

Hacia un arte grupal. Una experiencia artística en los años finales de la última dictadura militar en Rosario

Hacia un arte grupal. An artistic experience during the final years of Argentina's last military dictatorship in Rosario

Resumen

Tras la derrota de la Guerra de Malvinas y el develamiento de los efectos más desgarradores del sistema represivo desplegado por la dictadura militar argentina desde el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, diversas voces de denuncia comenzaron a volverse audibles. Poco a poco, el espacio público volvió a ser el ámbito propicio para la expresión del descontento social. Desde las prácticas artísticas se evidenciaba también este tránsito. Un cierto relajamiento de la atmósfera represiva acompañó un retorno al hacer cooperativo y a la formación de grupos cuya búsqueda experimental, a partir de diversos lenguajes, los llevaría a compartir lo producido intentando involucrar al espectador en la factura final de la obra. En este horizonte ubicamos la experiencia que nos proponemos explorar en este escrito, la del colectivo rosarino *Hacia un arte grupal* en los años finales del último régimen dictatorial.

Palabras clave: Hacia un arte grupal, Rosario, Dictadura, experiencia artística

Abstract

Following Argentina's defeat in the Malvinas War and the subsequent exposure of the most harrowing consequences of the repressive apparatus implemented by the military dictatorship since the coup d'état of March 24, 1976, multiple voices of denunciation began to emerge. Gradually, public space once again became a privileged arena for the articulation of social discontent. This transition was also reflected within artistic practices. A relative easing of the repressive climate accompanied a renewed emphasis on collective modes of production and the formation of groups whose experimental pursuits, across diverse artistic languages, led them to share their work in ways that sought to implicate the spectator in the very constitution of the final piece. It is within this horizon that we situate the experience under examination in this essay: that of the Rosario-based collective *Hacia un arte grupal* during the closing years of the last military regime.

Key words: Hacia un arte grupal, Rosario, Dictatorship, Artistic experience

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2025

Hacia un arte grupal. Una experiencia artística en los años finales de la última dictadura militar en Rosario

Mariana Bortolotti*

Introducción

Atardecía un día de diciembre de 1982 mientras un grupo de jóvenes instalaba pequeñas cruces de madera formando un semicírculo sobre una lomada e iniciaba una fogata en una pequeña plaza céntrica de la ciudad de Rosario, Argentina. Poco a poco se fueron sumando otras personas alrededor del fuego. Algunas traían consigo otras cruces envueltas en tiras de telas salpicadas de pintura roja que eran invitadas a arrojar a las llamas. La reunión no tardó en llamar la atención de vecinos y ocasionales transeúntes. La llegada de un patrullero policial hizo necesaria una explicación. No eran preparativos para hacer un asado como creían, esperanzados, unos chicos en situación de calle; tampoco era un acto de Madres de Plaza de Mayo como “denunciaban” algunos vecinos. “No, esto es un acto artístico”, aclararon quienes habían organizado el encuentro: el colectivo artístico Hacia un Arte Grupal.

En un país todavía bajo el control de un régimen dictatorial debilitado pero activo, aquella intervención abrió un espacio de incertidumbre que desbordó lo previsto por sus protagonistas. Como advierte Andrea Giunta, la imagen artística en el espacio público “perturba con su falta de precisión. Ahí radica, en ese caso, su poder para provocar una respuesta” (2011: 75). Allí, entre cruces encendidas, telas “ensangrentadas” con pintura y un fuego compartido, se multiplicaban las resonancias posibles: lo festivo y lo ceremonial, lo ritual y lo político, lo íntimo y lo colectivo.

El episodio mostró que el arte, al desplegarse en la calle, producía sentidos inasibles y difíciles de controlar, lo festivo podía confundirse con lo ritual y lo ceremonial con lo político. Esa indeterminación, lejos de diluir la acción, pareció dotarla de una potencia singular para interpelar a una sociedad bajo un régimen que buscaba sofocar cualquier signo de disidencia. Quizás allí resida una de las claves para pensar el lugar de ciertas prácticas artísticas que emergieron en los años finales de la dictadura. Entre esas prácticas inscribimos la experiencia que nos proponemos explorar en este escrito, la del grupo Hacia un arte grupal.

* Centro de Investigaciones en Historia Oral y Social (CLIHOS)/Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
bortolottima@gmail.com



Imagen 1: Estampillas elaboradas a partir del registro fotográfico de la acción “Testigos Blancos”, utilizadas por Jorge Orta en un envío de Arte correo, s/f. Archivo personal de Claudia del Río

Iniciada tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y caracterizada por la implementación de un sistema clandestino de persecución y represión que produjo masivas violaciones a los derechos humanos y una política económica que favoreció a los sectores dominantes (Águila, 2023), la dictadura se encontraba atravesando una crisis interna a comienzos de los años ochenta. Luego de establecidos los objetivos primarios, se hicieron manifiestas las diferencias al interior de las Fuerzas Armadas y con sus apoyos civiles (Canelo, 2008). Fue allí cuando diversas voces de denuncia comenzaron a hacerse audibles y se volvieron inocultables tras la derrota de la Guerra de Malvinas y la profundización de la crisis económica (Franco, 2023).

En esos primeros años de la década, poco a poco el espacio público volvió a ser el ámbito propicio para la expresión del descontento social. En el campo cultural se evidenció también este tránsito, tanto desde la multiplicación de la agenda cultural como de una acrecentada presencia de público (Águila, 2008). Un cierto relajamiento de la atmósfera represiva propició la emergencia de nuevas propuestas, nuevos espacios y, en algunos casos, nuevas dinámicas de encuentro y expresión artística. Esto ha sido constatado a partir de diversas investigaciones que ponen el foco fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires (Manduca, 2022; Usubiaga, 2012; Lucena y Laboureau, 2016) y en Córdoba (González, 2019; González y Basile, 2014) y que se han ocupado de las disciplinas artísticas en sus diversas manifestaciones. Para la ciudad de Rosario, contamos con aportes significativos acerca de las propuestas teatrales (Logiódice, 2020) y de experiencias en el cruce entre lo teatral y la intervención política (La Rocca, 2012). Las artes visuales y, en particular, las prácticas emergentes en el contexto señalado no han sido indagadas en forma

sistemática.¹ El presente artículo busca aportar al conocimiento del campo artístico rosarino desde un estudio de caso, el cual se inscribe en un esfuerzo investigativo más amplio por recuperar las experiencias, dinámicas y propuestas de artistas y grupos de artistas que desarrollaron su labor entre la dictadura y la democracia y cuyas búsquedas estéticas dialogaron con el contexto que les tocó transitar.²

Nuestra indagación comparte la perspectiva que ha sido delineada a partir de distintas investigaciones y desde la cual se tensionan algunos preconceptos instalados acerca de la cultura bajo la dictadura. En primer lugar, se busca repensar las periodizaciones ancladas en lo institucional que ubica un partaguas entre períodos dictatoriales y democráticos para contemplar las modalidades propias del campo cultural. Por otro lado, se propone revisar supuestas dicotomías dentro de las producciones culturales: entre medios masivos y la industria cultural y, por otro lado, las manifestaciones artísticas críticas. En este sentido, se busca indagar en los entrecruzamientos y superposiciones de las diversas lógicas. Asimismo, se propone revisar el uso de la categoría resistencia para describir fenómenos de las más diversas características –cuyo elemento común podría encontrarse en el no ajustarse al proyecto cultural dictatorial, al modelo occidental y cristiano– y cuyos actores generalmente no definen sus experiencias a partir de ese vocablo (Longoni, 2013; González, 2019; Lucena y Laboureau, 2016; Buch, 2016; La Rocca, 2021). Desde este marco abordamos la experiencia del colectivo rosarino Hacia un arte grupal. A partir de diversos vestigios –registros fotográficos de las acciones artísticas, catálogos, libros gráficos, entrevistas, revistas y prensa periódica– nos proponemos dar cuenta del devenir grupal, sus modos de hacer y su propuesta artística, así como rastrear sus inscripciones dentro del campo en diálogo con el contexto dictatorial en el cual se desarrollaron.

Los ochenta como *época*

Claudia Gilman (2003) propuso pensar el campo intelectual latinoamericano de los años sesenta/setenta del siglo XX como una unidad de sentido definida por “lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia” (p. 36). Esa unidad de sentido constituye una *época* “con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior” (p. 36). La *época* abordada en *Entre la pluma y el fusil...* se encuentra atravesada por una problemática central: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria en América Latina. Nos preguntamos si puede pensarse un eje problemático semejante para el campo artístico de los años ochenta en el cual inscribir nuestra indagación.

