating climate in which they lived, inasmuch as they glimpsed in art a refuge or escape route: “Man nowadays, and above all the youth of our time, demand from art and aesthetics the satisfaction of the vital and spiritual impulses denied them by society,” they declared.²⁵

An excerpt from the editorial in the *Boletín Zangandongo* reads like a concise manifesto that allows us to consider certain features of the TIT’s poetics:

Our slogans:

- constant experimentation in art,
- let young artists have the possibility to show their work,
- down with censorship and self-censorship,
- against artistic academicism,
- for the demystification of art, no to stars, we want and need human beings,
- against the message-bearing and mediocrity-inducing attitude of art,
- no to the mutilated public.²⁶

25. *Zangandongo* [journal] 1, Buenos Aires, 1980. [ANA—please provide author and title of text, and page number in journal.]

26. *Boletín Zangandongo*, “A ver si te escupo un ojo” (Buenos Aires, 1979).

- no al público mutilado”.²⁶

En cuanto al primer punto, en diversos textos del TIT se relaciona la experimentación con la improvisación, la espontaneidad y el automatismo psíquico en tanto impiden caer en el arte-panfleto y posibilitan el impulso vital que supone que el actor/artista se sitúe en su tiempo histórico.

Otros ejes de su poética fueron la provocación e imaginación permanentes así como el abandono de la autoría individual en pos de la creación colectiva. Se aspira a la liberación del “tabú de la obra completa” y se proponen la ruptura de varias fronteras: entre espectador/actor, entre acto artístico/acción política, entre espacio teatral/fuera de escena. “Nuestra obligación es hacer sentir todo el peso de esta realidad abrumadora bajo la forma de signos nuevos y aún más, debemos adelantarnos a ella, debemos engendrar el futuro”, señalan.²⁷

El modo de hacer teatro del TIT se ubica en las antípodas de la dinámica del teatro convencional: ensayos, guiones precisos con didascalias, escenografías, vestuarios, etcétera. No se hablaba de obras sino de “montajes” o “hechos teatrales de creación colectiva”, que duraban una única vez (o en algún caso ninguna). Los actores siempre aparecían semidesnudos o vestidos de harapos, envueltos en basura, con bolsas de plástico cubriéndoles los pies. No contaban con un guión o texto teatral, sino que trabajaban a partir de un esquema muy sintético que apenas indicaba el nombre de cada escena, su forma (por ejemplo, ritual o juego-fiesta) y su razón (moral, poder, ilusión, etcétera). El orden y la duración de las escenas eran aleatorios y variables. Como señala Roberto Barandalla:

Eran cosas de un solo día, no eran buenas. Ciertamente no eran buenas, pero como no era bueno el punk de garage, si lo comparas con Pink Floyd. Pero justamente lo que quería (el punk) era sonar mal, a vómito. Y de alguna manera el TIT era así. Una cosa inconexa, gritos, las actuaciones no eran realistas, los textos podían variar totalmente. La ligazón con el público era directa, todo el tiempo. Estaba roto el escenario.²⁸

Entre los entrevistados, es llamativo que ninguno logre relatar el argumento de los montajes en los que participó o a los que asistió como espectador. A lo sumo, recuerdan algunas imágenes y sensaciones corporales: “había alguien con un slip de leopardo”, “gritos, vómitos, sacudidas”, “tenía miedo”. El modo de concebir el hecho teatral no tiene carácter narrativo sino que se acerca más a una conmoción que afecta a todos los presentes —actores y público. Por ello, más que reconstruir un conjunto de producciones, adentrarse en la experiencia del TIT supone indagar en qué tipo de experiencia colectiva se generó allí.

Algunos puntos del breve manifiesto ya citado aluden a la expansión y democratización de la noción de artista, que se sintetiza en la consigna —levantada por el TIT— “por menos artistas y más hombres y mujeres que hagan arte”, adaptación de una frase de Marx y Engels en *La ideología alemana*.²⁹ Se manifestaban claramente contra la creencia en el artista como ser excepcional dotado de una capacidad que lo distingue del resto: cualquier sujeto es potencialmente capaz de producir arte. En la práctica, esta reivindicación se tradujo en que sus talleres (de música, teatro, historieta, cine, etc.) estaban abiertos a todo interesado. También repudiaban la idea de obra de arte como instancia fija y cerrada: la entienden como un proceso abierto, necesariamente inconcluso.

