
Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada

Monica Aparicio Guirao

Doctorado de Sociedad y Cultura,
Universidad de Barcelona, Barcelona, España

monicaaparicio35@gmail.com

Recibido: 27/04/2017

Aceptado: 15/06/2017

Para citar este artículo: Aparicio, M. (2017). Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico -militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VII*, pp. 61 - 91. Recuperado en <https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguay-1973-1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/>

Resumen¹: Las dictaduras cívico-militares de Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983), se enmarcan históricamente en golpes de estado llevados a cabo por militares y civiles, dentro de lo que se conoció como la Operación Cóndor o el Plan Cóndor². Perpetuando el terrorismo de estado y la violencia en materia de DDHH en cada uno de estos países. En este artículo de investigación se analizará, describirá y se pondrán de manifiesto algunas de las prácticas artísticas que se realizaron durante las últimas dictaduras cívico militares en cada uno de estos países. La selección que se ha hecho para analizar estas prácticas artísticas en tiempo de dictadura han sido las que tienen una relación directa entre el arte-política llamadas como prácticas artísticas "conceptuales"³ o prácticas artísticas de "resistencia". Estas prácticas artísticas tienen la condición de nacer con los procesos de "desmaterialización"⁴ del arte a partir de los años 60 del s. XX cuando el arte se introduce dentro de la vida política y se configura lo que algunos teóricos han denominado como prácticas artísticas "poéticas artísticas"⁵ o "estético políticas"⁶.

Palabras clave: Dictadura Cívico-Militar, Plan Cóndor, Terrorismo de Estado, Prácticas Artísticas, Arte Conceptual, Arte Correo.

Abstract: The civic-military dictatorships of Uruguay (1973-1985) and Argentina (1976-1983), are historically framed in coups carried out by military and civilians, within what was known as Operation Condor or Plan Cóndor. Perpetuating state terrorism and human rights violence in each of these countries. In this article, some of the artistic practices will be named and described. A previous selection has been made in order to establish a direct relationship between art-politics and the dictatorships of each of these countries. Called as "conceptual" artistic practices or artistic practices of "resistance". These artistic practices have the condition of being born with the processes of "dematerialization" of the art from the s. XX when art is introduced into political life and is configured what some theorists have called artistic practices "artistic poetry" or "political aesthetics."

Keywords: Civil-Military Dictatorship, Plan Condor, State Terrorism Practices Artistic, Conceptual Art, Mail Art.

1 Conferencia dictada en el 8º Congreso Internacional. Salamanca 2016. Tiempos posthegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina. Del 28 de Junio al 1 de Julio. <http://ceisal2016.usal.es/es/>

2 La Operación Cóndor o Plan Cóndor fue el plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América: Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia con participación esporádica de Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador, Con la participación directa de los Estados Unidos en la década de los 70 y 80. Véase más información en, Demasi C, Marchesi A, Markarian V, Rico A, Yaffé J. (2009). La Dictadura Cívico-Militar Uruguay 1973-1985. (247-322) Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

3 Véase Marchánz F. S. (1985). Del Arte objetual al arte del concepto. Madrid: Akal.

4 Véase Lippard, L. Chandler J (1968). The Desmaterilización of Art. New York En: Art International, vol. 12. nº 2.

5 Véase Ranciere J. (2005). Sobre Políticas Estéticas. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

6 Véase Longoni A. Bruzzon G. (2008). El Siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Introducción

La dictadura cívico-militar uruguaya¹ (1973-1985) conjuntamente con la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), se enmarcan históricamente en los golpes de estado cívico-militar en cada uno de estos países que se llevaron a cabo en la década de los 70 y el Plan Cóndor perpetuando el Terrorismo de Estado y la violencia en materia de DDHH durante todo el período.

Bajo este clima de represión y de Terrorismo de Estado, la historiografía tradicional² de la historia del arte, no ha dado suficiente atención a las prácticas artísticas en los procesos dictatoriales del Cono Sur de los años 70-80. La importancia de este artículo radica en analizar de una forma metódica y académica las prácticas artísticas llevadas a cabo en los períodos dictatoriales de los años 70, 80 en Uruguay y Argentina. Las prácticas artísticas que serán objeto de estudio para este artículo serán las que tienen una relación arte-política y que son denominadas como prácticas artísticas "conceptuales" o prácticas artísticas de "resistencia".

La metodología de análisis para este artículo será de tipo descriptiva y comparativa.

Para el caso de Uruguay analizaré: La Escuela Nacional de Bellas Artes, El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), el DINARP, el "Arte de Resistencia", y el "Arte Correo".

Para el caso de Argentina analizaré: Tucumán Arde, Instituto di Tella, Fatrac. León Ferrari, "El Siluetazo".

Escuela Nacional de Bellas Artes en Uruguay

En la dictadura cívico-militar de Uruguay (1973-1985) la universidad de la República de Uruguay (Udelar) de carácter público hasta el día de hoy se vio obligada en diferentes especialidades a cerrar sus puertas durante todo el período dictatorial. A nivel artístico cabe señalar el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes con este cierre, se provocará un gran vacío intelectual y educacional en la enseñanza y teorización de las Bellas Artes. Se interrumpirá el proceso innovador de enseñanza iniciado en los años 60, quedando cerrada la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los 12 años que duró la dictadura, provocando una destrucción y saqueo de la misma sede. Creando un exilio masivo de artistas e intelectuales uruguayos no solo porque no se podían formar intelectualmente sino porque no podían expresar libremente sus ideas a través del arte.

Con el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes surgieron en este período numerosos "Talleres de Artistas" en la ciudad de Montevideo que cumplirían una función pedagógica muy importante para

1 La dictadura cívico militar uruguaya se debe entender como un proceso histórico cívico-militar según las últimas investigaciones teóricas del Doctor Álvaro Rico y todo su equipo de investigación de la Universidad de Humanidades de la República de Uruguay. Para toda mi investigación acuñaré el nombre dictadura cívico-militar uruguaya siguiendo esta tendencia historiográfica.

2 La historiografía tradicional de la historia del arte no ha dado la suficiente atención a los procesos artísticos durante las dictaduras del Cono Sur ya que se ha ocupada de los procesos artísticos en E.U.A y Europa durante los años 60,70,80 lo que se denomina como Centro/Periferia.

las Artes Plásticas.

Una valorable posibilidad de nucleamiento y confrontación de experiencias en Montevideo, y centros vivos de formación los talleres de Dumas Oroño, Guillermo Fernández, Nelson Ramos y del escultor Octavio Podestá, espacios y formas de resistencia. (O.Lauradie, comunicación personal, 10 diciembre del 2010).

Dentro de estas políticas educacionales culturales la dictadura cívico-militar uruguaya creó lo que se denominó como un "Nuevo Uruguay" dónde se debería impulsar el nacionalismo que hasta el momento estaba en una situación de crisis. Debería ser promovido por acuerdos con intelectuales de los distintos medios culturales del momento que apoyaron la dictadura cívico-militar de Uruguay.

Se debía instruir a las capas más jóvenes de la sociedad de forma obligatoria, y deberían apoyar estas políticas educacionales culturales que se llevarían a cabo en todo el período dictatorial. Para poder exaltar este patriotismo, se crearon lugares nuevos en el espacio urbano uruguayo como: "El Mausoleo" de la Plaza Independencia y el "Monumento a la Bandera" de la Plaza de la Nacionalidad Oriental. El primero fue considerado la máxima obra arquitectónica nacionalista del momento, por ser donde descansan los restos del General Don José G. Artigas.

El DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay)

La esfera pública pasaría a ser controlada por parte de los poderes dictatoriales. Creando un control absoluto de los medios de comunicación y una especial preocupación por los "fenómenos de comunicación masiva" (Marchesi et al, 2009, p. 337). En este período se crearía otra organización cultural muy importante durante toda la dictadura en 1975 y se llamó Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay (DINARP).³ El DINARP desarrollará una política de medios de comunicación del régimen y de esta forma tendrá más controlada la sociedad del momento. Este organismo se encargaría de asesorar al estado con aspectos comunicacionales para la imagen exterior y interior del país llegando a censurar a los medios privados del momento. A grandes rasgos durante los 12 años de la dictadura cívico militar uruguaya el DINARP fue una institución que perseguía controlar las expresiones culturales y luego las legitimó. Esta pretensión monopólica de la cultura que se desarrollaría en este período y otras expresiones culturales se denominarían como "muestras de resistencia" (Marchesi., et al, 2009, p. 338).

3 Entre sus proposiciones estaba: mantener informada la opinión pública respecto a la gestión de autoridades locales, motivar la voluntad de la población para el logro de objetivos nacionales en base de la doctrina político nacional, contribuir a la defensa del incremento del prestigio internacional. Establecer la política nacional de relaciones públicas a desarrollar por los organismos estatales, planificar y ejecutar las actividades relacionadas públicas, Asesorar el poder ejecutivo respecto a la utilización de las cadenas de Radio y Televisión. Coordinar con el servicio oficial de difusión y de televisión en cuanto la DINARP lo estime.

El Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay

La única institución estatal artística que quedó abierta durante la dictadura cívico militar uruguaya fue el Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay⁴ (MNAV). Quedando bajo la dirección de Ángel Kalenberg⁵, lo dirigió durante cuarenta años. Durante este período dictatorial solo se realizaron exposiciones con artistas internacionales de Estados Unidos (EE.UU) y de Europa, por tanto no cediendo ningún espacio para los artistas uruguayos. De este modo el Museo Nacional de Artes Visuales se singularizó y no podía dar precisamente un espacio, a los artistas nacionales del momento que eran muy críticos a través de sus prácticas artísticas de todo lo que estaba sucediendo. Era lógico que en ese espacio no estaban los artistas uruguayos totalmente censurados y no los dejaban actuar. Desde el Museo Nacional de Artes Visuales se trabajaba con mucha cautela por posibles represalias.

Ahora bien, aunque dentro del MNAV los artistas uruguayos contrarios a la dictadura cívico militar no podían actuar durante todo este período si en sus jardines ocupando el espacio público se realizaron prácticas artísticas criticando la dictadura cívico-militar uruguaya tal y como recuerda el historiador del arte y arquitecto uruguayo Gabriel Peluffo Linari: La periodista Mercedes Sayanés hizo una tarde una performance en el jardín del Museo de Artes Visuales, con gente encapuchada este acto fue una tarde nomás no se puede comparar con el "Siluetazo"⁶ en Argentina o con el "Grupo Cada"⁷ en Chile (Gabriel Peluffo Linari, comunicación personal, 15 de diciembre 2010).

"Arte de Resistencia" en Uruguay

A partir de 1977 estas expresiones o formas culturales de resistencia comienzan a incrementar y tendrán conexiones con experiencias fuertemente reprimidas por el régimen. Las propuestas netamente originales que se podrían considerar como politizadas en contra del Régimen, contarían inicialmente con un número reducido de público, pero fuertemente comprometido y activo en la descodificación de las estrategias críticas que utilizaron los artistas y gestores culturales. Creando y utilizando unos nuevos espacios de socialización y que podríamos considerar como "alternativos" (Marchesi et al, 2009, p.381) que rápidamente serían ocupados por los que "no se sentirían identificados con el régimen autoritario".

Dentro de este Arte de Resistencia encontramos a diferentes instituciones que voy a intentar

4 El Museo Nacional de Artes Visuales se creó según ley 3.932 el 10/12/1911 primero se llamó Museo de Bellas Artes cambiando su nombre en los años 60 incorporándose a los nuevos tiempos del Arte Contemporáneo. En el archivo, la biblioteca del mismo museo se pueden consultar los catálogos de las exposiciones de la época de la dictadura cívico-militar uruguaya y se puede comprobar como son envíos internacionales. En la página web del propio Museo <http://mnav.gub.uy/>, se han digitalizado los catálogos de las exposiciones de la época de la última y puede comprobar cómo en la última dictadura cívico militar de Uruguay la mayoría de exposiciones del MNAV del período eran exposiciones internacionales, no dan cabida a artistas nacionales durante el período.

5 Montevideo 1941) Crítico de arte, teórico de arte, comisario durante muchos años de la Bienal de Sao Paulo y la Bienal de Venecia y director durante 40 años del MNAV de Uruguay.

6 Se analizará a lo largo de este artículo. Prácticas artísticas que iniciaron en el espacio público a partir de los 80 en Argentina.

7 Colectivo de acciones de Arte, surgido en 1979 en Chile. Sus prácticas artísticas criticaron duramente la última dictadura cívico-militar chilena (1973-1990).

explicar brevemente que serían: La Feria de Libros y Grabados, El Club de Grabado de Montevideo, El teatro Circular y Cinemateca Uruguaya.

Feria de Libros y Grabados

A modos de ejemplos de la época podemos nombrar la "Feria de Libros y Grabados" de Nancy Baceló que se pondría de relieve tras la prohibición de dicha Feria, organizada en la Intendencia de Montevideo. La misma Nancy Baceló buscará otro espacio en un lugar alternativo.

En 1976 se realizaría en los "Jardines de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes" cambiando su nombre en los años 60 incorporándose a los nuevos tiempos del Arte Contemporáneo. Esta feria que estuvo activa durante todo el período de la dictadura contó con la activa participación de artesanos, editoriales, músicos, grabaditas y fotógrafos realizando espectáculos y conferencias. Dicha experiencia fue entendida como un "ámbito de militancia antidictatorial" (Marchesi et al, 2009 p. 380). Utilizando un cartel dónde aparecería "Para cambiarle la Vida", que fue prohibido por la censura del momento y la policía de la época que aclaraba que la feria no debía cambiar la vida a nadie y la propia Nancy Baceló lo pinto de blanco. Esta Feria durante la dictadura cívico-militar uruguaya fue un lugar muy importante a nivel cultural dónde hubo intercambio entre diferentes intelectuales y artistas de la época. Un espacio de militancia antidictatorial, que se mantuvieron gracias a los propios artistas e intelectuales del momento y el público uruguayo que se quedaron en Uruguay durante dicho período.

Club de Grabado de Montevideo

Otros organismos de la época que se mantuvieron dentro este ámbito que denomináramos de "Arte de Resistencia" creando una cultura de resistencia fue el Club de Grabado de Montevideo (CGM). Se mantendrá abierto toda la época que duró la dictadura cívico militar uruguaya (1973-1984). El CGM fue una de las pocas instituciones que se adhirió a la decisión tomada en 1968 por la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC)⁸ a boicotear los Salones Oficiales con la consigna de "Con Medidas el Salón No"⁹.

Los Artistas Plásticos del momento también sufrieron las persecuciones por parte de la dictadura, tal y como afirma la teórica y crítica de arte uruguaya Olga Larnaudie¹⁰: "los artistas plásticos no

8 Organización gremial uruguaya, donde se enmarcaban un sector significativo de artistas. Reclamaron diferentes leyes que no se aprobaron como ley de becas o ley de decoraciones murales. Lograrían realizar intercambios internacionales.

9 Boletín 20, de 2 de Abril de 1968. Se conocieron como las "Medidas Prontas de Seguridad". El poder ejecutivo de Uruguay suspendió intermitentemente las garantías constitucionales, antes los casos de graves o de imprevistos de ataques exterior o conmoción interior. Estas normas las encontramos en la Constitución de la República de Uruguay. Se prohibieron de esta forma las propagandas sindicales, las reuniones sindicales, cualquier tipo de manifestación sindical, con sanciones convenientes, (asesinatos, desapariciones, presos políticos). La legitimidad de dichos decretos fueron discutidas ya que dichas medidas no podían ser sancionadas, pero por ejemplo disolvían reuniones sindicales si según a su parecer podían dificultar la paz. Se impusieron en el Gobierno de Jorge Areco Pacheco (1967-1971) En el gobierno de J.M: Bordaberry (1972-1973) y en la época de la Dictadura Cívico Militar (1973-85).

10 (Montevideo 1941). Arquitecta y crítica de arte e investigadora en historia de arte de Uruguay. Comisaria de

fueron una excepción en la lista de presos y exiliados, tampoco las obras se salvaron de la destrucción y el vandalismo en las casas de lo que habían sido detenidos o habían logrado salir a tiempo". (O. Lournadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

El CGM continuó con la formación gráfica, y fue un centro de "nucleamiento" de la nueva generación. Se continuó realizando exposiciones, y envíos al exterior, teniendo obras de Argentina y Brasil que se editarían en boletines y que estarían entre los pocos aportes teóricos de la época. El Club de Grabado de Montevideo con su gráfica y su temática actuaría como lugar de "Arte de Resistencia" y de independencia cultural. Se mantuvo activo durante este período conjuntamente con la "Cinemateca Uruguay" y el "Teatro Circular"¹¹ que durante todo el período dictatorial no recibieron ningún tipo de apoyo estatal.