En torno al caso chileno, Nelly Richard (1994) sostiene que la instauración del régimen militar en 1973 forzó una reconfiguración del campo artístico. Artistas que se habían comprometido políticamente en el período anterior debieron salir a un largo exilio mientras otros y otras, más jóvenes, y, tal vez, con menor reconocimiento público debieron rearmarse en el aislamiento de una sociedad resquebrajada. La autora encuentra que las prácticas de tinte vanguardistas (o

¹ Pueden consultarse nuestros aportes, Bortolotti (2025-b, 2023, 2021, 2017). En Ceruti (2010) se presenta una vista panorámica de la cultura bajo dictadura en Rosario con referencias al campo artístico sin un análisis de fuentes primarias; en Lucero (2019) se hacen algunas menciones a la pintura durante el período, aunque su foco de interés recae en el período democrático posterior.

² Se hace referencia al proyecto doctoral en curso: “Experiencias culturales entre la dictadura y la democracia: artistas, prácticas y política. Rosario, 1979-1990” (UNR).

neovanguardistas), que entendían al arte como agente transformador a nivel macropolítico, perviven hasta fines de la década de 1970; momento en el cual se vuelven visibles otras prácticas que operan a nivel micropolítico a las que denomina postvanguardistas. Esta postvanguardia, que se despliega en los años ochenta, estará marcada por

un reflujo del sentido heroico del arte y de la literatura (como concientización), alejamiento del modelo de intelectual carismático, intérprete del pueblo y portador de un sentido de la historia, por su distanciamiento del populismo artístico y del nacionalismo cultural y por querer borrar las huellas del pensamiento teleológico y erosionar la idea tradicional de la unicidad del sujeto como fuente de significación. (Richard, 1994: 48)

De la crisis de los imaginarios vanguardistas, que integraban la época pensada por Gilman, habría emergido una nueva sensibilidad, un modo distinto de comprender lo político en el arte en la década siguiente (Richard, 2002). Por su parte, Suely Rolnik (2007) también vincula la potencialidad política del arte contemporáneo con un nivel de micro acciones o micro conmociones:

la operación propia de la acción artística, con su potencia micropolítica, interviene en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad de un lado, y del otro la realidad sensible en permanente cambio, producto de la presencia viva de la alteridad que no cesa de afectar nuestros cuerpos. Tales cambios tensan la cartografía en curso, cosa que termina por provocar colapsos de sentido. (p. 104)

Esta idea de una redefinición del sentido de lo político en los años ochenta es sostenida de igual modo en el proyecto colectivo *Perder la forma humana* en su propósito de construir “una cartografía parcial de las irrupciones y tensiones artísticas y políticas que atravesaron una época cuyas secuelas exceden con creces su propio tiempo cronológico” (Red Conceptualismos del Sur, 2012: 11) en América Latina. Coinciden en que se ha producido un desplazamiento respecto al horizonte de expectativas de las décadas precedentes “de la búsqueda de la toma del poder a la generación de afectos comunitarios y de antagonismo en el espacio público, anticipando de ese modo algunos elementos del activismo contrahegemónico de décadas posteriores” (2012: 14).

En el mismo sentido, Lorena Verzero (2016) apunta a los “modos de hacer” que surgen en esos años como distintivos de la época: “el trabajo colaborativo, la autogestión, la valoración del proceso por sobre el producto, una organización horizontal del trabajo colectivo y la centralidad del cuerpo...” (p. 16). Si consideramos en extenso esta última característica señalada, la primacía de la corporalidad, encontramos que ésta se expresa de una multiplicidad de formas, modos y actitudes: se trata de cuerpos dolientes, desafiantes, irreverentes, sexuados. Lo corporal se presenta como dualidad dispar, enfrentada, opuesta: los cuerpos presentes frente a los ausentes (2016: 16). En una clave cercana, no obstante la disparidad en la delimitación cronológica³, Irina Garbatzky

³ La autora inicia “los ‘80” con la recuperación democrática –1983 en la Argentina y 1985 para Uruguay, escenarios geográficos de su interés– (Garbatzky, 2013: 43).

(2013) sostiene la concepción de “los ochenta *recienvivos*”⁴ como un tiempo de dislocación temporal y corporal:

En el neologismo *recienvivos* resuenan las supervivencias, el poder de lo desenterrado y de sus ruinas. Evoca, de este modo, no tanto una metáfora de lo que renace durante la democracia, sino, por el contrario, el matiz particular de una estética que integró lo ominoso con lo infantil, los desmoronamientos del cuerpo y la vitalidad, lo festivo y lo paródico. (p. 14)

Si bien su preocupación analítica se limita a las experiencias de performance poética de una serie de autores en Argentina y Uruguay, su caracterización de esos años puede extenderse productivamente a otras prácticas culturales.

A la vez como estrategia de investigación y como clave interpretativa, desde la Red Conceptualismos del Sur (2012) hablan de una imagen “sísmica” de los años ochenta, un concepto que

remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación. (p. 12)

Viviana Usubiaga (2012) utiliza también el adjetivo “inestable”, en su caso para caracterizar las imágenes del arte argentino producidas en la década. En el planteo de la autora, se trata de “producciones plásticas que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas” (p. 17-18). Esa imprecisión formal constituiría una evocación de aquello que no puede ser dicho, no puede ser mostrado ni representado. En este último sentido, lo corporal aparece como uno de los elementos centrales en los que se habría tramitado la elaboración del trauma social, así como la constatación de la persistencia de la vida.

Las diversas aproximaciones revisadas coinciden en señalar que los años ochenta constituyen un tiempo de desplazamientos y reconfiguraciones, en el que se desarticulan las gramáticas políticas y estéticas heredadas de las décadas previas y emergen nuevas formas de inscripción de lo social y lo político en el arte. La inestabilidad, la precariedad material, la centralidad del cuerpo y la experimentación colectiva se presentan como rasgos distintivos de esta época, cuya potencia radica menos en la formulación de un programa unívoco que en la apertura de múltiples horizontes de sentido. Este marco permite interrogar las prácticas artísticas del período no sólo como respuesta a un contexto de crisis, sino también como laboratorio de imaginarios que revisitan el pasado tanto como anticipan debates posteriores en el campo cultural latinoamericano.

La formación de *Hacia un arte grupal*

Anticipando el resurgir de la lucha gremial, las movilizaciones y la reorganización de los partidos políticos, la vida cultural de espíritu crítico comenzó a recomponerse a inicios de la década de 1980. La música, el teatro y las artes plásticas –casi nunca en compartimentos estancos– funcionaron como canales de expresión y encuentro en espacios oficiales y privados, e incluso en

⁴ El término *recienvivos* aparece en el “Manifiesto del desecho”, un texto de Emeterio Cerro (Garbatzky, 2013: 14).

el espacio público. En Rosario, diversas modalidades artísticas empezaron a ganar visibilidad, en particular entre una nueva generación que buscaba dejar atrás el temor y la inacción para afirmar sus intereses. Mientras el escenario nocturno de la música rock convocaba a jóvenes músicos y a quienes se iniciaban en la crítica cultural a través de frágiles y efímeras publicaciones (Luciani, 2017), las artes escénicas atravesaban un “boom” de crecimiento (Logiódice, 2020) y el transcurrir cotidiano del centro rosarino se conmovía por las subrepticias apariciones del grupo teatral Cucaño (La Rocca, 2012), para un sector de las artes visuales eran tiempos también de renovadas búsquedas. En los primeros años de la década aparecieron iniciativas que condensaban diversos rasgos de época, tal como los definimos en el apartado anterior. Destacan los agrupamientos de composición fluctuante y objetivos heterogéneos, poco estudiados hasta ahora salvo por nuestras propias aproximaciones.⁵ A fines de los años setenta y comienzos de los ochenta se desplegaron dos experiencias significativas: la agrupación Multiarte y las muestras colectivas Jóvenes Artistas se Manifiestan (JAM). Ambas partían de un mismo diagnóstico adverso sobre la situación de los jóvenes creadores –la carencia de espacios de exposición, la falta de apoyos públicos o privados, el conservadurismo del campo cultural local–, aunque respondieron con estrategias diferentes. Multiarte reunió a artistas de distintas disciplinas –artes visuales, teatro, música, danza y poesía– y promovió encuentros y exposiciones. JAM, en cambio, surgió por iniciativa de Daniel Scheimberg, arquitecto y artista plástico, y Mario Piazza, realizador audiovisual, como un ciclo de muestras abiertas a jóvenes artistas, sin criterios de selección ni premiación (Bortolotti, 2021).