27. Zangandongo, *Boletín*, Buenos Aires, 1979.

28. Entrevista a Roberto Barandalla (Picun), Buenos Aires, 2011.

29. La cita en cuestión es la siguiente: “La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su estancamiento en las grandes masas, de las que deriva, es un efecto de la división del trabajo. Aun cuando en ciertas condiciones sociales cada cual pudiera devenir un excelente pintor, esto no impediría que cada cual fuese también un pintor original, de modo que también aquí la diferencia entre el trabajo “humano” y el trabajo “único” se reduce a un absurdo. Con una organización comunista de la sociedad finalizan en todos los casos las sujeciones del artista a la estrechez local y nacional, que proviene únicamente de la división del trabajo, y la sujeción del individuo a tal arte determinado, que lo convierte exclusivamente en un pintor, un escultor, etc. Tales nombres expresan ya por sí solos la estrechez de su desarrollo profesional y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista, ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura”. Karl Marx y Frederic Engels, *La ideología alemana*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

Regarding the first point, several of TIT’s texts link experimentation to improvisation, spontaneity, and psychic automatism, as they prevent artists from falling into the creation of propagandistic art and stimulate the vital impulses that are supposed to help artists and actors situate themselves in their historical time.

Other core ideas in their poetics were permanent provocation and imagination, as well as the abandonment of individual authorship in pursuit of collective creation. Their goal was to free themselves from the “taboo of the complete work,” and they sought to tear down various borders: between spectator and actor, between artistic act and political action, between theatrical space and off-stage. “Our obligation is to make people feel the whole weight of this overwhelming reality in the form of new signs, and still more than that, we must anticipate it, we must engender the future,” they pointed out.²⁷

The TIT’s way of doing theater was the polar opposite of the conventional theater dynamic: rehearsals, precise scripts with stage directions, set designs, wardrobes, and so forth. The group did not speak of plays, but of “stagings” or “theatrical acts collectively created,” that were performed just once (or in some cases never). The actors always appeared half-naked or dressed in rags, wrapped in garbage, with plastic bags covering their feet. They did not rely on a script or theatrical text, but worked from a quite concise outline that barely indicated the name of each scene, its form (for example, ritual or party-game), and its rationale (moral, power, illusion, and more). The order and duration of the scenes was random and variable. As Roberto Barandalla notes,

They were things of a single day, they weren’t good. Certainly they weren’t good, but just as garage punk wasn’t good if you compared it to Pink Floyd. But precisely what it (punk) wanted was to sound bad, to sound like vomit. And in some way the TIT was like that. Something disjointed: shouts; the performances were not realistic; texts could vary completely. The bond with the public was direct, the whole time. The stage was broken.²⁸

It is striking that among the people interviewed none managed to tell the plot of the stagings in which they participated or which they attended as spectators. At most, they remembered certain images and physical sensations: “There was someone with leopard-print underpants”; “shouts, vomiting, jolts”: “I was scared.” The manner in which the group conceived the theatrical act did not have a narrative structure; rather, it was more like a commotion that affected everyone present, actors and audience. Because of that, more than reconstructing a group of productions, delving into TIT’s experience means investigating what type of collective experience it generated.

Several points in the short manifesto quoted above allude to the expansion and democratization of the notion of the artist, summarized in the TIT slogan “for fewer artists and more men and women making art,” adapted from a phrase by Marx and Engels in *The German Ideology*.²⁹ They were clearly protesting against the belief in artists as exceptional beings endowed with an ability that distinguishes them from the rest: any person is potentially able to produce art. In practice, this claim was translated into the fact that their workshops (of music, theater, cartoons, film, and more) were open to anyone interested. They also repudiated the idea of a work of art as a fixed and closed event; they understood it as an open process, necessarily inconclusive.

27. Ibid.

28. Interview with Roberto Barandalla (Picun), Buenos Aires, 2011.

29. Marx and Engels wrote, “The exclusive concentration of artistic talent in particular individuals, and its suppression in the broad mass which is bound up with this, is a consequence of division of labor. Even if in certain social conditions, everyone were an excellent painter, that would by no means exclude the possibility of each of them being also an original painter, so that here too the difference between ‘human’ and ‘unique’ labor amounts to sheer nonsense. In any case, with a communist organization of society, there disappears the subordination of the artist to local and national narrowness, which arises entirely from division of labor, and also the subordination of the individual to some definite art, making him exclusively a painter, sculptor, etc.; the very name amply expresses the narrowness of his professional development and his dependence on division of labor. In a communist society there are no painters but only people who engage in painting among other activities.” Karl Marx and Frederic Engels, *The German Ideology*, trans. TKTK (1845; Amherst, NY: Prometheus Books, 1976), page number TK.