El "Arte de Resistencia" en Uruguay durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) y sus diferentes actividades culturales se efectuaron en el Club de Grabado de Montevideo, Teatro Circular y Cinemateca Uruguay en todo este período, actuaban como una plataforma donde se realizaban las actividades culturales. Con mensajes de solidaridad colectiva, de igualdad el que iba hay ya sabía. (O. Lournadieu comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

Esta red de "Arte de Resistencia Uruguayo" se creó con los intelectuales del momento, artistas más o menos con ideales de izquierda y con el Partido Comunista Uruguayo; creando así unos lugares claves para los artistas uruguayos que se quedaron en Uruguay durante la dictadura. (O. Lournadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

Fomentaron un "Arte de Resistencia" creando unas nuevas estrategias y unas nuevas formas de expresiones de hacer arte: No poniendo en evidencia temas políticos sino con estrategias del lenguaje artístico para poder pasar desapercibidos y poder continuar trabajando todo ese período. (O. Lournadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

El "Arte de Resistencia" en la última dictadura cívico-militar uruguaya, tuvo muchos elementos y articuló un nuevo lenguaje que denunció a esa dictadura y además se crean nuevos espacios para poder exponer las prácticas artísticas. (O. Lournadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

El "Arte Correo": Jorge Caraballo, Haroldo González, Clemente Padín

Durante la dictadura cívico militar uruguaya (1973-1985) desaparecerían espacios que fueron tan importantes en los años 60, 70 para estos jóvenes artistas uruguayos donde manifestaban estos nuevos lenguajes del arte en época de dictadura. Cerraron las emblemáticas galerías "Galería U" y la

exposiciones de Uruguay y en el exterior referidas a etapas de la plástica, la arquitectura y artesanía nacional. Perteneciente al Partido Comunista Uruguayo durante la última dictadura cívico-militar uruguaya y muy activa en el Club de Grabado de Montevideo.

11 Los teatros particularmente el Teatro Circular no sólo fueron espacios para la dramaturgia, también fue un lugar donde se empezó a desarrollar una nueva generación de músicos con canciones de protesta con elementos estéticos políticos. Entre ellos Carlos Benavides y Carlos Maria Fossatti o Daniel Viglietti.

“Galería Losada” y su propietario Enrique Gómez se vio obligado al exilio en 1975 a España. Quedando así huérfano un espacio dónde estos jóvenes artistas uruguayos en los años 60, 70 realizaban unas prácticas artísticas innovadoras hasta el momento: Arte Correo, Poesía Visual, o el “dibujazo” iniciado por jóvenes dibujantes uruguayos.

Con el cierre de estas dos galerías en Montevideo, no hubo nuevos espacios para que absorbiera estas prácticas artísticas, quedando así un vacío de los espacios que habían incorporado estas nuevas formas del arte contemporáneo uruguayo.

La importancia del Arte Correo en Uruguay se dio gracias a los artistas uruguayos; Clemente Padín, Jorge Caraballo y Haroldo González¹². Una buena muestra de ello son las exposiciones que se realizó en la “Galería U” sobre “Poemas Asemánticos” la serie de poemas visuales asemánticos realizados entre 1967 y 1969, llamados “Textos, Dialéctica, Signografías y Ángulos”.

En 1974 en la “Galería U” se inauguró una exposición de “Arte Correo”. Se pudo hacer sin problema y no se censuró porqué tal y como afirma el propio Clemente Padín; “En estos primeros años de la dictadura, como dejaron sectores de la realidad sin atender el cultural, no apresaron a los intelectuales eso viene después vino en el 1977 cuando nos apretaron las clavijas cuando hubo una represión mayor. (C. Padín, comunicación personal 17 de diciembre 2010).

Las obras de “Arte Correo” de Clemente Padín denunciaban las violaciones en materia de DDHH por la dictadura uruguaya a través del “Arte Postal” Con las intervenciones de las postales o de los sellos eran mensajes cortos pero muy significativos llegaba una ideología que fue considerada como subversiva, incluso les llevo a la cárcel a Clemente Padín y Jorge Caraballo y al exilio a Haroldo González.

Estas piezas postales se podían ver como un “cruce entre pequeños afiches y poesía concreta, reducidos a tamaño de corta y frecuentemente con contenidos explícitos”. (Camnitzer, 2008, p. 106).

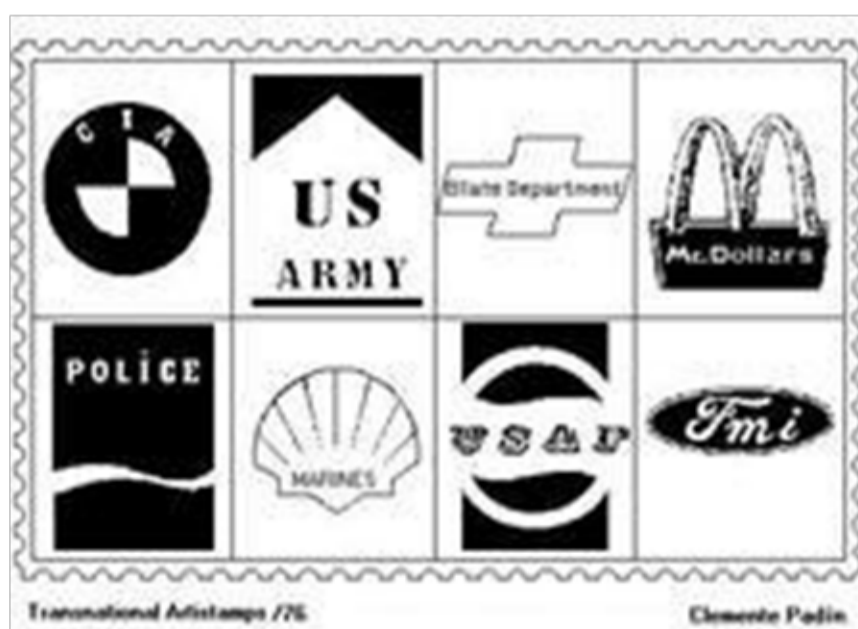


Fig 1. Clemente Padín. Arte Postal. 976. Cortesía Clemente Padín.

¹² Aparicio, M “Transformaciones políticas a través del arte: Jorge Caraballo, Haroldo González, Clemente Padín durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)” Tesina de Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte. 2011. Universidad de Barcelona.



Fig 2. Clemente Padín. Arte Postal. 1973. Cortesía Clemente Padín.



Fig 3. Clemente Padín. Arte Postal 1973. Cortesía Clemente Padín

Clemente Padín es uno de los artistas uruguayos y teóricos latinoamericanos más importantes del "Arte Postal", clasificará el "Arte Correo" en tres categorías: Circulación de reproducciones que no refleja el medio, integración del ruido sin sobreponerse a la estructura de la obra, el uso de la obra para crear el ruido" (C. Padín comunicación personal 17 de diciembre del 2010).

El "Arte Postal" o "Correspondece Art" con esta red internacional llamada "Networking" denunció todo lo que estaba pasando en su país. En 1969 se hizo en el "Instituto di Tella en Argentina la primera exposición de este género artístico a cargo de Lilianna Porter y Luís Camnítzer" (Bentancur, 2005, p. 26). Dónde se exponen postales intervenidas en la línea de "Correspondence Art" y Clemente Padín lo realizó en la revista "Ovum 10" en 1972 a través de edición de Postales.

Estas nuevas prácticas artísticas del "Arte Correo" proporcionó en plenas dictaduras Latinoamericanas exposiciones internacionales importantes como en Uruguay (1974) Argentina (1976) y Brasil (1976). El número de artistas que utilizó estas prácticas artísticas aumentó y "la censura se hizo más

sofisticada e intensa. En América Latina, el "Arte Correo" inmediatamente fue puesto al servicio de un arte politizado" (Camnitzer, 2008, p. 84).

Con las dictaduras cívico-militares: en Argentina (1976-1983), en Brasil (1964-1985), en Chile (1973-1989). A través de la red de "Arte Correo" permitió que a nivel internacional se supiera todo lo que estaba pasando con: los presos políticos, faltas de libertades, Terrorismo de Estado, y los "Crímenes de Lesa Humanidad"¹³ que se estaban cometiendo en estos países de América Latina. Con la instauración de estas dictaduras cívico- militares totalmente antidemocráticas, hay una sensibilidad en la región por parte de estos artistas latinoamericanos y se consideraron "lo suficientemente subversivos". (Camnitzer, 2008, p. 84).

La primera exposición documentada de arte correo en América Latina se llevó a cabo en la "Galería U" de Montevideo en los comienzos de la dictadura cívico-militar uruguaya. Con el nombre de "Festival de la Postal Creativa" y se inauguró el 11 de octubre y permaneció hasta al 24 octubre de 1974. Con la participación de 480 artistas, muchos de ellos miembros del Fluxus Art, entre ellos participó Jorge Caraballo y Clemene Padín de Uruguay.

Al año siguiente, en 1975, Vigo y Zabala artistas argentinos inauguraron su exposición del arte correo con el nombre de "Ultima exposición de Arte Correo Internacional" en la Galería Nuevo Arte de Buenos Aires. En Brasil el artista brasilero P. Bruscky entre otros organizaron la "Exhibición Internacional de Arte Correo" que fue cerrada por las autoridades.