Ya iniciada la década surgen otras grupalidades con la característica común de cruzar generaciones y lenguajes: el Grupo Rosario⁶, el Grupo Azul⁷ y, el caso que nos ocupa en este texto, Hacia un Arte Grupal. La primera agrupación reunió artistas plásticos de distintas generaciones e inscripciones con la finalidad de generar instancias de formación y discusión, así como la organización de muestras colectivas. En contraste, las últimas dos agrupaciones compartieron una inclinación marcada hacia lo experimental y, especialmente, a la creación colectiva.

Bajo el influjo del recorrido por la vanguardia rosarina de los años sesenta de uno de sus integrantes, el artista grabador y docente Osvaldo Boglione (Römer, 2008), el Grupo Azul exploró las dimensiones del hacer colectivo deteniéndose en la discusión interna, la búsqueda reflexiva de un hacer común que se plasmará luego en una materialidad inquieta y experimental (Bortolotti, 2024). Hacia un Arte Grupal, por su parte y como desarrollaremos a partir de aquí, sostuvo una tendencia más marcada hacia el hacer y el cruce interdisciplinario. En el breve tiempo en que actuaron, desarrollaron una propuesta lúdica y experimental que desplegaron en ámbitos alternativos como una pequeña marquería y galería, una plaza pública y un centro cultural municipal.

El grupo se conformó a comienzos del año 1982 por impulso del artista plástico Jorge Orta quien fue convocando a sus integrantes a partir de sus vínculos de amistad previa o por compartir intereses e inquietudes. Con la propuesta de crear intervenciones que conjugaran diversos lenguajes, materialidades y temáticas se unieron el músico Claudio Lluán, la artista Claudia

⁵ Véase Bortolotti (2025-b, 2021, 2017).

⁶ Integrado por Arnoldo Gualino, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghiglioni, Alberto Macchiavelli, Daniel Scheimberg, Claudio Gutiérrez, Néida Curvale, Celia Fontán. Entrevista a Arnoldo Gualino realizada por la autora, Rosario 2018.

⁷ Integrado por Osvaldo Boglione, Mónica Calegari, Liliana Quinteros, Daniel Andrino y Norberto D’Alessandro (Bortolotti, 2025-b).

Molteni, recibida en la Escuela Provincial de Artes Visuales⁸, Luis Miotto, camarógrafo de un canal local que aportó su saber técnico para el registro audiovisual tanto del proceso creativo como de las exposiciones y acciones y la artista Claudia Del Río con quién compartía una ayudantía en la cátedra de Teoría del Color de la carrera universitaria de Bellas Artes.

Del Río recuerda cuando recibió la invitación a participar de las reuniones que llevarían a la conformación del grupo:

me dice [Jorge Orta], “nosotros nos estamos empezando a juntar para hacer algo interdisciplinario, con otros, hay gente de música, gente de la Escuela Provincial [de Artes Visuales], de cine, porque no venís?” y, bueno, fui a la primera reunión y me pareció increíble [...] ese día dije “sí, quiero estar con ustedes” Digamos que el lenguaje era un lenguaje recontra innovador, éramos un grupo, Jorge era el que lo lideraba (Entrevista a Claudia del Río realizada por la autora, Rosario, 2014).

La caracterización de la propuesta como un “lenguaje recontra innovador” es construida por la entrevistada a partir del contraste con la formación recibida en la universidad:

Artísticamente era todo bastante retrógrado, en el sentido de que, como esto que te decía, nadie hablaba del lenguaje visual, o sea, no se hablaba de la idea del lenguaje visual, todo tenía que ser mimesis con el cuerpo humano y era a todo lo que se podía llegar (Entrevista a Claudia del Río realizada por la autora, Rosario, 2014).

Frente a una formación en clave academicista, el grupo propuso una apertura a otras dimensiones del hacer artístico al abreviar en tradiciones alternativas. En particular, el testimonio de Del Río señala a la figura de Orta como quien proveyó de lecturas, conocimientos e inquietudes que los llevaron a transitar y, en múltiples sentidos, a recuperar algunas vertientes de las neovanguardias de los años sesenta y sus derivas posteriores. En particular, Hacia un arte grupal buscó recobrar el gesto vanguardista de conectar arte y vida, de proponer un arte de procesos, acciones y experiencias con un sentido inestable de la materialidad y un impulso por hacer del espectador un activo creador. El nombre que adoptan da cuenta precisamente de una idea de proceso abierto, de una búsqueda creativa en la cual el hacer colectivo constituía el eje vertebrador. En este sentido, retomando la caracterización que presenta Herrera (2014), la propuesta del grupo se alinearía con la búsqueda de ampliar la audiencia y popularizar el arte presente en las vanguardias de los sesenta, sin pretensión de accionar sobre la realidad misma como buscaron las derivas más políticas posteriores.

En la constelación de referencias e influencias del grupo ubicamos la concepción de obra-proceso presente en artistas conceptuales como Joseph Beuys y, en el plano local, las prácticas “revulsivas” del platense Edgardo Antonio Vigo (Davis, 2009), con quien llegaron a desarrollar un

⁸ La educación artística tuvo su primera institucionalización en la ciudad con la apertura de la Escuela Provincial de Artes Plásticas en 1941, producto de la demanda de varias generaciones de artistas que, desde los años '20, reclamaban a los gobiernos provinciales y municipales democratizar el acceso a la formación. Casi una década después comienza su actividad la Escuela Superior de Bellas Artes, luego Escuela de Bellas Artes, dependiente de la universidad. En las décadas siguientes ambas escuelas lograron posicionarse como espacios legítimos para la formación tanto de artistas como de profesores de arte, sin que por esto perdieran relevancia los talleres de enseñanza privados.

estrecho vínculo. Las propuestas nucleadas en torno al Centro de Arte y Comunicación (CAyC)⁹ y a las Jornadas Internacionales de la Crítica¹⁰ constituyeron una vía de acceso fundamental tanto a perspectivas contemporáneas como a una revisión de las neovanguardias locales e internacionales. Del Río recuerda los viajes a Buenos Aires para asistir a las jornadas y, especialmente, a las exposiciones que las acompañaban como momentos de descubrimiento, de apertura a otras perspectivas del arte y a la construcción de otras conexiones dentro del campo por fuera de la acotada esfera rosarina:

Entonces cuando vamos a una muestra en el edificio del CAyC, una obra que me fascina porque las personas se llevaban un pedazo. Era como una estructura de alambres y metales y, como si fuera un exhibidor de supermercado, estaba todo con cosas atadas, sujetadas, las cosas estaban repetidas, eran siempre la misma matriz repetida y vos te sacabas una y te la llevabas, o sea, era múltiple pero a la vez tenía un tiraje. (...) La gente hablaba..., era... lo más extraño que yo había visto y estaban los dos autores ahí. Entonces, los vamos a saludar..., nos presentamos y los dos autores eran realmente los padres del arte correo, ella era Graciela Gutiérrez Marx y él era Edgardo Antonio Vigo. Entonces ahí nos cambiamos las direcciones postales. Y empezamos a escribir... (Entrevista a Claudia del Río realizada por la autora, Rosario 2014).

Los elementos que destaca el testimonio –la obra como instalación inestable, la pieza múltiple, la interacción con el público– formaron parte luego, como veremos más adelante, de las propuestas que llevó adelante el grupo. El encuentro con los artistas Gutiérrez Marx y Vigo y el arte correo también resultó significativo tanto para el colectivo como para la trayectoria posterior de algunos de sus integrantes.¹¹

A su vez, hallamos nexos con la perspectiva propuesta por Glusberg desde el CAyC. Por un lado, la conexión entre arte, tecnología y comunicación; y la apuesta por un arte de procesos, sistemas y experiencias. Por otra parte, la idea de un arte nacional y regional como modelo a desarrollar (Herrera, 2014). En el catálogo de la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano” de 1972, Glusberg sostenía:

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia consecuente de su situación revolucionaria.

Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos. (...)