Integrantes del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) reunidos en un bar preparan el manifiesto / Members of TIT meet in a bar to prepare the manifesto “El Zangandongo”, Buenos Aires, 1979 (photograph provided by Rubén Campitelli)



El último punto del breve programa es una interpelación a la condición del espectador como partícipe activo y necesario de la creación, lo que se tradujo en formas a veces francamente violentas de implicar a los reunidos. Con estas acciones, se buscaba generar situaciones límite de agresión para que los implicados reaccionasen: para ingresar a algunos hechos teatrales se utilizaban metáforas muy claras del dispositivo policial en el trato al público, solicitando a los asistentes que entregaran en la entrada su documento de identidad para poder ser admitidos, o iluminando con potentes linternas en medio de la oscuridad el rostro de alguien del público. Una abierta provocación, a la vez que un modo de referir de manera inequívoca a la represión cotidiana.

Otros talleres

Poco después surgen otros dos agrupamientos asociados al TIT, el Taller de Investigaciones Musicales (TiM) —entre 1978 y 1982— y el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC) —entre 1980 y 1982.

El TiM agrupó a estudiantes de música —algunos de ellos militantes del Partido Socialista de los Trabajadores— interesados en la música contemporánea y que buscaban una alternativa a la formación académica. Entre ellos, Elías Palti (Chester), Enrique Viegas, Enrique Monti, Horacio “Oboe”, Graciela Ramas, Gabriela Listz, Leticia Fanessi, Fabiana Andrés y Carlos Andreani. En algunas ocasiones, se involucraron en los montajes del TIT para producir música en vivo durante los ensayos y las puestas en escena.

Contra el gusto medio juvenil, ellos no adherían al rock, ni al folclore, ni a la canción de protesta, y se volcaron a la música contemporánea. Desarrollaron una intensa actividad dentro de las escuelas de música, promoviendo acciones contra la censura interna al conservatorio (por ejemplo, festivales en los que cualquiera podía tocar con solo inscribirse) pero también externa. En su boletín divulgaron una noticia que fue censurada en los medios masivos: durante una presentación en Buenos Aires, la orquesta de París tocó sola, sin director, en protesta por la desaparición de las monjas francesas Léonie Duquet y Alice Domon. Algunas composiciones del TIM, completamente desconocidas hasta hoy, propiciaban que

The last point in their short program is an appeal to the condition of the spectator as an active and necessary participant in the creation, which materialized sometimes into quite violent forms of involving the people assembled. With these actions, the idea was to generate extreme situations of aggression so as to force participants to react: at certain theatrical events, they made use of metaphors clearly drawn from the police force in its dealings with the public and asked people to hand over their identity papers at the entrance in order to be admitted or, in the pitch-black darkness of the room, suddenly shone powerful flashlights on the face of an audience member—an open provocation and at the same time an unequivocal way of referring to the daily repression.

Other Workshops

Soon after, two other groups associated with the TIT came into being: the Taller de Investigaciones Musicales (TIM, Music Research Workshop) from 1978 to 1982, and the Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC, Film Research Workshop) from 1980 to 1982.

The TIM gathered music students—some of them activists from the Socialist Workers Party—interested in contemporary music and seeking an alternative to academic training. The TIM grouped together Elías Palti (Chester), Enrique Viegas, Enrique Monti, Horacio “Oboe,” Graciela Ramas, Gabriela Listz, Leticia Fanessi, Fabiana Andrés, and Carlos Andreani. On several occasions, they participated in TIT stagings, producing live music for the rehearsals and productions.

In contrast to the average young person’s taste, they did not take to rock, folk music, or protest songs, but threw themselves into contemporary music. They developed an intense activity within the music schools, promoting actions against the internal censorship at the conservatory (for example, festivals where anyone could play just by signing up) as well as external censorship. Their newsletter carried news that was censored in the mass media: during a performance in Buenos Aires, the Orchestre de Paris played without a conductor, in protest against the disappearance of the French nuns Léonie Duquet and Alice Domon. Some of the TIM’s compositions, completely unknown to this day, encouraged everyone to play music, with no other instrument than their own voices and bodies, and without any previous knowledge of the conventions of musical language. For that they devised a code of analogical music writing, so that any layperson could play a contemporary music score, a method they put into practice in collective improvisations.³⁰ With this code Enrique Viegas composed *Flusedah* (neologism mixing “fluir” [to flow] and “ser” [to be]) for a man and a woman. It was performed for the first time in 1979 at the conservatory by Viegas and Gabriela Listz, and later in the TIT’s large house, the second time with the simultaneous participation of some ten people.