Como un adelanto de la censura que, más tarde, aplicaría la dictadura brasileña. Inmediatamente se suceden los actos siniestros que oscurecieron el desarrollo de arte correo en América Latina: (...) se encarcelan durante años a Jorge Caraballo y Clemente Padín; Deisler y sus familiares deben huir. Vigo pierde a su hijo Palomo Vigo, desaparecido por la dictadura argentina; Jesús Romeo Galdámez es echado del Brasil en donde estudiaba Artes y muchos otros casos que involucraron artistas correo" (C. Padín, comunicación personal 17 de diciembre de 2010).

Jorge Caraballo por su parte denunciará la dictadura cívico- militar uruguaya mediante trabajos realizados "con los materiales que tenía a mano-sobras de cartones y sellos-en su labor de despachante de aduana en Montevideo, estas pequeñas obras bordean la poesía visual y por esos años funcionaron dentro del circuito de "Arte Correo" (Northom, Yañez, 2009 p. 305).

En estas obras de Jorge Caraballo las técnicas que utilizaba para realizar estas obras era "(...) Apenas cartulinas trabajadas una a una en sus comienzos más tarde Serigrafiadas después agregando considerablemente su formato hasta llegar a manuales de varias páginas" (Northom, &Yañez., 2009 p. 305). Tratando de mimetizar la idea y la forma "con ironía, y aprendiendo con los

¹³ La definición de crimen contra la humanidad o crimen de lesa humanidad recogida en el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional Corte Penal Internacional comprende las conductas tipificadas como asesinato, exterminio, deportación o desplazamiento forzoso, encarcelación, tortura, violación, prostitución forzada, persecución por motivos políticos, religiosos, ideológicos, raciales, étnicos u otros definidos expresamente, desaparición forzada, secuestro o cualesquier acto inhumano que cause graves sufrimientos o atente contra la salud mental o física de quien los sufre, siempre que dichas conductas se cometan como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de dicho ataque. Estos actos también se denominan crímenes de lesa humanidad. Leso significa agraviado, lastimado, ofendido: de allí que crimen de lesa humanidad aluda a Lesa Humanidad.

continuos intercambios con la poesía brasileña e italiana incursionando con el concretísimo y con el conceptualismo” (Northom& Yañez, 2009, p. 305).

En las obras que están entre la “Poesía Experimental” y el “Arte Correo” se pueden leer todas las violaciones de DDHH que se están cometiendo en la dictadura cívico-militar de Uruguay, o en relación a la Operación Cóndor con sus obras de “SudamericanO.S” una obra de 1976. Poniendo en énfasis el S.O.S porque en esa época estaban las instauradas las brutales dictaduras en los países del Cono Sur Brasil, Argentina, Chile, Uruguay cometiendo crímenes por parte de los militares de Lesa Humanidad y falta de las libertades.

La imposición de estas dictaduras por parte de la C.I.A es la obra de “Centroamri I. c.A” se puede leer perfectamente con este juego de palabras como la C.I.A proviene de E.U.A Con estas obras el artista pretende: Toda esta experiencia consistía en una lectura fácil universal y de rápida circulación al menos esa era la intención con los riesgos de no caer en un mensaje meramente panfletario sumado a todo esto toda forma de despejar toda carga ideológica. (J. Caraballo, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

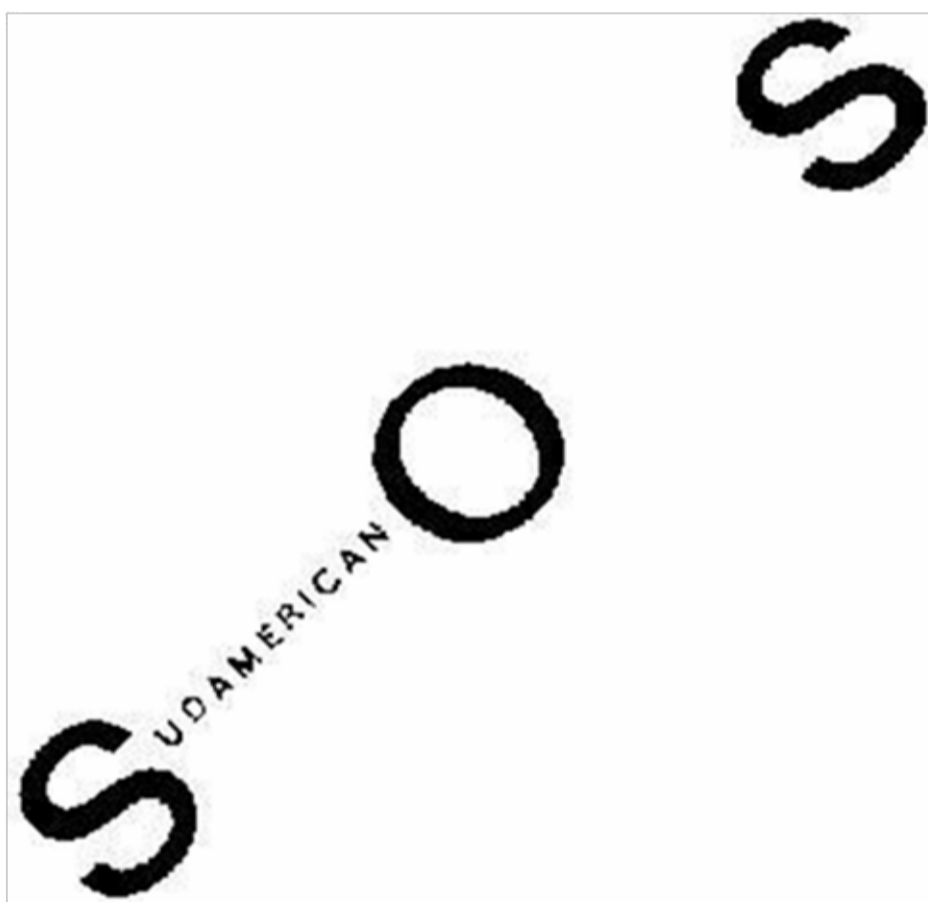


Fig.4. Jorge Caraballo, Poema Visual 1973. Cortesía de Jorge Caraballo.



Fig 5 Jorge Caraballo. Poema Visual 1985. Cortesía de Jorge Caraballo

Jorge Caraballo describe esta obra: "Transitábamos la mitad de las setenta décadas convulsionadas en la región y no exenta de pesadas cargas que todos podríamos inconscientemente o no, aportar a las mismas, interpretábamos la realidad privilegiando la idea sobre la estética" (J. Caraballo, comunicación personal, 17 de diciembre del 2010).

El artista uruguayo Haroldo González por su parte con el poema "El gran Zoo", de 1973, que representa una adaptación libre sobre Poemas del Gran Zoo de Nicolás Guillén con ilustraciones sobre el mapa de América del Sur y los gorilas, de evidente connotación política. Denunciará todo lo que está sucediendo con las dictaduras de América Latina y la Operación Cóndor. Hace un paralelismo entre el gorila y los militares la opresión que estos ejercían con la sociedad civil: Un gorila es un gorila viste no podés hacer eso un gorila te va liquidar y te va a liquidar, te va a liquidar y te va destruir (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Haroldo González además añade que ya había advertido sobre la peligrosidad de hacer "Arte Correo" y advirtió así a Clemente Padín y Jorge Caraballo: Cada vez que escribían cartas yo les decía no, tener cuidado con eso, es peligroso eso que (ellos me decían) que no que no mira que es peligroso lo que hacen alguien los va denunciar con lo que ustedes hacen alguien les va a denunciar y les van a cortar la cabeza y fue lo que pasó (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).



Fig 7 Haroldo González. Poema "El Gran Zoo". Cortesía Haroldo González. 1973

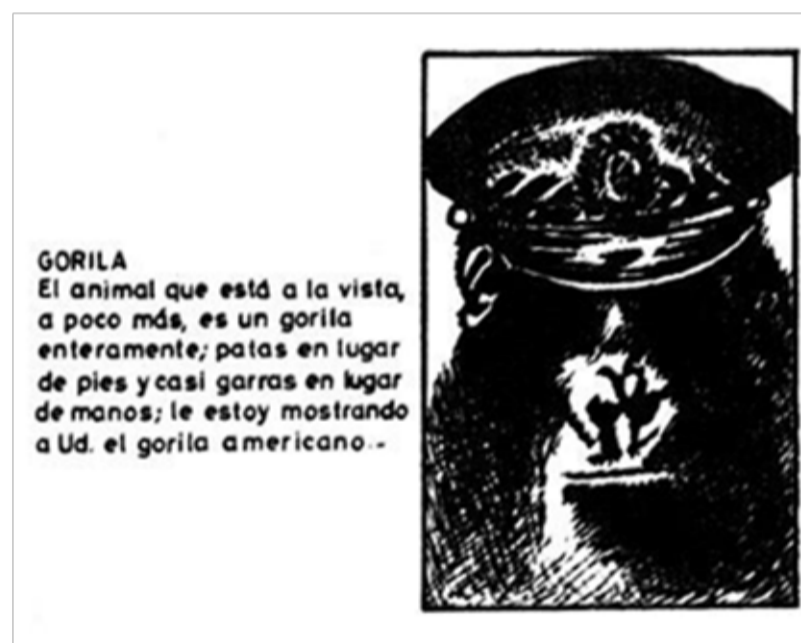


Fig 8 Haroldo González. Poema "El Gran Zoo". Cortesía Haroldo González. 1973

En 1975 y como consecuencia directa de esta situación de opresión e inseguridad y de violencia que ejercía la dictadura cívico militar uruguaya, Haroldo González y dado la peligrosidad de estas prácticas artísticas decidirá exiliarse: Yo me fui en Enero de 1975 cuando yo me fui de acá cuando el avión levantó el vuelo yo respiré! Volví a respirar por lo menos podría respirar" (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Haroldo González se fue 2 años a Sud-África, volvería a Uruguay en 1977, y recuerda; bueno por lo menos me voy y no pase por lo que tuvieron que pasar Caraballo y Padín (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Clemente Padín en su teoría de arte latinoamericano sobre "*De la Representación a la Acción*" se hace preguntas tan importantes que se relacionan directamente con el "Arte Inobjetual" y con la