⁹ Creado en 1968 como Centro de Estudios de Arte y Comunicación, luego denominado CAyC, por el empresario y crítico de arte Jorge Glusberg con el objetivo de introducir tendencias del arte norteamericano y europeo contemporáneo y, a su vez, propiciar encuentros e intercambios entre artistas e intelectuales locales e internacionales. Con un acento particular en el arte de sistemas, el video-arte, la instalación, el arte procesual, el arte correo y la performance en su primera década; luego incorporó la idea de una “nueva imagen”, a tono con el “retorno” de la pintura y el ascenso de la Transvanguardia (Marchesi y Riccardi, 2012; Herrera, 2014).

¹⁰ Organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte entre 1978 y 1987, momento en el cual ingresa como coorganizador el CAyC. Constituyeron instancias significativas para la discusión y el intercambio entre invitados tanto nacionales como extranjeros, así como para la realización de programas de exposiciones que abarcaban desde tendencias establecidas hasta propuestas emergentes (Herrera, 2014).

¹¹ Tanto Orta como Del Río participaron intensamente del circuito de arte correo a lo largo de la década y construyeron múltiples vinculaciones a partir de allí (Bortolotti, 2024).

Los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los países latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural. (...) Nuestros artistas tomaron conocimiento de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuestas regionales, consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados de mañana. (Alonso, 2011: 220)

Si bien el grupo rosarino no produjo una teorización colectiva sobre su práctica, en dos intervenciones textuales de Orta encontramos significativos puntos de contacto con la concepción citada. En primer lugar, el manuscrito titulado “Documento para un arte contextual” fechado en 1982 y que tuvo una circulación acotada al grupo, de acuerdo con el testimonio de Del Río. En ese breve texto, formulado como manifiesto artístico, Orta postulaba que “es en un país caracterizado por la dependencia cultural, conformado por la importación de modelos y desarraigado de sus tradiciones, donde cobra sentido la propuesta contextual”. En la definición que propone de un arte “contextual” tienen un lugar relevante “los estímulos y vivencias provenientes de nuestro medio ambiente”, “los elementos propios y característicos de nuestra cultura, sobre la base experiencial de los acontecimientos cotidianos”.

Más allá de una sintonía inicial en reclamar un carácter regional para un arte hecho de y para Latinoamérica y proponer revincular a los artistas y su público, el horizonte de la crítica política había cambiado. Mientras que Glusberg caracterizaba a la posición de los artistas como “revolucionaria”, una búsqueda por “independencia” y “liberación” ante las constricciones de un orden social opresivo; en el caso de Orta el horizonte de lucha no se desmarcaba de los límites del campo cultural:

El arte de vanguardia reviste un carácter de combate, lucha contra las limitaciones impuestas por la industria cultural, enfrenta las prohibiciones aún a riesgo de la marginación. Sus intereses y objetivos se oponen diametralmente al “poder cultural”, su misión es marcar y corregir las desviaciones; desmitificando, desprejuiciando y liberando el espíritu de la creación.

Parece haberse producido un desplazamiento del sentido de lo político y del rol de las prácticas artísticas. En el sentido que señalamos más arriba, en la propuesta de Orta no había una pretensión de accionar sobre la realidad misma sino la búsqueda de un modo de mediar y conectar al público con su entorno desde un lenguaje que resultara comprensible. En este sentido se expresa en el segundo texto al que haremos referencia, “Un camino hacia la integración de los sentidos”, editado en junio del mismo año en el “Libro Gráfico I”:

Hace ya algunos años que paralelamente a mi actividad de pintor y grabador vengo realizando experiencias “de laboratorio” sobre diversas alternativas comunicacionales planteadas al arte contemporáneo. Es indudable que el abismo inmensurable creado entre el ‘productor’ de arte y el ‘consumidor’ de cuadros, y a su vez entre estos y el conjunto mayoritario de la sociedad, constituye una realidad por un lado indiscutible y por otro inaceptable para todos aquellos artistas que buscamos afanosamente intercambiar las experiencias de nuestra creación cotidiana con el mundo que nos rodea.

El modo de salvar ese “abismo”, y que puso en práctica en las obras del grupo, pasaba por revitalizar algunas tradiciones enlazándolas con prácticas del arte contemporáneo y materialidades del mundo cotidiano. El arte gráfico intervenido con elementos extraídos del quehacer cotidiano de la ciudad como la prensa periódica o los boletos de colectivo formaron parte de instalaciones y ambientaciones que presuponían un recorrido activo por parte del público.

Volviendo al texto de Glusberg, más adelante señala el carácter “opaco” de las obras presentadas como “el significado global de la muestra”: “la opacidad de la sustancia significativa”, “la opacidad del contenido de cada obra”, “la opacidad que manifiesta la normalización y la fácil reproducción técnica”:

Esta se orienta a promover significantes en sus destinatarios reales. Todo el aparato ideológico de la crítica burguesa, dominio de los signos transparentes que ocultan sus códigos, y que pueden llegar a adquirir distintos grados de sofisticación evaluativa, es un filtro que impone el “sistema” a la comunicación real que intentan los artistas con el destinatario pueblo-espectador.

El arte como idea, representado en esta muestra, es así la manifestación de una opacidad revolucionaria, opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías, y representa una real problemática latinoamericana. (Alonso, 2011: 221)

En el momento en que tiene lugar la propuesta de Glusberg, bajo un gobierno dictatorial de características muy diferente al de los años ochenta,¹² la opacidad postulada suponía la intención de subvertir las construcciones ideológicas y desmitificar lo real. Entendemos que algunas prácticas artísticas desplegadas bajo la última dictadura militar apelaron también a la opacidad de los sentidos como estrategia intencionada, pero en este caso no para desmitificar sino para poder connotar una realidad a la que no podía aludirse en forma directa. Bajo esta clave, en los apartados siguientes nos detendremos en las intervenciones concretas mediante las cuales el colectivo intentó materializar esa apuesta experimental y participativa.

Crónica Gráfica

La primera producción del grupo fue “Crónica Gráfica”¹³ y la realizaron en junio de 1982, en una pequeña marquería y galería de arte que pertenecía a tres artistas de la misma generación de Orta. La Galería Bounarroti, ubicada en el centro de la ciudad y cercana tanto a la Escuela de Bellas Artes como a la Escuela Provincial de Artes Visuales, fue un lugar de encuentro en los primeros años de la década para un conjunto significativo de jóvenes artistas que encontraron allí un espacio de exposición accesible y en algunos casos fue un primer paso para darse a conocer ante galeristas de perfil comercial (Florio, Blaconá y Bortolotti, 2019).

La propuesta consistía en una instalación de materiales gráficos, en palabras de Del Río:

¹² La autoproclamada “Revolución argentina” fue un gobierno militar iniciado con el golpe de Estado que derrocó al presidente Arturo Illia el 28 de junio de 1966 y se caracterizó por implantar un régimen autoritario y corporativista que disolvió los partidos políticos, intervino la Universidad y suspendió los derechos políticos y sindicales. A pesar de la violencia y la represión, el descontento social no hizo más que crecer hasta estallar en los ciclos de protesta conocidos como “los azos del ‘69”. (James, 2003)

¹³ En esta propuesta participó junto al grupo Verónica Orta, hermana de Jorge y también artista plástica.

un espacio gráfico con todas tiras de diarios como si fuera un continuo, digamos, todas páginas de *La Capital* en general. Más angostas de los que correspondería a una página y sobre esa gráfica le hacíamos algunos como rodillos, colores en rodillos, algunas letras, alguna tipografía, una palabra, no me acuerdo qué palabras pero vos pasabas caminando... Pensá que uno en general en esa época veía cuadros, y lo que veías entonces acá era un espacio totalmente gráfico y movable porque caminabas entre las tiras y a la vez había un grabado de este tipo que después fue una de las características del grupo, que siempre utilizó el grabado en madera con partes así como de diarios, partes de originales, que a la vez no son originales sino que son impresos de diarios que tienen tiraje (Entrevista a Claudia del Río realizada por la autora, Rosario 2014).

Los tópicos de la propuesta, que se reiteraran en las siguientes acciones del grupo, dialogan con aquellos que Del Río rememora de la instalación de Vigo y Gutiérrez Marx en el CAyC: la multieemplaridad –cuestionadora del carácter aurático de la obra de arte– propia del grabado y de la prensa periódica junto con la intervención individual de cada copia –la singularización de lo plural–, el carácter incompleto de la obra y el llamado al otro espectador a intervenir, a apropiarse y modificar/completar.