The TIM took a stand against the culture industry and called for organizing independently “for musical creation without falling into the commercial machinery”³¹: “That’s the proposal we advance to group and rally all those trying to rescue every creative contribution in the field of art, without passing through the filter of the media and the record labels.”³²

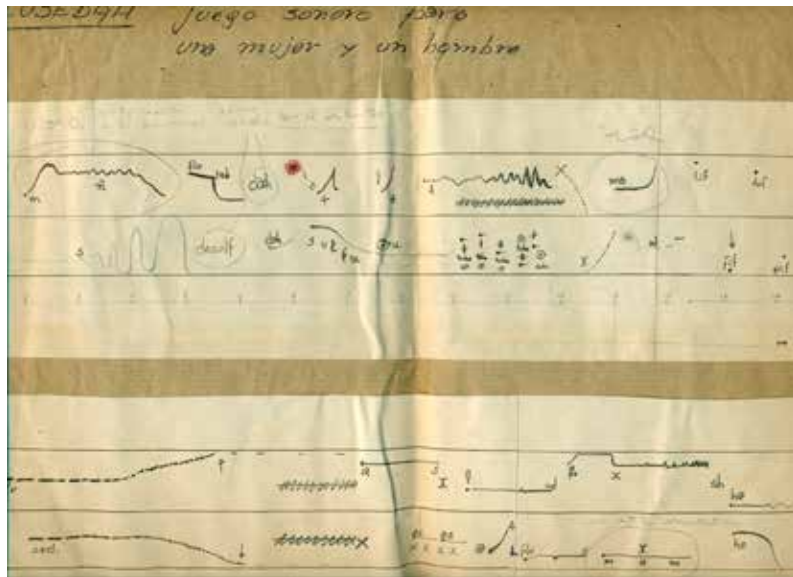
The TIC was founded in 1980 by Picun (Roberto Barandalla) and Magoo (Eduardo Nico), who met while studying film at the Escuela Panamericana de

30. Interview with Enrique Viegas, Buenos Aires, 2012.

31. Manuscript, Chester, undated. Elías Palti archive.

32. TIM, *Boletín* 1, May 1978.

Enrique Viegas, detalle de la partitura de Flusedah / detail of the score for Flusedah, 1979 (artwork © Enrique Viegas). Viegas was a member of the Taller de Investigaciones Musicales (TIM).



cualquiera pudiese tocar música, sin otro instrumento que su voz y su cuerpo, y sin necesidad de conocer las convenciones del lenguaje musical. Para ello idearon un código de escritura musical analógica, para lograr que cualquier lego pudiese ejecutar una partitura de música contemporánea, método que pusieron en práctica en improvisaciones colectivas.³⁰ Con este código Enrique Viegas compuso “Flusedah” (neologismo que mezcla “fluir” y “ser”) para un hombre y una mujer. Fue interpretado por primera vez en 1979 en el conservatorio por él y Gabriela Listz, y más tarde en la casona del TIT, esta vez con la participación simultánea de unas diez personas.

El TIM se posiciona contra la industria cultural y llama a organizarse en forma independiente “para la creación musical sin caer en la maquinaria comercial”³¹: “Es la propuesta que lanzamos para agrupar y nuclear a todos aquellos que intentan rescatar todos los aportes creativos en el campo del arte, sin pasar por el filtro de los medios de comunicación y las grabadoras”³².

Por su parte, el TiC nació en 1980 por impulso de Picun (Roberto Barandalla) y Magoo (Eduardo Nico), que se conocieron estudiando cine en la Escuela Panamericana de Arte. Luego se suman Sergio Bellotti, Adrián Fanjul, Gustavo Piccinini y varios otros. Filmaron varios ensayos o experimentos en super 8 (de los que se conservan algunos cortos y fragmentos), organizaron un cineclub en la céntrica Manzana de las Luces, y nuclearon un movimiento amplio contra la censura de la dictadura llamado MACI (Movimiento Argentino por un Cine Independiente). El MACI editó una revista (“Montaje”) y organizó una primera reunión pública contra la censura en la que participaron personalidades relevantes del campo cinematográfico como la escritora y guionista Beatriz Guido, Miguel Grinberg, la guionista y escritora Aida Bortnik, la performer y cineasta experimental Marie-Louise Alemann, el crítico Jorge Miguel Couselo, el director de fotografía Aníbal Di Salvo, el director de cine y cineclubista de Santa Fe Juan Carlos Arch, entre otros.