desmaterialización del arte como relacionará estas nuevas prácticas de “accionar político” y cómo influyen en la historia o en la realidad que se está viviendo, en el artista y en el espectador. Como esta democratización del arte y estas nuevas prácticas deben cambiar la historia o en este caso la dictadura cívico-militar que se están viviendo y que está sufriendo.



Fig. 8 Postal diseñada por Dámaso Ogaz, hacia 1978.

Esta postal de “Arte Correo” se realizó con la intención de poder liberar a Clemente Padín que estuvo preso durante 7 años por pertenecer al Partido Comunista Uruguayo y le requisaron unas tres cuartas partes de su archivo de “Arte Correo” que a día de hoy no ha vuelto a recuperar. Jorge Caraballo que estuvo 7 meses preso y que tras salir en libertad dejó las prácticas artísticas, hasta que se jubiló, y no volvería más a practicar “Arte Correo”, lamentablemente falleció recientemente en Montevideo rodeado de todas sus obras artísticas, el introduzco el “Arte Óptico” entre otras tendencias artísticas en Uruguay y fue un gran referente como artista conceptual entre los artistas de su generación de los años 60, 70, en Uruguay.

En este segundo apartado hablaremos sobre las prácticas artísticas en Argentina en la última dictadura cívico- militar Argentina (1976-1983). En Argentina según la teórica argentina Ana Longoni¹⁴ a fines de los años 60, 70, la radicalización de la política que recrea la sociedad argentina impactará a un gran número de artistas e intelectuales, en su forma de producción artística. La apropiación de los procedimientos de la violencia política como un recurso artístico crecerá en unos años según A. Longoni la “Violencia Revolucionaria” se instalará en las calles por unos sujetos políticos concretos que implicaban una adhesión a los artistas con las diferentes organizaciones políticas, guerrillas armadas o con sus acciones y su intervención en las políticas culturales específicas o concretas. A. Longoni en esta década de finales de los años 60 principios de los 70 “no hubo unas de políticas culturales específicas o de programas concretos de intervención en el campo artístico”. (Longoni, 2005, p.4).

¹⁴ (Argentina 1967) es poeta, dramaturga e investigadora Doctora en Artes (Universidad de Buenos Aires), es profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dicta también seminarios sobre arte y política en el grado y el posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en otras universidades. Dirige el grupo de investigación “Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del s. XX”.

Tucumán Arde

En los años 60-70 en Argentina se produce dentro de las prácticas artísticas la "Vanguardia Artística y Política" según A. Longoni. En el 1968 en Argentina otra, exposición colectiva de práctica estética política fue lo que se denominó como "Tucumán Arde". Hubo un ámbito institucional y político entorno al CGTA (Confederación General de Trabajadores Argentinos) que apoyó las reivindicaciones de los sindicatos más intransigentes-portuarios, petroleros, azucareros etc. y puso de pie a las regiones del interior que gravitaban poco con la CGTA, donde sectores sindicales y porteños intelectuales y de izquierda estrecharon vínculos y colaboraron cada vez más con esta central obrera.

"Tucumán Arde" fue una obra de concepción y realización colectiva y multidisciplinar que se realizó en las sedes de la "CGT de los Argentinos" de Rosario y Buenos Aires. La hicieron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, de ambas ciudades, que se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas que excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban. Para ello era necesario asimilar el concepto de "vanguardia estética" al de "vanguardia política". Uno de las principales características fue la de evitar la "absorción de la obra" arrancándola del circuito tradicional de las instituciones culturales oficiales. El otro, transformar el hecho artístico, en un medio de transformación política y de adhesión a las luchas populares del momento.

El tema de "Tucumán Arde" fue elegido por los problemas sufridos por los cañeros de azúcar y obreros, fue uno de los cinco puntos de plan de lucha de la CGTA, que los artistas argentinos apoyaron. Tucumán en noviembre del 68 arrastraba una de las máximas crisis económicas con los cañeros de azúcar como: pobreza, explotación, represión aislamiento y desinformación. Con la intención de inventar una estructura que permitiera filtrar en los medios periodísticos la información que no se publicaba, artistas e intelectuales pensaron en hacer una exposición.

La exposición la realizaron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas de Rosario y Buenos Aires. La estructura consistía en diferentes acciones, aparentemente independientes, que luego confluían en la etapa final dándole el sentido buscado y aumentando su intensidad. Las actividades consistieron en: Una campaña incógnita "TUCUMAN", Pegatina de afiches por toda la ciudad, Campaña de la Bienal, Pegatina de afiches (de diseño más "refinado") anunciando una "1º Bienal de Arte de Vanguardia" en la Sede de la CGT (Congreso General de Trabajadores de los Argentinos). Se anunció en los medios del viaje de un nutrido grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario hacia Tucumán, para "interiorizarse" de los problemas de la zona. De la campaña "Tucumán Arde", hubo pintadas con aerosol (al estilo campaña política) de la frase "Tucumán Arde" y pegatinas con la misma inscripción, obtención de la información (reportajes grabados y filmados, fotografías, textos, etcétera) por el grupo que había viajado a Tucumán. El material era recibido y procesado para su exhibición por el grupo con base en Rosario, encargado de montar la exposición final. De regreso el grupo de Tucumán se inaugura la muestra con el material en la CGT de Rosario, el mismo día y en el mismo lugar que se había anunciado la inauguración de la "Bienal de Arte de Vanguardia".

Durante la exposición se realizaron reportajes al público que inmediatamente se desgravaron, se "tipiaba" y se imprimieron para la distribución. En Rosario la exposición duró una semana, en

Buenos Aires fue clausurada por la policía el mismo día de la inauguración. Pocos medios difundieron la información, quienes realizaron esta obra fueron: Balvé, Bortolotti, Carnevale, De Nully Brown, Favario, Ferrari, Ghilioni, Giura, Gramuglio, Jacoby, Elizalde, Escandell, Maisonnave, Naranjo, Puzzolo, Pidustwa, Renzi, Rippa, Rosa y Schork Walsh. En la concepción de la idea también habían participado Carreira, Paksa (creadora del título de la obra), Ruano y Suárez.



Fig 9 Afiche de "Tucumán Arde".

"Tucuman Arde" unió "La Vanguardia Estético-Política" (Longoni & Mestman, 2008, p. 4) radicalizó en todas sus opciones. La experiencia fue muy intensa y en muchos aspectos, llegando a pensar que ya no era posible la realidad a través del arte, aun cuando ese arte fuese de Vanguardia. Para algunos artistas la opción fue abandonar el arte aun cuando éste fuese de Vanguardia, la opción entre otras fue por parte de algunos artistas argentinos integrarse a la lucha política uniendo así "las acciones políticas y violentas", (Longoni & Mestman, 2008, p. 7). En próximas investigaciones se analizará más exhaustivamente estos artistas que se integraron a lucha política.

Instituto Di Tella. (1958-1970)

Durante estos años también fue importante el centro de investigación cultural sin fines de lucro de la Argentina, "Instituto di Tella" fundado el 22 de Julio del 1958 durante el gobierno de Arturo Frondizi por la fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero italo-argentino Torcuato Di Tella. Situado en la calle Florida 936, conoció su mayor auge entre el 1965-1970, cuando fue el "Templo de las Vanguardias Artísticas" y fue combatido por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía que lo clausuró en 1970.