La intervención del público, mediante la apropiación de partes o fragmentos de la obra, era esperada y propiciada:

El público que visita la exposición podrá llevarse gratuitamente una xilografía original si procede a cortar las bisagras de papel que vinculan cada grabado entre sí. Con esta actitud se busca colaborar en la toma de conciencia por parte de determinado público, en el sentido de que la obra y el autor se resisten íntimamente a ser objetos de una deformante presión especulativa externa, ya sea en términos económicos o en status social. (*Libro gráfico* n° 1, junio de 1982).



ORTA : Crónica Gráfica 1982

Imagen 2: “Crónica Gráfica”, Galería Buonarroti, 1982. Fuente: <https://www.studio-orta.com/en/jorge-orta>

Al montaje objetual se sumaba la ambientación sonora, así como el registro filmico y fotográfico del proceso de trabajo. Respecto a la intervención sonora, Claudio Lluán sostenía que

Un ideal perseguido por diversas corrientes ha sido y es la búsqueda de la “unión de las artes”. La posibilidad de llegar al público mediante estímulos que provoquen la intervención de distintos sentidos ha subyugado a muchos artistas.

(...) uno de mis objetivos es crear una música contemporánea que contenga elementos del folklore del hombre de hoy. El valor sonoro de nuestro lenguaje y los ruidos del medio ambiente, tan familiares a nuestro oído, podrían entonces ser tomados como punto de partida para la composición de música concreta complementaria del montaje visual (Libro gráfico n° 1, junio de 1982).

Estos disímiles registros combinados buscaban la construcción de una experiencia artística que fuera vivenciada por el público. En este sentido lo expresaban en la tarjeta invitación para la muestra “Fragmento Urbano”¹⁴ (julio de 1982), una redición ampliada de “Crónica Gráfica” realizada en el Centro Cultural Municipal “Bernardino Rivadavia” (CCBR)¹⁵:

¹⁴ En esta instalación contaron con la colaboración de Silvia Mainieri, Enrique Rodríguez y Gabriel Serrano.

¹⁵ El CCBR se creó a instancias del intendente de facto capitán de navío (re) Augusto Félix Cristiani en 1979. El edificio, ubicado en el área céntrica de la ciudad, había sido construido como Centro de Prensa para el XI Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, durante el cual Rosario se constituyó en subsele. Al quedar su dirección a cargo de Kurt Fischbein, un intelectual liberal con relevante trayectoria en la ciudad, el Centro llevó a cabo actividades culturales y

los invitamos a participar de una experiencia integral de arte colectivo, donde podrán expresarse por medio de plástica, música y video. Hemos dispuesto, en la planta alta del CCBR, un espacio gráfico-musical, estructurado por medio de paneles de grabados, paneles musicales, cortinas gráficas, carreteles de grabados en banda continua, paneles abiertos, mesa de publicaciones, equipos de videocassette para reproducir, monitorear y grabar, proyección de diapositivas, y la interpretación en vivo de un trabajo musical, realizada con medios mixtos (instrumentales y electroacústicos).

En el caso de estas dos instalaciones, la utilización de fragmentos de periódicos abría una zona de incertidumbre que dialogaba con una realidad problemática. Violencias, represión, Guerra de Malvinas y crisis económica, la realidad circundante aparecía en forma de rastros que el espectador debía seguir a fin de componer una imagen completa. Aquello no dicho, dicho a medias por la prensa gráfica podía ser completado/corregido/subvertido por aquel visitante que eligiera “pasar a la acción”, intervenir la obra que se le presentaba y, luego, llevarse consigo un fragmento.

“Crónica Gráfica” y, luego, “Fragmento Urbano” estaban pensadas como obras proceso que comenzaban con el montaje de los artistas, continuaban con la intervención de los asistentes y se perpetuaba en la confección de los Libros Gráficos.¹⁶ Estos objetos de arte se proponían como continuadores de la intervención primera y posibilitaban multiplicar el número de receptores. La venta de estas piezas gráficas, con una tirada que variaba en cada número entre 250 y 1200 ejemplares, les permitía solventar los materiales que empleaban en cada obra. El primer número realizado a partir de “Crónica gráfica” es el único en el cual el texto tiene un lugar significativo, luego ese lugar estará ocupado por la imagen.

de formación orientadas a un público amplio, constituyéndose en el espacio más dinámico y con mayor crecimiento del período. En este espacio se realizaron las muestras del grupo Multiarte y el ciclo JAM (Bortolotti, 2025).

¹⁶ El grabado y la confección de carpetas gráficas tiene una larga tradición en Rosario (Dolinko, 2021). Contemporáneamente, el Grupo Azul también realizaba una propuesta gráfica que comprendía el armado de carpetas para su venta.



Imagen 3: “Fragmento Urbano”, CCBR 1982. Fuente: <https://www.studio-orta.com/en/jorge-orta>

En el escrito “Un camino hacia la integración de los sentidos” que analizamos en el apartado anterior, Orta hace referencia a los objetivos que perseguían con esas ediciones:

1- Se busca rescatar del libro tradicional su multiplicidad y consecuente popularidad; 2- de las distintas técnicas del grabado, su carácter de obra original, para lo cual se trabaja con estampación directa sobre cada ejemplar y con intervenciones de dibujo y collage; 3- de la obra literaria y musical su desarrollo temporal; 4- y frente al deterioro y desviación de los medios tradicionales de difusión de la obra artística, y frente al creciente abismo producido entre la obra que se concentra para ser exhibida y el público que se resiste a tal tipo de convocatoria, los libros gráficos se dispersan como desgranándose para salir en busca de cada interlocutor (*Libro gráfico* n° 1, junio de 1982).

A su vez estos libros invitaban a ser intervenidos/completados, tal como consta en la suerte de instrucciones en el segundo libro:

Usted está invitado a participar activamente del libro-obra, escogiendo una frase, una palabra o un conjunto de palabras –vinculadas o no al arte contemporáneo– y pegándolas en los casilleros previstos para tal fin, como crea más conveniente. En caso de faltarle alguna letra se sugiere dibujarla directamente. Con las letras sobrantes puede armar una composición, dibujando y pintando sobre este mismo espacio (*Libro gráfico* n° 2, julio-agosto de 1982).

Surge de estos escritos un imaginario del artista como agente facilitador y vehiculizador de las necesidades expresivas del receptor.

Estas obras inaugurales evidencian un desplazamiento hacia un arte relacional y contextual, en el que el artista se configura como mediador entre la creación y la sociedad, y en el que la obra no se agota en su montaje inicial, sino que se prolonga en la interacción y la circulación de los fragmentos. Al documentar y reproducir estos procesos mediante los Libros Gráficos, el grupo propuso un modelo de acción artística que articulaba lo colectivo, lo efímero y lo gráfico, al tiempo que establecía un diálogo con las problemáticas y sensibilidades del contexto rosarino de los primeros años ochenta.

Testigos Blancos

En octubre de 1982 se hace pública la existencia de enterramientos ilegales de personas asesinadas por el gobierno militar en el cementerio de Grand Bourg en la provincia de Buenos Aires, mientras crecía la visibilidad del reclamo sostenido por los organismos de derechos humanos. En Rosario, la zona céntrica se volvió escenario del despliegue de una intensa actividad por parte de las organizaciones locales. Puede destacarse de esa agenda de acciones el reparto de volantes y las marchas por las calles peatonales del centro de la ciudad y el comienzo de la utilización de fotografías de las personas desaparecidas en pancartas y carteles (Scocco, 2022). En este contexto, el grupo comienza a gestar “Testigos Blancos” como un encuentro en una plaza de la zona céntrica de la ciudad.