Entre los cuatro cortos de ficción que llegó a realizar el TiC, “El Chulu” es un documental ficcional o “falso documental”³³ sobre un personaje marginal que se

Adrián Fanjul (El muñeco) y Roberto Barandalla (Picun) en una filmación del TIC, Buenos Aires, 1980 (photograph by Gustavo Piccinini)



Arte. Later, they were joined by Sergio Bellotti, Adrián Fanjul, Gustavo Piccinini, and several others. They filmed various rehearsals or experiments in Super 8 (of which several shorts and fragments are preserved), organized a film club at the downtown Manzana de las Luces, and built a broad movement against censorship by the dictatorship called Movimiento Argentino por un Cine Independiente (MACI, Argentine Movement for an Independent Cinema). The MACI published a journal (*Montaje*) and organized a first public meeting against censorship that included important film personalities like the writer and screenwriter Beatriz Guido, Miguel Grinberg, the screenwriter and author Aida Bortnik, the experimental filmmaker and performer Marie-Louise Alemann, the critic Jorge Miguel Couselo, the director of photography Aníbal Di Salvo, and the film director and Santa Fe film club organizer Juan Carlos Arch, among others.

Of the four short fiction films that the TIC managed to produce, *El Chulu* is a fictional or faux documentary about a marginal character who introduces himself as an alien and speaks of himself in the middle of a mystical delirium.³³ The director, Sergio Bellotti, interviews *El Chulu*, a member of the TIT, about the reasons to justify his being the main character in a film, and he ends up wrapped up in the other fellow’s arguments, converted into someone chosen to accomplish a mission. The film’s final scene, where the enigmatic character goes down the up escalator in the subway at Plaza de Mayo, could be taken as a metaphor for the attitude taken by the group every day: to seek the most difficult path, against the tide, that which at the same time will disturb all “normal” people.

El amor vence [Love Overcomes] was directed by Picun (who, because he had been a political prisoner, was credited under the pseudonym Beto Sánchez) and included performances by two of the TIT’s “directors”: El Gallego and Marta Gali. In its title, the film alluded to a graffiti campaign launched by the Juventudes Católicas [Catholic Youths], the only street inscription tolerated and authorized by the dictatorship. While the film shows the violence of a couple in their private life, the repression of the dictatorship slips into the kitchen of the unhappy home: the woman is murdered by her partner in the kitchen below a calendar

30. Entrevista a Enrique Viegas, Buenos Aires, 2012.

31. Manuscrito, Chester, s/f. Archivo Elías Palti.

32. TIM, *Boletín* n° 1, Mayo de 1978.

33. En ese sentido puede considerarse pionera del subgénero cinematográfico del Mockumentary, según ha señalado Eduardo “Magoo” Nico, correspondencia personal a la autora, 2013.

33. In that sense, he can be considered a pioneer of the cinematic subgenre of the “mockumentary,” as Eduardo “Magoo” Nico has pointed out in personal correspondence with the author, 2013.

presenta como extraterrestre, y habla de sí mismo en medio de un delirio místico. El director, Sergio Bellotti, entrevista a El Chulu —integrante del TIT— sobre los motivos que justifican que protagonice un film, y termina envuelto en los argumentos del otro, convertido en un elegido para cumplir una misión. La escena final del film en la que el enigmático personaje baja por la escalera mecánica del subte en Plaza de Mayo en sentido contrario podría tomarse como una metáfora de la actitud que el grupo asume cotidianamente: buscarse el camino más difícil y a contracorriente, que a la vez incomode a todos los “normales”.

“El amor vence” fue dirigida por Picun (quien, por haber sido preso político, debió firmar bajo el seudónimo de Beto Sánchez) y contó con las actuaciones de dos de los “directores” del TIT: el Gallego y Marta Gali. Desde su título hacía referencia a una campaña de pintadas impulsada por las Juventudes Católicas, la única inscripción callejera que la dictadura toleraba y autorizaba. Mientras muestra la violencia en la intimidad de una pareja, en la cocina de ese malogrado hogar se cuele la represión dictatorial: mientras la mujer es asesinada por su pareja y un calendario colgado en la cocina desea “Feliz año 1980”, la radio transmite la voz del periodista Bernardo Neustadt en un alegato en defensa de la pena de muerte.

“Las monjas”, dirigida por Adrián Fanjul, plantea una incipiente escena lesbica entre dos mujeres que termina interrumpida y sancionada por un sacerdote. La crítica a la iglesia aparece aquí en tanto agente de represión sexual.