Fig 10 Instituto di Tella, (1958-1970)

El FATRAC (Frente Antimperialista de Trabajadores de la Cultura)

El FATRAC (Frente Antimperialista de trabajadores de la Cultura), fue el nucleamiento de intelectuales y artistas que por una cuestión táctica de vínculo del momento histórico no se explicitaría abiertamente su existencia. El PRT (Partido Revolucionario de los trabajadores (PRT)¹⁵, que surgió en 1965 hasta el 1977 se mantuvo muy activo. Su dirigente en el ámbito cultural fue Daniel Hopen detenido-desaparecido hasta el día de hoy, fue apodado "El Cubano" por su acento y por su estada en la isla. En 1973 D. Hopen conjuntamente con otros dirigentes de trabajo el PRT (Partido Revolucionario del Trabajador) y después con el ERP¹⁶ (Ejército Revolucionario del Pueblo) una guerrilla armada argentina, el brazo armado del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) de orientación marxista. Su líder fue Mario Roberto Santucho, durante los años 70 fue detenido-desaparecido y asesinado en operativo de las FFAA de Argentina. En el año 1977 el PRT sería desarticulado por las FFAA como consecuencia del Operativo de Independencia y del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Los objetivos declarados por el Ejército Revolucionario del Pueblo ERP eran lograr, mediante la lucha armada, hacer un golpe de estado e inculcar el socialismo, además de extender sus ideas al resto de América Latina. Para esto último el ERP, formó la Junta de Coordinación Revolucionaria, que también integraban el Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) de Uruguay, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Bolivia.

¹⁵ Fue un partido comunista de Argentina de la década de 1970, desarrollará la lucha armada como estrategia central para la toma del poder y la revolución socialista su apogeo tuvo lugar entre el 1965-1977 que fue desarticulado por la represión estatal. Sus líderes fueron Mario Roberto Santucho, Luis Mattini, Enrique Gorriaran.

¹⁶ Fue una organización armada argentina que constituyó la estructura militar del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) de orientación marxista, liderado por Mario Roberto Santucho, durante la década de los 70. A principios del 77 fue desarticulado por las Fuerzas Armadas Argentinas a través del terrorismo de estado y muchos de sus militantes fueron asesinados y detenidos-desaparecidos.

Daniel Hoper perteneció a la fracción que se rompió con el ERP y daría origen a la fracción del ERP-22 de Agosto, fue detenido-desparecido en 1976. Franco Castiglione escribió hace algunos años una semblanza imaginaria de sus días de detención clandestina en uno de los campos de concentración argentinos Daniel había revolucionado ese ambiente con su llegada. No bien puso su pesado pie en la 'leonera', la enorme celda de la antigua Coordinación Federal, la envidiable mezcla de auto ironía y humor. Daniel "les relato, con la autoridad que le otorgaba la larga militancia revolucionaria, cuentos de antihéroes en esos pocos países que todos ellos admiraban. Ansiosamente desgranaba anécdotas y bromas entonándolas con una extraña melodía que terminaba en una risa ahogada" (Longoni, 2005, p. 5).

El FATRAC centro su trabajo de intervención política sobre las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en esos ámbitos, de por sí bastante agitados. Los grupos de vanguardia artística en Buenos Aires y Rosario estuvieron entre sus objetivos privilegiados," y al menos tres de sus integrantes más destacados, Ricardo Carreira y Eduardo Ruano (en Buenos Aires) y Eduardo Favario (en Rosario) ingresaron."(Longoni, 2006, p.7).

Otros intelectuales argentinos que estuvieron también relacionados con el FRATAC periodistas y escritores como Nicolas Casullo psicoanalistas como Blas de Santos y Martha Rosenberg, músicos como Adolfo Reisin, científicos como Nelson Becerra. Se organizaron en distintos equipos o células de acuerdo a la extracción profesional (psicólogos, artistas, etc.).

Según la teórica A. Longoni (2005) en su artículo resalta que el Fatrac se realizó un trabajo de "captación" para el partido o artistas e intelectuales era como una antesala para la organización política del PRT/ERP (p. 8). Los artistas como Ruano, Favario, o como Casullo se integraron al PRT/ERP "los que estaban más capacitados, construyeron ese frente, pero vieron lo estético y cultural" (Longoni, 2005, p. 8).

Realizaron algunas intervenciones "estéticas" callejeras como operativos "semiclandestinos". Por ejemplo en la Dictadura de Onganía (1966-1970) se colocaron pasacalles con textos como "*Viva la Revolución*" o "*Viva el Che*", era como una producción estética para atacar a la política dictatorial actual de Onganía. Uno de los actos realizados de forma clandestina fue el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, cuando en una galería comercial en pleno centro se soltaron unos globos inflados con cartel "Llega la Revolución".

El Fratac tenía una organización interna de influencia trotskista que marcará mucho sus actuaciones y según A. Longoni tuvo "cinco momentos claves" (Longoni, 2005, p. 9) que se analizarán en futuras investigaciones.

Se discutirá el lugar que deben ocupar los intelectuales en los procesos políticos y se recoge en los siguientes fragmentos: "Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular, la participación real y la participación ficticia. El FRATAC intentará en el sector de la cultura llevar a un sector las expresiones ideológicas, políticas y estratégicas" (Longoni, 2005, p.10).

A modo de conclusión podemos decir que el FATRAC estipuló un rol intelectual en la revolución

titulado "*Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular*" y fechado en Buenos Aires en octubre de 1975. Se puede entender que el Fatrac como un organismo que apostó por una "Cultura Militante y por una Cultura Combatiente" (Longoni, 2005, p. 11). La condición política de la creación artística también planteará que la Revolución es posible dentro de la esfera del arte, además de crear una reivindicación de la conciencia crítica contra el sistema. Una de las consignas dentro del FRATAC fue la del Che¹⁷: "*El Deber de todo Revolucionario es hacer la Revolución*". (Longoni, 2005, p. 12)

El FRATAC significó tal como afirma A. Longoni quedó sujeta a la coyuntura de "Vanguardia Artística/Vanguardia Política"¹⁸ por la situación histórico-política del momento, de la violencia de los años 60-70 en Argentina, muy marcados las dictaduras cívico-militares y la perpetuación de terrorismo de estado y la violación de DDHH.

León Ferrari. (Buenos Aires 1920-2013)

Un artista emblemático durante la última dictadura cívico-militar argentina fue sin duda León Ferrari¹⁹ (1920-2013) que además se tuvo que exiliar durante todo el período de la última dictadura cívico-militar argentina. León Ferrari tiene una gran trayectoria en su obra artística en lo que se ha denominado como "Vanguardia Política" en el período de las diferentes dictaduras de Argentina y en posdictadura. Su gran preocupación a lo largo de su vida fue denunciar los abusos de poder y la intolerancia de la sociedad, a su vez realizó una dura crítica hacia la religión católica un hecho que le llevó a la censura por parte de la iglesia católica de muchas de sus exposiciones. Las guerras también fue una de sus grandes preocupaciones a lo largo de su trayectoria artística.

La obra que analizaremos será "*La Civilización Occidental y Cristiana*" (1965) hace una alusión a la Guerra del Vietnam, una dura crítica a los bombardeos por parte de E.U.A a Vietnam. Con el Cristo de Santería relaciona la sociedad Occidental y cristiana como participe de todas estas atrocidades a lo largo de la historia. Esta obra fue censurada en el Instituto di Tella. Una vez más León Ferrari fundió la "Vanguardia Política con la Vanguardia Estética".

17 Ernesto Guevara; (Rosario1928-La Higuera1967) fue un político, militar, escritor y periodista y médico argentino. Ideólogo y comandante de la Revolución Cubana (1959). Apodado el "Che-Guevara".

18 Longoni A (2005). El FRATAC, frente cultural del PRT/ERP. *Lucha Armada*, (Nº4).1-23.

19 León Ferrari es hijo del gran arquitecto y restaurador de iglesias italiano Augusto César Ferrari. Cursó estudios de Bellas Artes y de Ingeniero. La vida de artista argentino quedó marcada también por la última dictadura cívico-militar ya que uno de sus tres hijos Ariel Ferrari a día de hoy continúa detenido-desaparecido.



Fig. 11 León Ferrari 1965 "La Civilización Occidental y Cristiana". Obra política dentro del Di Tella.

En futuras investigaciones se analizará más exhaustivamente el papel de León Ferrari y su trayectoria artística y cómo en la posdictadura de Argentina denunció todos los crímenes de Lesa Humanidad cometidos por las FFAA durante la última dictadura cívico-militar argentina, además el propio artista tiene un hijo detenido-desaparecido hasta el día de hoy Ariel Ferrari. El artista fallecido recientemente y nos dejada un legado artístico muy importante para analizar.