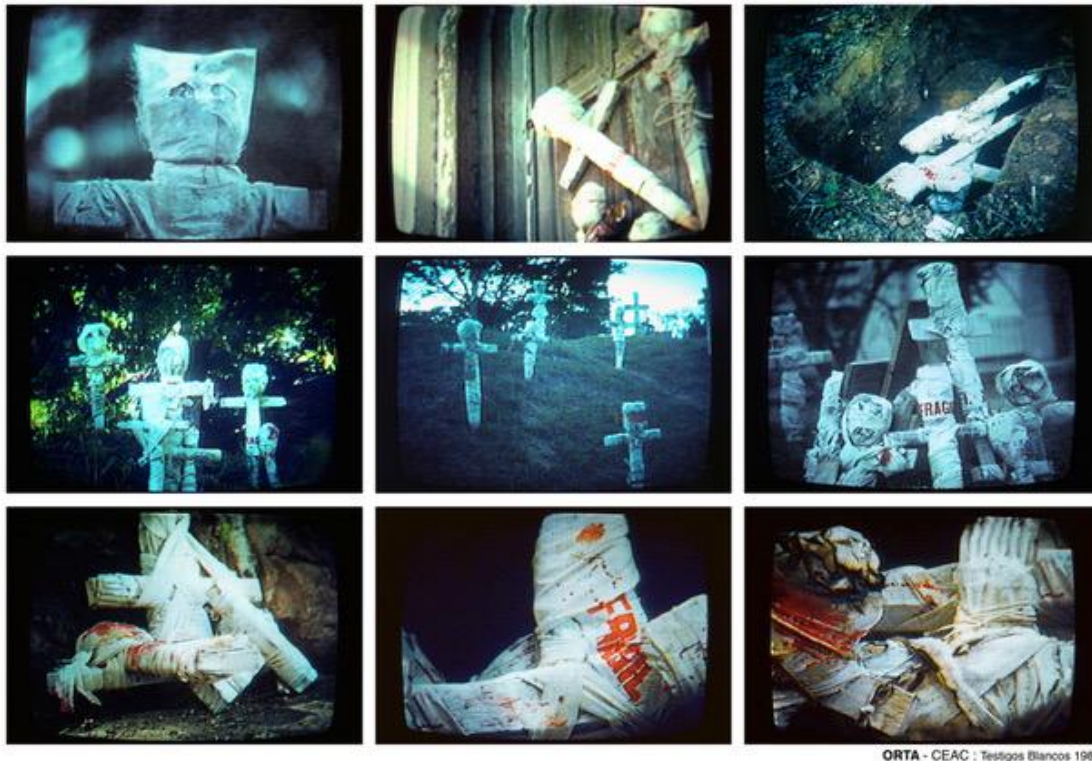
La acción comenzó con el envío de las invitaciones. Además de convocar a amigos y conocidos, en una adaptación singular de las premisas del arte correo, el grupo decidió enviar unos objetos-invitación por correo postal a destinatarios aleatorios extraídos de la guía telefónica. El envío consistía en una caja que contenía una tarjeta de invitación junto con un objeto compuesto por una cruz de pequeñas proporciones y sobre ella un volumen en forma de cuerpo humano envuelto en tiras de telas con manchas de pintura roja. La tarjeta convocaba a acudir una tarde del mes de diciembre a la Plaza Santa Cruz¹⁷, llevando el objeto recibido.

Este recurso al azar –“agarramos guías telefónicas y donde se nos paraba el dedo..., lo recibía quien lo recibía, era absolutamente aleatorio...” (Entrevista a Claudia del Río realizada por la autora, Rosario 2014)– tuvo repercusiones inesperadas:

Y, un día, por ejemplo, anécdotas. Me llama por teléfono..., yo en esa época había empezado a trabajar en un instituto psiquiátrico. Viste que te dije que tuve como mi tesis final de mi carrera la pintura y la psicosis, hice un trabajo de campo y, bueno, como estaba ese tema que me interesaba, trabajaba en un instituto psiquiátrico. Me llama un psicólogo diciéndome “mirá”, era militante, yo no lo sabía, “estoy muerto de miedo”, me decía, “mirá, acabo de recibir una cruz”, se creía que era de... “y está tu nombre, ¿es verdad esto?” [...] Entonces, este tipo estaba muerto de miedo que no entendía de dónde venía eso, a mí además no me conocía de otro lado más que de trabajar en la clínica, entonces, el tipo no entendía nada, “no, quedate tranquilo, no es nada”, se creía que era algo, viste... de los dictadores, qué se yo, oficial.

¹⁷ Una pequeña plaza ubicada en una zona céntrica de Rosario, lindante con el Pasaje Santa Cruz.

Esta “anécdota” muestra las tensiones entre las pretensiones artísticas del grupo y el contexto en el cual desarrollaron su propuesta. El dispositivo elegido como invitación y el medio de distribución fue percibido como un mensaje amenazante y no como gesto artístico.



ORTA - CEAC : Testigos Blancos 1982

Imagen 4: “Testigos Blancos”, 1982. Fuente: <https://www.studio-orta.com/en/jorge-orta>

Llegado el día, instalaron algunas cruces en la loma que caracteriza a la plaza e iniciaron una fogata en el centro. A quienes iban llegando se les invitaba a participar del rito de arrojar la cruz al fuego alrededor del cual, luego, se iban sentando.

Y, bueno, y nos quedamos ahí charlando con todos los que llegaban... se acercaban los chicos, chicos de la calle y creían que íbamos a hacer un asado. Me acuerdo de cosas así que pasaron periféricamente, después vino un comando porque dijeron unos vecinos... denunciaron que era un acto de las Madres de Plaza de Mayo y, bueno, nosotros dijimos “no, esto es un acto artístico” pero se fueron o se quedaron un tiempo pero no pasó nada... no, nunca fui presa por nada...

“Testigos Blancos” fue una invitación a volver al espacio público —en este caso ocupando una plaza de la ciudad—, a encontrarse en una ceremonia en la cual se ponían en juego gestos rituales y conmemorativos. No obstante, las repercusiones que despertó mientras acontecía aparecen como “periféricas” a la acción artística en el relato de Del Río. Retomando las palabras de Giunta citadas al comienzo de este artículo, se abrió allí una zona de incertidumbre y de perturbación de lo cotidiano para los desprevenidos transeúntes, pero, a la vez, se pusieron en tensión los propios objetivos del grupo. Aquello que resulta un equívoco anecdótico, señala también un límite en el

lenguaje elegido. En este caso, sólo quienes conocían a los artistas y habían sido invitados a concurrir tuvieron acceso pleno a la propuesta.

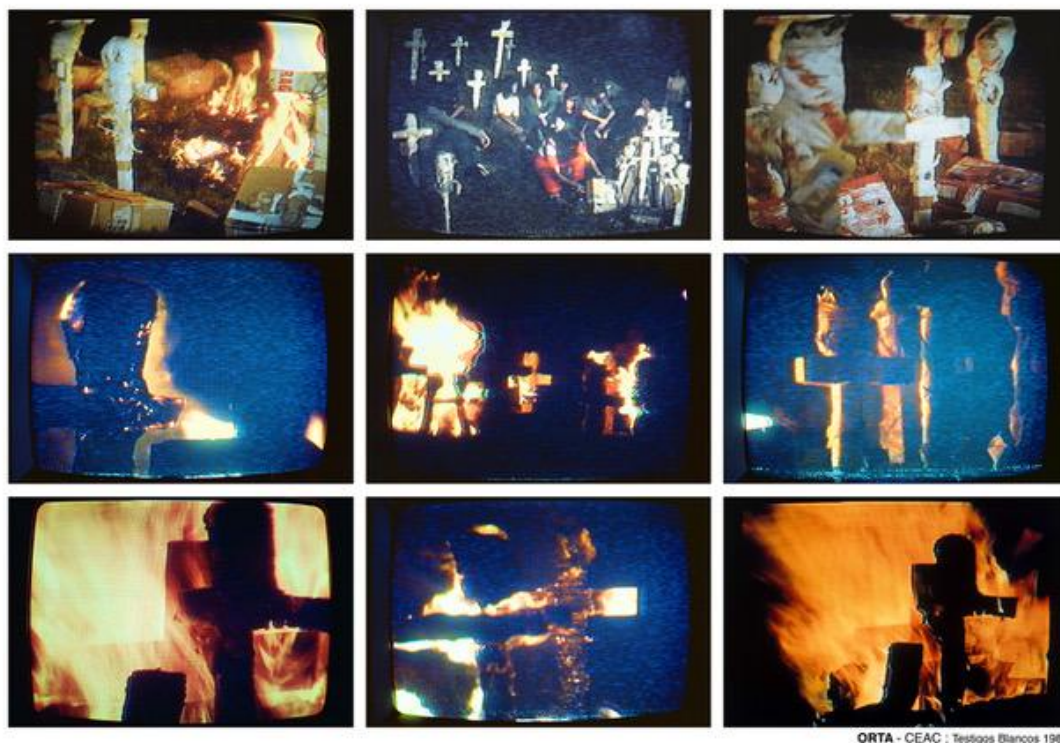


Imagen 5: “Testigos Blancos”, 1982. Fuente: <https://www.studio-orta.com/en/jorge-orta>

Los cuerpos representados en la caja-invitación, como puede verse en las fotografías, contrastan por su estado inerte con los cuerpos actuantes reunidos en la plaza. Por esto, la ceremonia nos remite al duelo, a la vigilia por los cuerpos ausentes. La entrega de xilografías en formato pequeño —“estampitas” las denomina Del Río en su relato— al concluir la acción refuerza dicho carácter de ceremonia mortuoria en la cual los objetos y las cruces operan por sustitución. En el caso de las “estampitas” actuaban como la restitución por la imagen de un cuerpo ausente (Grüner, 2001), pero con una novedad. Los cuerpos eran representados en la posición del Cristo sacrificado y sufriente, aparecen envueltos en tiras de tela (este elemento se reitera en los objetos enviados en la caja-invitación), con la irrupción del color rojo sobre el blanco y negro para no dejar dudas de la presencia de una tragedia. Estas figuras en sus mortajas, con sus cuerpos prisioneros o inertes conservan, a diferencia de los cuerpos-objeto, sus ojos abiertos desde los que parecen interpelar a quien los observa.