“El loco de la carretilla”, un film inconcluso de Magoo protagonizado por Sergio Bellotti, presenta a un joven de clase media que atraviesa una catarsis: escupe sobre su propia mierda, intenta echar a volar como un pajaraco, escribe un graffiti en la pared interior de su casa (“Yo no me fui”) y finalmente huye a la calle, empujando una carretilla. Se trata de la primera secuencia de un film inconcluso, narrando el viaje a pie de este personaje hasta la Patagonia. Alude a un hecho real: la gesta que inició en 1935 el español Guillermo Isidoro Larregui Ugarte, conocido como “El vasco de la carretilla”, que caminó durante catorce meses desde un poblado en Santa Cruz hasta Buenos Aires empujando una pesada carretilla.

Vivir exaltados

Las acciones del TIT no pueden describirse como “cultura en las catacumbas”, expresión usual para hablar de un tejido subterráneo de relaciones intelectuales durante la dictadura. Ellos actuaban con desfachatez, sin esconderse. No se trata de minimizar los efectos de la cruenta represión, sino de considerar aquello que el dispositivo concentracionario³⁴ no alcanzaba a ver o no consideraba peligroso. El terrorismo del Estado se abocó, sobre todo en los primeros años de la dictadura, al desmantelamiento de la actividad política opositora (sobre todo las organizaciones armadas), por lo que en buena medida la actividad artística y cultural devino en un amparo para muchos.

Así y todo, la policía solía irrumpir en las actividades que organizaba el TIT, aunque quizá al no encontrarse con algo encuadrable en sus términos como actividad política, a lo sumo llevaban algunos detenidos a pasar la noche a la comisaría. Algunos entrevistados refieren el desconcierto de la policía cuando en redada en la casona del TIT buscando material marxista se encontraron con la proyección de un film cómico de los hermanos Marx. La condición política de



Escena de *Para cenar Artaud* [Dining with Artaud], performance, Buenos Aires, 1979 (photograph provided by Rubén Campitelli)

wishing a “Happy New Year 1980,” while the voice of the journalist Bernardo Neustadt is heard on the radio pleading for the death penalty.

Las monjas [The Nuns], directed by Adrián Fanjul, shows an incipient lesbian scene between two women that is interrupted and punished by a priest. Here the church is criticized for its role as an agent of sexual repression.

El loco de la carretilla [The Madman with the Wheelbarrow], an unfinished film by Magoo with Sergio Bellotti as the lead, presents a middle-class kid who goes through a catharsis: he spits on his own shit, tries to start flying like a big ugly bird, writes graffiti on an inner wall of his house (“I’m not gone”), and finally is seen running away from home, pushing a wheelbarrow in front of him. That’s the first sequence of an unfinished film, narrating the journey by foot of this character all the way to Patagonia. The film is based on a real event: the feat started in 1935 by the Spaniard Guillermo Isidoro Larregui Ugarte, known as “The Basque with the Wheelbarrow,” who walked for fourteen months from a village in Santa Cruz all the way to Buenos Aires pushing a heavy wheelbarrow.

Frenzied Living

The TIT’s actions cannot be described as “culture in the catacombs,” the usual expression to allude to an underground network of intellectual relations during the dictatorship. Its members acted brazenly, without hiding. To say this is not to minimize the effects of the bloody repression, but rather to examine what eluded the vigilance of the concentrationary system or what it did not deem dangerous.³⁴

34. I take the concept of the “concentrationary system” from Pilar Calveiro, *Poder y desaparición* (Buenos Aires: Colihue, 1997).

Integrantes del TIT y Viajou sem Passaporte cuando fundan en São Paulo (Brasil) el / Members of TIT and of Viajou sem Passaporte [I Travel without a Passport] at the founding of Movimento Surrealista Internacional, 1981 (photograph provided by TKTK).

Al fondo se distingue un grafiti que dice: “Por el placer, por el placer”.
The graffiti at the back reads “TKTKTKTK.”



estas prácticas no era evidente, o en todo caso, era muy distinta a la que suele esperarse del estereotipo del arte militante o comprometido.