La obra de más abajo pertenece a la serie creada en 1995 llamada "Nunca Más", -Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas- (CONADEP) publicado en 1985. En esta serie de collages L. Ferrari yuxtapondrá militares argentinos, nazis, arzobispos y papas. El collage que he seleccionado "Fragata-Escuela" "Libertad" Massera hace referencia a los cadáveres que aparecieron en las costas uruguayas como consecuencia directa de los vuelos de la muerte. En que se tiraban los cuerpos de los detenidos-desaparecidos argentinos y aparecieron en las costas uruguayas. Refleja la ironía de poner en libertad el militar E.E.Massera (Paraná1925-2010) perteneciente a la

Armada Argentina destituido por resultar culpable de Crímenes de Lesa Humanidad. Entre 1976 y 1978 gobernó de facto durante el proceso autodeterminado "Proceso de Reorganización Nacional" junto con los militares Jorge Videla y Orlando Ramón Agosti también acusados de Crímenes de Lesa Humanidad.



Fig 12 "Fragata-Escuela" "Libertad"Massera (foto: Secretaria de información Pública). Noticias de los diarios: 6/9/76. La opinión 29/5/76 y 11/5/76 y la prensa 3/5/76. *Serie Nunca Más*. 1.995

"El Siluetazo"

Por último analizaremos "El Siluetazo" como se conoce, a las dos jornadas semejantes que le siguieron, en diciembre de 1983 y marzo de 1984 señala uno de esos momentos excepcionales de la historia del arte en Argentina. Dónde una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un

improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, “pusieron el cuerpo” para dibujar sus siluetas y luego las pegaron sobre las paredes, sobre monumentos y árboles, a pesar del gran dispositivo policial, en medio de una ciudad hostil y represiva se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva. Que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política, en ese sentido cabe preguntarse por los modos en que éstas experiencias fueron leídas e interpretadas como formas artísticas o como dispositivos o específicos en la lucha por los derechos humanos.

Los orígenes del “Siluetazo”, reunidos en libro que coordinaron A.Longoni y G. Bruzzone²⁰ hace un análisis historiográfico de lo que significó este movimiento, es un libro colectivo y que llevo a cinco años de investigación. Recopila diferentes puntos de vista de la importancia de este movimiento artístico a fines de la dictadura argentina en septiembre de 1983 y que se analizará exhaustivamente en futuras investigaciones por la relevancia que tuvieron estas prácticas artísticas en Argentina.

En 1982 la Fundación Esso convoca a un Salón de Objetos y Experiencias (que se suspendida por la guerra de Malvinas). Los Aguerreberry, Flores y Kexel –que compartían el taller– deciden intervenir en este premio privado con una obra que aludiera a la dimensión cuantitativa de la desaparición de personas, el espacio físico que ocuparía la suma de esos treinta mil cuerpos violentamente arrancados de entre nosotros.

El disparador de esta idea fue una obra del artista polaco Jerzy Skapski reproducida en la revista *El Correo de la UNESCO* de octubre de 1978. Se trata de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por este texto donde recuerdas las muertes de los campos de concentración alemanes durante la II Guerra Mundial.

Cuatro millones, treinta mil: en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas. Visualizar la cantidad –agobiante– de víctimas representándolas una por una: ese es el procedimiento que retoman de Skapski los artistas argentinos, con el agregado de la escala natural. Proyectan variantes de esta idea inicial: envolver la sala de exposiciones (originalmente iba a ser el Palais de Glace, en Plaza Francia) con una larga tela en las que estuvieran estampadas las siluetas, o bien construir un laberinto de papel o de lona en cuyas paredes internas estuvieran pegadas las 30.000 figuras.

Cayeron en la cuenta de que realizar esa cantidad de siluetas exigía contar con unos veinte grupos de trabajo y unos 300 ayudantes que hicieran cien siluetas cada uno, lo que llevó al grupo a aceptar tanto por su inviabilidad como por su dimensión (ocuparía unos 60.000 metros cuadrados) la imposibilidad de hacerse cargo solos de la envergadura y los costos de producción y montaje.

Otro antecedente se origina en el exilio latinoamericano en Europa. AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión) convocada por AIDA en París, 1980. La Asociación AIDA fundada en París en 1979, realiza una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se grafica a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas.

²⁰ Longoni A, Bruzzone G (2008). El siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora.

Según algunos testimonios, Envar Cacho, El Kadri, histórico militante peronista exiliado desde 1975 en Francia y participante activo de la experiencia de AIDA, les sugirió a Aguerreberry, Flores y Kexel que llevaran la idea a las Madres para que fueran los participantes en la marcha los que se hicieran cargo de concretarla.

Pasarán entonces de una propuesta que, si bien era política y riesgosa en tiempos de dictadura, restringía su circulación –y su impacto– al ámbito artístico, a otra cosa: un acontecimiento social en el marco de la creciente movilización en contra de la dictadura cívico-militar argentina.

La propuesta inicial de los artistas no habla de “arte” sino de crear un hecho gráfico que golpeará por su magnitud y por lo inusual de su realización que remueva la atención y la convocatoria de los medios de prensa.

Dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública, la idea era tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente.

La iniciativa fue aceptada, corregida y reformulada por las Madres y concretada por la movilización, que se apropió rápidamente del procedimiento y lo transformó en los hechos. También AIDA-Suiza organizó en 1982 una marcha con los manifestantes vestidos de negro y el rostro cubierto por máscaras blancas, idea que es retomada en posteriores marchas de las Madres. Fue desde el exilio europeo que llegaron no sólo la idea de las máscaras sino también la de las manos en la que se basaron los integrantes del Frente por los Derechos Humanos para las reformulaciones.

En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage recuerdan los artistas. Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas eran muy incompletas, por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas, sin inscripción alguna.

Los organizadores habían llevado a la plaza rollos de papel madera, diversas pinturas, aerosoles, pinceles y rodillos y unas 1.500 siluetas ya hechas, además de plantillas para generar una imagen uniforme. Pero el proceso mismo de producción colectiva a lo largo de la Marcha de la Resistencia transformó cualquier intención de homogeneidad. Fueron las Abuelas de Plaza de Mayo las que señalaron, ya en plena jornada en la Plaza, que también debían estar representados los niños y las mujeres embarazadas.

Entonces, Aguerreberry le colocó a Kexel un almohadón en el abdomen y trazó su silueta de perfil, le agregó detalles como el vestido y el rodete, y así nació el molde para las siluetas de embarazadas. La hija mayor de Kexel, de apenas tres años, prestó su cuerpo para la plantilla de la silueta infantil. Los bebés se hicieron a mano alzada Aguerreberry recordaba la espontánea y masiva participación de los manifestantes, que pronto volvió “prescindibles” a los artistas.

Las siluetas ponían en evidencia “eso” que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, eso que se sabía y a la vez no se sabía: la magnitud del terror entre nosotros. Las siluetas horadaban el muro de silencio instalado en la sociedad durante la dictadura en torno a los efectos de la represión que puede

sintetizarse en la expresión del sentido común autojustificador tan frecuente en la postdictadura: “*Nosotros no sabíamos*”, Grüner sitúa las siluetas como “intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo ‘ausente’ –puesto que, por definición, toda representación lo es de un objeto ausente–sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer”. (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 25)

La lógica en juego es –concluye– la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado. “¿Qué pasa con esta capacidad de sustitución/restitución en relación a la práctica concreta del Siluetazo?” (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 25).

Los manifestantes emplearon su propio cuerpo como molde, como una de las modalidades para marcar la silueta. A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel y otros marcaban con lápiz la forma a todo el cuerpo, que seguidamente eran pintados. La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien prestó su cuerpo para delinearla y –por transferencia– el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad.

La acción de “*poner el cuerpo*” lleva una ambigüedad intrínseca: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido, correr esa incierta y siniestra suerte. A la vez, encarnarlo es devolverle una corporeidad –y una vida– siquiera efímera. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta. Es el rasgo del “Siluetazo” que habilita aquellas lecturas que entienden la silueta como “una huella que respira”. En cada silueta revivía un desaparecido, (en palabras de Nora de Cortiñas Madre de Plaza de Mayo)” (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 27).

“Aparición con vida” se suele entender a las siluetas como la concreción visual de la consigna “Aparición con vida”, levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas “con vida los llevaron, con vida los queremos”). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos. Esta mínima esperanza de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, cuando esa expectativa se vio enfrentada al descubrimiento de fosas comunes de NN y a los primeros testimonios de los poquísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio.

Pilar Calveiro²¹ reflexiona sobre la dificultad social de procesar esa espantosa verdad que enunciaban los sobrevivientes o reaparecidos cuya sola vida volvía sospechosos y más porque no hablaban de desaparecidos sino de muertos, de cuerpos sistemáticamente arrasado²². Aun así la consigna “*Aparición con vida*” siguió siendo central en el discurso de las Madres por mucho tiempo, y continúa vigente actualmente, abastecer a una “elite” que el artista ha ido formando a su pesar, un arte

21 (Buenos Aires, 1953) Es una politóloga argentina, Doctora en Ciencias Políticas, actualmente vive en México donde se tuvo que exiliar tras ser secuestrada en actual ex-Esma (Escuela de Mecánica de la Armada) Ha realizado estudios y análisis muy importantes sobre la violencia política en la última dictadura Cívico-Militar Argentina.