María Angélica Melendi (2001) señala que proliferaron en el arte argentino de los años sesenta y setenta rasgos de un sincretismo religioso que “prestan homenaje a las víctimas de la violencia política de la época e invocan a los muertos en combate por la liberación —del tiempo pasado o del presente—, sea a través de la consagración de lo profano, sea por la adopción de los rituales de cultos populares.” (p. 529). En nuestro caso, la utilización de un procedimiento ritual que combinaba elementos del cristianismo —estampitas con siluetas humanas en posición de cruz, cruces con objetos volumétricos figurando cuerpos sobre ellas— evocaba a los ausentes sin

establecer un por qué de esas ausencias. En el mismo sentido, los “equivocos” rememorados por Del Río vuelven a señalar hacia el carácter opaco, indeterminado y abierto de sus acciones.



Imagen 6 (izq.): “Testigos blancos”, 1982. Archivo personal de Claudia del Río. Imagen 7 (der.):
“Testigos blancos”, 1982. Archivo personal de Claudia del Río

“Testigos Blancos” condensó la voluntad del grupo de recuperar el espacio público mediante gestos que oscilaron entre lo ritual, lo conmemorativo y lo perturbador. La combinación de objetos simbólicos, prácticas ritualizadas y referencias religiosas o populares generó una experiencia ambigua. Por un lado, un intento de duelo colectivo frente a la ausencia de los desaparecidos; por otro, un lenguaje que, en ocasiones, se mostró equivoco o inaccesible para quienes no compartían los códigos del colectivo. Esa tensión entre la potencia disruptiva y los límites comunicativos de la acción constituye una de las claves posibles para comprender el alcance y las contradicciones de las prácticas artísticas experimentales en los años finales de la dictadura.

Versión de madera y trapo para un tiempo cualquiera

En junio de 1983, el grupo vuelve al CCBR con su última obra colectiva, “Versión de madera y trapo para un tiempo cualquiera”¹⁸. Del Río recuerda que “tomamos todo el Centro Cultural Rivadavia, afuera y adentro y fue bastante grande...”.

eran maniqués de madera con trapos... Maniqués que, o sea maniqués que fabricamos nosotros, en realidad... era todo recontra simbólico, si vos te pones a pensar todo era represión porque eran todos como... formas humanas que estaban

¹⁸ En la realización de esta instalación participó la artista Graciela Sacco.

seccionadas, o sea, había un pedazo de mano, pedazo de cuerpo, un pedazo de pierna, todas esas eran siluetas en madera, como si fuera ahora fibrofácil y eso a algunas les poníamos telas pero quedaban dislocados, distorsionados, torturados de alguna manera

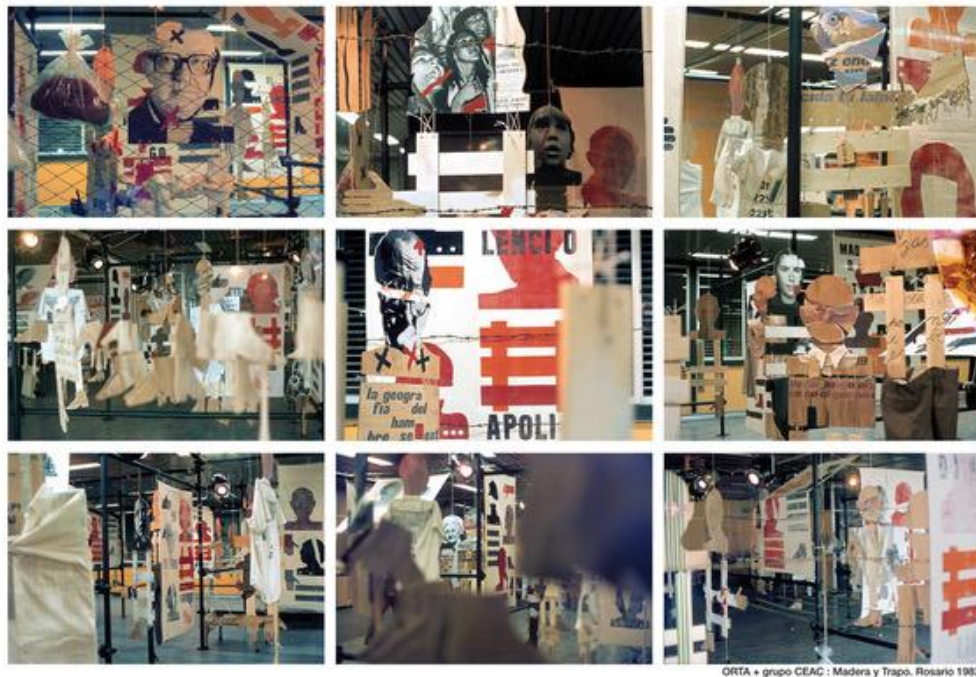


Imagen 8: “Versión de madera y trapo para un tiempo cualquiera”, CCBR junio de 1983. Fuente: <https://www.studio-orta.com/en/jorge-orta>

La instalación combinaba paneles de estampas con partes de siluetas o fragmentos de cuerpos, objetos similares a marionetas pero incompletos, algunas con rostros reconocibles y otras con fisonomías dibujadas. El cuerpo fragmentado aparece como el protagonista de la muestra, realizados con materiales frágiles, expuestos en condiciones inestables y móviles. En el libro gráfico que realizan luego consta la siguiente descripción:

La ambientación desarrollada sobre una superficie de 300 m², se compone de una estructura tubular de la que penden 40 “testigos” (personajes de tamaño natural) que son penetrados por el público. Complementan la obra una banda sonora, proyecciones, expresión corporal y video-arte (*Libro gráfico* n° 4, junio de 1983).

La disposición espacial de los paneles habilitaba una circulación múltiple de los asistentes. No existía en este caso una invitación directa al público a salir del lugar de espectador, sino que la interacción con la obra sucedía casi involuntariamente y sin contacto directo, al caminar entre los bastidores los volúmenes corporales en movimiento producían el desplazamiento de masas de aire que, aunque pequeñas, empujaban a las estructuras en suspensión a un oscilante desplazamiento, a un fugaz resto de vida. Si bien esta propuesta recuperaba una dimensión lúdica presente en las primeras obras del colectivo, la recreación del tamaño natural, el llamar “testigos” a las siluetas y

algunas frases que aparecen impresas como “silencio apolillado” o “la geografía del hambre” pone en diálogo la obra con el proceso de transición democrática que estaba pronto a formalizarse.¹⁹

En este sentido, “Versión de madera y trapo para un tiempo cualquiera” puede leerse como la culminación del camino explorado por el colectivo. Una obra que, mediante la fragmentación y precariedad de los cuerpos representados, traduce en clave plástica las huellas de la violencia dictatorial, pero también habilita un tránsito cargado de ambigüedad entre juego e inquietud, entre arte y testimonio. El cruce de lenguajes y la apelación a un espectador interpelado por la materialidad de los cuerpos ausentes situaron la muestra en sintonía con el clima de transición política, cuando el regreso de la democracia ya se vislumbraba como posibilidad cercana.

Luego de la instalación en el CCBR, el grupo se separa. En un momento en el que comenzaba a reacomodarse el campo artístico local y se anticipaba la renovación institucional que sobrevendría con la recuperación democrática, las búsquedas y proyectos personales fueron un contrapeso definitorio frente a lo grupal.

A modo de conclusión

En este artículo nos propusimos abordar la experiencia y propuesta artística del colectivo rosarino Hacia un arte grupal. Inscribimos la emergencia del grupo en un entramado de referencias múltiples: desde la recuperación de tradiciones neovanguardistas y las resonancias de las experiencias conceptuales internacionales, hasta la reformulación contextual impulsada por Jorge Orta en diálogo con su medio. Si bien el grupo no elaboró una teorización colectiva sistemática, sus prácticas revelan un modo de concebir el arte como proceso, acción y experiencia, en el que la dimensión política se reconfigura en términos de mediación cultural y de apertura hacia el público.