El TIT puede pensarse como una comunidad de jóvenes que se abroquelan con pasión, desparpajo, experimentación y riesgo, para inventar un modo de vida radicalmente distinto al gris disciplinado por el régimen de facto, alterando (y afectando) subrepticamente la “normalidad” cotidiana e institucional. Para lograrlo, quieren alcanzar en el día a día un estado que autodefinen como “vivir exaltados”.³⁵ En medio de la desolación y el arrasamiento de la dictadura, “el TIT me ofrecía una manera de vivir o de sobrevivir”, rememora una de sus integrantes.³⁶ El motor de su hacer es una motivación vital: transformar la vida. Como señala Marta Cocco:

El TIT, aunque contestatario, buscaba una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio para rechazar la vida que el régimen proponía, proclamándose en contra de una vida sin ideas, lúgubre y escalofriante [...]. El teatro impulsaba la creación colectiva como fuerza vital para sobrevivir a la represión y al horror de la muerte.³⁷

En alguna medida, se puede pensar que las comunidades que se generaron por afinidades electivas en el grupo y más tarde en la articulación con otros colectivos de activismo artístico prefiguran (como un laboratorio social) el carácter de la sociedad futura que reivindican estos colectivos. La invención de un modo de vida autónomo instaura un espacio y un tiempo de libertad, erige un refugio, pero no un refugio escondido y subterráneo, sino extrañamente expuesto, a plena luz del día, desafiante, provocador y desatinado. Ser parte de esta comunidad implicó no solo participar en procesos de creación colectivos, sino compartir experiencias vitales inesperadas (vivir, convivir, viajar juntos, tener sexo, intercambiar parejas, probar drogas). Así, inventaron una libertad que afuera estaba vedada.

Invisibilidad

Una consideración final merece la invisibilidad contemporánea del TIT y otros

Especialmente en los primeros años de la dictadura, el terrorismo de estado se centró en desmantelar la actividad política de la oposición (especialmente a todas las organizaciones armadas), y esto explica por qué las actividades artísticas y culturales se convirtieron en un refugio para muchas personas.

A pesar de eso, la policía se apresuró a irrumpir cuando el TIT estaba realizando sus actividades, pero tal vez no encontró nada que correspondiera a una actividad política como la que ellos mismos habían definido. Solo llevaron a algunos miembros a pasar la noche en la estación. Algunos de los que entrevistamos nos contaron cómo se sintieron decepcionados cuando la policía irrumpió en su casa buscando material marxista y descubrió que se proyectaba una película de los Hermanos Marx. La condición política de esas prácticas no era obvia, o en cualquier caso, era bastante diferente de lo que se esperaba del estereotipo de militante o artista políticamente comprometido.

El TIT puede ser pensado como una comunidad de jóvenes que defendieron su propia vida con pasión, confianza, riesgo y experimentación, con el fin de inventar una forma de vida radicalmente diferente de la vida gris y opresiva impuesta por el régimen de facto, alterando (y afectando) sutilmente la “normalidad” cotidiana e institucional. Para lograrlo, querían alcanzar en el día a día un estado que autodefinían como “vivir exaltados”.³⁵ En medio del luto y la devastación de la dictadura, “el TIT me ofrecía una forma de vivir o de sobrevivir”, recuerda uno de sus miembros.³⁶ La fuerza impulsora de sus acciones era una motivación vital: transformar la vida. Como señala Marta Cocco, “el TIT, aunque no conformista, estaba buscando una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio que nos permitiera rechazar la vida propuesta por el régimen, proclamando nuestra oposición a una vida sin ideas, gris y aterradora. . . . El teatro alentó la creación colectiva como una fuerza vital para sobrevivir a la represión y al horror de la muerte.”³⁷

En cierta medida, es posible pensar que las experiencias generadas por las afinidades electivas en el grupo y luego en la articulación con otros colectivos de activismo artístico prefiguraron (como un laboratorio social) el carácter de la sociedad futura imaginada por esos colectivos. La invención de una forma de vida autónoma estableció un espacio y un tiempo de libertad; no se creó un refugio oculto y subterráneo, sino uno sorprendentemente expuesto, a plena luz del día, desafiante, provocativo y absurdo. Ser parte de esta comunidad significó no solo participar en procesos de creación colectiva, sino también compartir experiencias de vida inesperadas (vivir, coexistir, viajar juntos, tener sexo, intercambiar parejas, probar drogas). De esta manera, inventaron una libertad que estaba prohibida fuera.

Invisibilidad

Una última consideración que merece ser dada es la invisibilidad contemporánea de estos grupos y sus formas de hacer las cosas, incluso en medio de la revisión intensiva de ese período convulsivo de la historia reciente de Argentina y América Latina. La falta de atención puede deberse tal vez a la clandestinidad, a la condición conspirativa de sus acciones. En las palabras de Cocco:

There was the conscious dissipation of daily traces, since generally all tracks were erased: papers, dates, directions. No one used agendas or address books, people never gave each other their real names, we always used pseud-