22 Véase Longoni A, Bruzzone G (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora.

tocable que pueda ser ubicado en cualquier "hábitat" y no encerrado en Museos y Galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. Un aprovechamiento al máximo de la estética del "asombro", vía "ocurrencia".



Fig 13 "El Siluetazo" 1983



Fig 14 "Siluetazo" 1983.



Fig 15 "Siluetazo" 1983.



Fig 16 "El Siluetazo" 1983.



Fig 17 "El Siluetazo" 1983.



Fig 18 "Madres de Plaza de Mayo". Manifestación Buenos Aires 1985.

Consideraciones Finales

Para concluir podemos decir que las prácticas artísticas de la dictadura cívico-militar de Uruguay (1973-1985) y las prácticas artísticas de las dictaduras cívico militar en Argentina (1976- 1983) estuvieron marcadas por el momento histórico-político que se estaba viviendo.

A su vez las prácticas artísticas aquí analizadas muestran la denuncia de esa violencia social y política que marcaron las dictaduras del Cono Sur, la violación sistemática de los de los DDHH y los crímenes de Lesa Humanidad conjuntamente con el Terrorismo de Estado.

En el caso de Uruguay en ese período se dictaminó por ley el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes, provocando así un vacío intelectual para los artistas, pero a su vez se crearon nuevos espacios como fueron los "Talleres de Artistas" que suplieron la función pedagógica que tenía la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La dictadura cívico-militar uruguaya ideó el DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay) desarrollará una política de medios de comunicación del régimen y de esta forma tendrá más controlada la sociedad del momento. Se establece un control total y absoluto de los medios de comunicación proporcionando un adoctrinamiento de los jóvenes y surgimiento del nacionalismo y el "Nuevo Uruguay".

La institución cultural del Museo Nacional de Artes Visuales y sus políticas culturales ejercidas en todo este período fue de censurar a los artistas uruguayos era un espacio de censura y de control por la dictadura dónde solo se realizan exposiciones de E.U.A y de Europa se trabaja con mucha cautela durante todo este período el MNAV por miedo a represalias.

En todo este ambiente dictatorial en Uruguay surgirán nuevos lenguajes y nuevas prácticas artísticas lo que se ha denominado como "Arte de Resistencia" ,y hizo que en Montevideo en este período, instituciones culturales que ya existían como: el Club de Grabado de Montevideo, el Teatro Circular y la Cinemateca conjuntamente con la Feria de Libros y Grabados se aglutinaron artistas e intelectuales de ideología de izquierdas y del Partido Comunista Uruguayo para crear nuevos lenguajes en contra la dictadura cívico-militar uruguaya. Fueron espacios de denuncia de la falta de libertades y de expresión artística.

El "Arte Correo" en Uruguay con los artistas Jorge Caraballo, Haroldo González y Clemente Padín impulsores y sus máximos creadores, denunciaron con sus obras todo lo que sucedía en la dictadura cívico-militar uruguaya. Crearon una red Latinoamericana que permitió con diferentes artistas de la región la permanente denuncia de la falta de libertades y violaciones de DDHH y crímenes de Lesa Humanidad.

Para el caso de Argentina, se analiza la violencia que ya existía en los años 60-70 en Argentina con la dictadura de Onganía, y como en ese período ya fue importante las prácticas artísticas de lo que se denominó como "Tucumán Arde". Se analiza el espacio que a su vez fue censurada y cerrado el "Instituto di Tella" espacio cultural que fue la principal vanguardia artística en la ciudad de Buenos Aires.

A posteriori se analizará el papel que tuvo el Fratrac con sus artistas que se afiliaron en el PRT-ERP y cómo fueron sus prácticas artísticas donde confluyen el arte-política.

El artista argentino León Ferrari marcado duramente por la última dictadura cívico-militar argentina, hemos seleccionados y analizado dos obras a modo de ejemplo de como las prácticas artísticas de arte-política fueron muy importantes, a lo largo de su vida y trayectoria artística de este gran artista argentino recientemente fallecido.

Por último, se ha analizado "El Siluetazo" que marcará una forma de práctica artística que ocupa el

espacio urbano y que a su vez reclama ese "cuerpo" que está faltando de los detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar Argentina.

A modo de conclusión podemos observar como las últimas dictaduras cívico-militares de Uruguay y de Argentina producen unas nuevas prácticas artísticas donde la política se introducen dentro el arte y a la inversa. Produciendo nuevos lenguajes artísticos y este hecho tan importante ha pretendido ser el eje conductor de este artículo de investigación

Las consecuencias de la última dictadura cívico-militar uruguaya en materia de DDHH y crímenes de Lesa Humanidad y terrorismo de Estado dejó unos 200 a 500 detenidos-desaparecidos. Pero por sus cárceles durante todo el período pasaron unos 8.000 presos políticos se calculan unos 3.000 procesados con un promedio de 6 a 8 años de detención y otros 5.000 detenidos sin proceso, dentro de las dictaduras del Cono Sur fue la que más presos políticos tuvo. La última dictadura cívico-militar argentina dejó hasta 30.000 detenidos-desaparecidos pero las cifras podrían ascender. Además de otras consecuencias histórico-políticas que se analizarán en próximas investigaciones.

Este artículo ha querido ser un breve recorrido y analizado este período tan oscuro dentro de la historia del arte, ha querido reconstruir algunas de las prácticas artísticas que fueron consecuencia directa del período histórico político que se estaba viviendo como fueron las dictaduras del Cono Sur durante el período de los años 70,80 en los casos específicos de Uruguay y Argentina.

Este período tan oscuro de la historia del arte latinoamericana, este artículo de investigación ha querido ser una pequeña aportación que se ampliará en futuras investigaciones.

Referencias

Bentancur, P. (2009). *Clemente Padín. Exposición Antológica*. Montevideo: Banco Central Uruguay.

Bañales, C. & E, Jara (1999). *La Rebelión Estudiantil*. Montevideo: Arca Montevideo: Fin de Siglo.

Caetano, G. & J, Rilla (2006). *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al s. XXI*. Montevideo: Fin de Siglo.

Caetano, G. coord (2005). *20 años de Democracia*. Madrid: Santillana.

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires; Colihue.

Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Hum, Centro Cultural de España en Montevideo y Centro Cultural de España en Buenos Aires.

Demasi C, Marchesi A, Markarian V, Rico A, Yaffé J. (2009). *La Dictadura Cívico-Militar Uruguaya (1973-1985)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental

Freire C. & Longoni A.org (2009). *Conceptualismos del Sur/ Sul Sao*. Sao Paulo: Anna Blume Editora.

Ferrari L, Canclini N.G, Giunta A, Malvido A. (2008). *Leon Ferrari.Obras/ Works (1976-2008)*.D.F México:Instituto Nacional de Bellas Artes.

Jelin E. & Longoni A. comp (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid- Buenos Aires: s.XXI editores.

Lacasa J dir. (2006). *Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo Uruguayo*. Montevideo: Cuadernos de Arte Contemporáneo.

Lippard, L. ChandlerJ (1968) .The Desmaterilización of Art. New York En: *Art International*, vol. 12. nº 2.

Longoni A. & Mestman (2010). M. *Del di Tella a Tucumán Arde, Vanguardía Artística y Política*. Buenos Aires: Ed. Eudeba.

Longoni A. & Bruzzone , G. comp (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriano Hidalgo Editora.

Longoni A (2005). El FRATAC, frente cultural del PRT/ERP. *Lucha Armada*, (Nº 4), p. 1-23.

Márchanz Fiz S. (1985). *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*. Madrid: Akal.

Northom V& Yañez C coord. (2009). *Catalogo Crito e Escuta. 7 Bienal Mercosur*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosur,

Padín, C. (2009). *40 años de Performance e intervenciones urbanas*. Montevideo: El Clú de Yaugurú.

Padín C. (2010). *De la representación a la acción*. Argentina, La Plata: Margen

Parcerisas P. (2007). *Conceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos entorno al Arte Conceptual en España*. Madrid: Akal.

Peluffo G, Lournadie O, Roca T. (2011). Club de grabado de Montevideo-Montevideo: Centro Cultural de España de Montevideo.

Ranciere J. (2005). *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Rico A. (coord). (2007). *Investigación Histórica sobre Detenidos-Desaparecidos*. Montevideo: Presidencia de la República de Uruguay -IMPO. Vol. I-II-III-IV.

Rico A. (coord) (2008). *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Universidad de la República-CSICFHCE Vol. I-II- III.