La experiencia de Hacia un Arte Grupal nos permite pensar el arte de los años finales de la dictadura como un laboratorio de nuevas formas de relación entre creadores, obra y público. A partir de intervenciones que combinaron instalación, música y edición gráfica, el grupo exploró modos de participación activa, de circulación de la obra y de aproximación al espectador que desbordaban los límites de la exhibición tradicional. Las acciones realizadas –desde “Crónica Gráfica” hasta “Versión de madera y trapo para un tiempo cualquiera”– muestran un hilo conductor: la experimentación colectiva y la puesta en juego de un lenguaje visual y corporal capaz de transmitir tensiones sociales y políticas sin necesidad de explicitar la violencia. Lejos de ofrecer conclusiones definitivas, estas intervenciones promovieron una reflexión sobre la capacidad del arte para generar espacios de encuentro, mediación y experimentación colectiva, dejando abierta la posibilidad de reinterpretaciones y continuidades. En este sentido, articularon dimensiones propias de lo que definimos como *época*: la centralidad del cuerpo, la inestabilidad formal y la opacidad de los sentidos; la intersección entre lo ritual, lo lúdico y lo político; y la apuesta por la interacción de quienes se encontraban frente a la obra. La utilización de soportes y materiales cotidianos, la impronta de lo procesual y la circulación de los Libros Gráficos permiten advertir que buscaron conectar su práctica con la vida social y cultural de Rosario, desafiando convenciones académicas.

¹⁹ La convocatoria a las elecciones presidenciales que llevarían a Raúl Alfonsín a la presidencia se dio a conocer al mes siguiente de la muestra, el 12 de julio de 1983.

Finalmente, la trayectoria del colectivo invita a reflexionar sobre la importancia de repensar la historia cultural local en los años finales de la dictadura. Sus acciones muestran que la creatividad no sólo confronta restricciones externas, sino que también produce imaginarios y formas de relación que prolongan su efecto más allá del acontecimiento inmediato. En suma, la conformación de Hacia un Arte Grupal respondió a una doble necesidad: por un lado, la de crear un espacio de experimentación colectiva que desbordara los límites disciplinares y, por otro, la de recomponer los lazos entre arte y sociedad en un momento de transición política y cultural. Sus prácticas no se organizaron en torno a un programa político explícito, pero sí articularon materiales, lenguajes y gestos que habilitaban al público a elaborar lecturas situadas de la coyuntura. De este modo, el grupo se inscribió en la trama más amplia de búsquedas artísticas de los años ochenta, caracterizadas por la precariedad material, la hibridez formal y la voluntad de activar modos colectivos de acción y creación.

Bibliografía

Águila, Gabriela (2023): *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976-1983*, Siglo XXI editores, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Águila, Gabriela (2008): *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Alonso, Rodrigo (2011): *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*, Fundación Proa, Buenos Aires.

Bortolotti, Mariana (2025-a): “Políticas culturales en la última dictadura militar: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979-1983)”, *Culturas*, N° 19 (en prensa).

Bortolotti, Mariana (2025-b): “Para la libertad... La creación colectiva como herramienta para un arte nuevo, el Grupo Azul Rosario (1980-1984)”, en *Actas del X Congreso Regional de Historia e Historiografía*, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 27-39.

Bortolotti, Mariana (2024): “Redes artísticas de solidaridad transnacional. Rosario en el circuito de Arte Correo en los años ochenta”, en *XIX Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia* organizado por la Escuela de Historia de la FHyA, Universidad Nacional de Rosario, Rosario (en prensa).

Bortolotti, Mariana (2023): “Nunca más. Arte, democracia y derechos humanos”, en Gabriela Águila [et al] *Los 80 en Rosario. Historia social, política y cultural de una ciudad en transición*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, pp. 197-219.

Bortolotti, Mariana (2021): “Jóvenes artistas en busca de un espacio propio. Experiencias de gestión colectiva durante la última dictadura. Rosario, 1979-1983”, ponencia presentada en *Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente de Santa Fe y Entre Ríos*, organizadas por Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

Bortolotti, Mariana (2017): “Ser testigo y dar testimonio desde el arte. Testigos Blancos, una acción artística en el espacio público en los años finales de la dictadura. Rosario, 1982”, ponencia presentada en *V Jornadas Internacionales, VIII Nacionales de historia, arte y política*, organizadas por Departamento de historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Tandil.

Buch, Esteban (2016): *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Fondo de Cultura y Económica, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Canelo, Paula (2008): *El proceso en su laberinto*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Ceruti, Leonidas (2010): *Cultura y dictadura en Rosario: 1976-1983*, Del Castillo, Rosario.

Constantin, María José (2006): *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, Fundación OSDE, Buenos Aires.

Davis, Fernando (2009): “Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”, en *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, Annablume, USP-MAC, AECID, São Paulo.

Dolinko, Silvia (2021): *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*, Iván Rosado, Rosario.

Florio, Sabina, Blaconá, Cynthia y Bortolotti, Mariana (2019): “Tan lejos tan cerca. Con los compañeros del taller”, Catálogo Exposición de la muestra homónima.

Franco, Marina (2023): *1983: transición, democracia e incertidumbre*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines.

Garbatzky, Irina (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Giunta, Andrea (2011): *Escribir las imágenes*, Siglo XXI, Buenos Aires.

González, Alejandra Soledad (2019): *Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

González, Alejandra Soledad y Basile M. V. (2014): *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*, Alción editora, Córdoba.

Grüner, Eduardo (2001): *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires.

Herrera, María José (2014): *Cien años de arte argentino*, Biblos-Fundación OSDE, Buenos Aires.
James, Daniel (2003): *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Sudamericana, Buenos Aires.

La Rocca, Malena (2021): “Mas allá del 'apagón cultural'. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina, en Fernando Ramírez Llorens, Mónica Maronna, y Sergio Durán, *Televisión y dictaduras en el Cono Sur. Apuntes para una historiografía en construcción*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, pp. 245-264.

La Rocca, Malena (2012): “Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas”, *Separata*, año XII, N° 17.

Logiódice, Julia (2020): *Teatro y política en Rosario, 1976-1987*, Tesis de doctorado, Flacso, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2013): “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año VIII, N° 13.

Lucena, Daniela y Gisela Laboureau (2016): *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, Edulp, La Plata.

Lucero, María Elena (2019): “Impulsos visuales y nuevas sensibilidades. Prácticas artísticas en democracia”, en *Aquellos bárbaros*, catálogo de exposición, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.

Luciani, Laura (2017): *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario: 1976-1983*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Manduca, Ramiro Alejandro (2022): “Teatro Abierto como punto de llegada: resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina”, *Cuadernos del CILHA*, n° 37, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana.

Marchesi, Mariana y Teresa Riccardi (2012): “MNBA/CAyC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino”, en Tomás Bondone [et al] *Travesías de la imagen*, vol. 2, Universidad Nacional de Tres de Febrero, CAIA, Buenos Aires.

Melendi, María Angélica (2001): “Entre lo sagrado y lo político. Sacrificio, devoción y profanación en el arte del final del siglo XX”, en Talía Bermejo, et al, *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

Red Conceptualismos del Sur (2012): *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Richard, Nelly (2002): “Lo político y lo crítico en el arte: ‘¿Quién le teme a la neovanguardia?’”, en Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldivar (eds.), *Arte y Política*, Universidad Arcis, Santiago de Chile, pp. 33-46.

Richard, Nelly (1994): “Una cita limítrofe entre neovanguardia y posvanguardia”, en *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis)*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 37-54.

Rolnik, Suely, (2007): “La memoria del cuerpo contamina el museo”, *Brumaria*, n° 8: 99-114.

Römer, Marcela (2008): *Oswaldo Boglione y su obra*, CCPE, Rosario.

Scocco, Marianela (2022): *Una historia en movimiento. Las luchas por los derechos humanos en Rosario (1968-1985)*, Universidad de General Sarmiento, Los Polvorines; Universidad Nacional de La Plata, La Plata; Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

Usubiaga, Viviana (2012): *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires.

Vercero, Lorena (2016): “Cuerpos irreverentes: los años 80 más contraculturales que nunca”, en Lucena y Laboureau (2016): *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, Edulp, La Plata, pp. 13-21.