34. Tomo el concepto de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

35. Irene Moszkowski, entrevista, Buenos Aires, mayo de 2012.

36. Testimonio de Irene Moszkowski a Marta Cocco, op. cit., p. 115.

37. Marta Cocco, op. cit., pp. 108 y 116.

38. Marta Cocco, op. cit.

35. Irene Moszkowski, interview, Buenos Aires, May 2012.

36. Testimony of Irene Moszkowski, Cocco, 115.

37. Cocco, diss., 108, 116.

grupos afines y sus modos de hacer aún en medio de una profusa revisión de ese convulso período de la historia reciente argentina y latinoamericana. Esta desatención quizá se deba a la condición conspirativa y clandestina de su accionar. En palabras de Marta Cocco:

Existía la disipación consciente de los rastros cotidianos, ya que en general se borraba toda huella: papeles, fechas, direcciones. No se usaban agendas, ni libretas de teléfonos, nunca se daban los nombres verdaderos, se usaban siempre seudónimos, o nombres artísticos, no se daban detalles personales ni siquiera a los amigos más cercanos. Había que cuidarse de los vecinos y no se daban detalles de las familias, ni direcciones anteriores. Por consiguiente, los lazos con la familia se debilitaban, o se rompían, pues se mantenían muy pocas conexiones. Por ende, todos estos elementos inevitablemente afectan los recuerdos y la memoria a la hora de relatar el pasado.³⁸

Por otra parte, muchas de estas prácticas y los sujetos que las protagonizaron ocuparon (y ocupan) una posición marginal dentro del campo artístico, en tanto sus principales líneas de acción acontecían por fuera de las instituciones³⁹ y a contrapelo de los discursos hegemónicos sobre el arte. Incide también en su invisibilidad la condición efímera e incompleta, irreplicable, de sus realizaciones, inscripta —claro está— en su propia poética, que socava o dificulta la posibilidad contemporánea de reconstruir y abordar estas experiencias. Todo ello no va en desmedro —sino al contrario— de la apasionante labor de investigación que se abre por delante.

Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas), y miembro fundador de la Red Conceptualismos del Sur. Es licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires donde se doctoró en Artes. Actualmente da clases de grado y posgrado en la UBA, en el MACBA (Barcelona) y otras universidades. Entre sus libros se encuentran: *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, *Traiciones*, *El Siluetazo*, la antología de Roberto Jacoby *El deseo nace del derrumbe* y recientemente *Vanguardia y revolución*. Fue curadora de las exposiciones *El deseo nace del derrumbe* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2011) y *Perder la forma humana* (Museo Reina Sofía, MALI y MUNTREF, 2012–14).

onyms, or artistic names, we didn't give each other personal details, not even to our closest friends. One had to be careful with the neighbors, and we never gave each other family details or previous addresses. Consequently, family ties were weakened or broken, since very few connections were kept up. As a result, all these elements inevitably affect recollections and memory when one recalls the past.³⁸

On the other hand, many of these practices and the individuals who took part in them occupied (and still occupy) a marginal position in the art world, as their principal lines of action ran outside the institutions and against the grain of the hegemonic discourses of the art world.³⁹ Their invisibility was also influenced by the ephemeral, incomplete, unrepeatable character of their productions, in line, of course, with their own poetics—all of which undermines or complicates our efforts to reconstruct and deal with these experiences. None of this diminishes the excitement—quite the contrary—of the research work we still have ahead of us.

Ana Longoni is a writer, a researcher at the CONICET (National Scientific and Technical Research Council), and founding member of Red Conceptualismos del Sur (Southern Conceptualisms Network). She received a BA in literature and a PhD in arts from the University of Buenos Aires, where she currently teaches graduate and postgraduate courses. She also lectures at the MACBA (Barcelona) and other universities. Her books include *Del Di Tella a "Tucumán Arde"* [From the Di Tella Institute to "Tucumán Arde"], *Traiciones* [Treasons], *El Siluetazo* [The Silhouettes], a Roberto Jacoby anthology *El deseo nace del derrumbe* [Desire Rises from Collapse], and recently *Vanguardia y revolución* [Avant-garde and Revolution]. As curator, she coordinated the exhibitions *Desire Rises from Collapse* (Reina Sofía Museum, 2011) and *Losing the Human Form* (Reina Sofía Museum, MALI, and MUNTREF, 2012–14).

39. Esto no quiere decir que todo lo impulsado por el TiT haya ocurrido en espacios ajenos al mundo del arte, dado que muchas veces participaron en festivales teatrales o artísticos, e incluso los idearon ellos mismos.

38. Ibid.

39. This does not mean that everything promoted by the TiT occurred in spaces alien to the art world, since the group often participated in theater or art festivals, and even started some itself.