

Arte y dictadura: disputas por el sentido en el campo uruguayo de las artes visuales (1973-1984)

Art and Dictatorship: disputes for meaning in the Uruguayan field of visual arts (1973-1984)

Federico Sequeira¹

Resumen

Este artículo se propone contribuir a los estudios sobre cultura y dictadura desde el campo de las artes visuales. En ese sentido, analiza el potencial de las expresiones artísticas como dispositivos de enunciación crítica, y su alcance en las disputas por el sentido. La problematización de la relación entre cultura y dictadura constituirá el marco general de análisis. Considerándose las acciones del régimen en el campo de la cultura como políticas culturales; sus intentos de construir un canon; y los cambios y rupturas con respecto a la década de los años sesenta. A partir de ejemplos, propios del campo uruguayo de las artes visuales, se dará cuenta de distintas posiciones de sujeto que asumieron los artistas. Por un lado, aquellos que tuvieron una participación crítica en los Salones Nacionales del período. Por el otro, aquellos que desde expresiones críticas al régimen, explícitas y politizadas, le disputaron sentido al relato oficial.

Palabras clave: Artes visuales, Dictadura uruguaya, Políticas culturales, Teoría de los campos

Abstract

This article aims to contribute to studies on culture and dictatorship from the academic field of visual arts. In this sense, it analyzes the potential of artistic expressions as devices of critical enunciation, and its scope in disputes over meaning. The problematization of the relationship between culture and dictatorship will constitute the general theoretical framework of analysis. Considering the actions of the regime in the field of culture as cultural policies; his attempts to build a canon; and the changes and ruptures with respect to the decade of the sixties. From examples of the Uruguayan field of visual arts, different subject positions assumed by the artists will be displayed. On the one hand, those who had a critical participation in the National Salons of the period. On the other hand, those who, from expressions critical of the regime, that were explicit and politicized, disputed the meaning of the official story.

Keywords: Visual arts, Uruguayan dictatorship, Cultural policies, Field theory

¹ Centro Universitario Regional Este, Universidad de la República.

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo contribuir al enriquecimiento del campo de estudios sobre cultura y dictadura en nuestro país. Se propone hacerlo desde el campo de las artes visuales, en dos sentidos. Por un lado, al analizar el alcance de las expresiones artísticas como dispositivos de enunciación política y por el otro, al considerar el campo de las artes visuales —aplicable quizás a todo el campo cultural— como una arena de disputas por el sentido.

Con respecto a los antecedentes académicos de los estudios de la dictadura en nuestro país, podríamos señalar que por lo menos desde la década de los años noventa, se han consolidado como campo disciplinar. En esa amplitud del campo, pueden señalarse antecedentes específicos para el abordaje de la relación entre cultura y dictadura. En ese sentido, se destacan, entre otros, el trabajo de Cosse y Markarian (1996) sobre el «Año de la Orientalidad»; los trabajos de Marchesi sobre la política audiovisual de la dictadura (2001) y sobre la problematización de la metáfora del «apagón cultural» (2009; 2010); los de Peluffo Linari (2013) y Puchet (2014) que dan cuenta de las prácticas artísticas durante la dictadura. Puede considerarse también el trabajo curatorial de Alfredo Torres (Espacio Idea MEC, 2014) que analiza las obras premiadas por el régimen en los Salones Nacionales de Artes Visuales convocados durante el período. Asimismo, deben señalarse aquí, relecturas sobre la relación arte y política en los años sesenta que son referenciales para este trabajo. En ese sentido, pueden mencionarse los aportes de Camnitzer (2008) que aborda el conceptualismo latinoamericano; de Giunta (2020) que aborda la cuestión del canon y de la contemporaneidad en el campo latinoamericano del arte; y Peluffo Linari (2018) que indaga en la relación arte y política en el campo rioplatense del arte en ese período.

Para el análisis del campo de las artes visuales en el período, se partirá del concepto de campo de Bourdieu (2002) y se hará foco en la relación cultura y dictadura. Se problematizará la metáfora del «apagón cultural», a partir de los aportes de Marchesi (2009) y se reconocerán las acciones del régimen en el campo cultural como políticas culturales, tomando para ello la definición de García Canclini (1987). A los efectos de dar contexto, se caracterizará el Estado Autoritario a partir de los aportes teóricos de Guillermo O'Donnell (1997). En lo referido a la comprensión del alcance de las expresiones artísticas como dispositivos de enunciación política y para reflexionar sobre las disputas por el sentido, se hará referencia al concepto de canon a partir de Bloom (1995). Para el análisis de las tensiones entre las expresiones vernáculas y foráneas y las posiciones de sujeto de los artistas en las disputas por el sentido, se considerarán particularmente los aportes de Camnitzer (2008), Giunta (2020) y Peluffo Linari (2018). Asimismo, se mencionarán ejemplos propios del campo uruguayo de las artes visuales. Algunos producidos durante el período abordado y otros que han sido reinterpretados más recientemente como los Salones Nacionales convocados en el período (Torres, 2014). Junto a estos aportes teóricos, para el análisis del campo de las artes visuales en el período, se analizarán como fuentes primarias, catálogos de los Salones Nacionales; notas de prensa, obras producidas o premiadas en ese período; entrevistas personales actores clave; y publicaciones oficiales de las Fuerzas Armadas.

En cuanto a su estructura, el trabajo se divide en cinco apartados: Campo de las artes visuales; Dispositivos de enunciación política; Tensión entre «lo vernáculo» y «lo foráneo»; Disputas por el sentido; y Reflexiones finales.

En el primero —Campo de las artes visuales—, se hace una caracterización del campo de las artes visuales en el contexto de la última dictadura uruguayo (1973-1985). En relación a esto, se reflexiona sobre el concepto de campo haciendo foco en la relación entre cultura y dictadura. En ese

sentido, se analiza si hubo o no políticas culturales en ese período, problematizando la instalada metáfora del «apagón cultural».

En el segundo —Dispositivos de enunciación política—, se caracteriza el campo uruguayo de las artes visuales a través de los principales instrumentos de la política cultural específica de ese campo: la convocatoria a los Salones Nacionales, los envíos a Bienales internacionales durante el período y las exposiciones internacionales promovidas oficialmente. A partir de esa caracterización, se analiza cómo operó la dictadura a través de estos instrumentos y se reflexiona sobre la posible construcción de un canon oficial.

En el tercero —Tensión entre «lo vernáculo» y «lo foráneo»— se describe cómo la promoción de una cultura nacionalista en los años setenta, disputó espacios con las tendencias extranjerizantes en el campo de las artes visuales. Asociadas estas últimas a expresiones contemporáneas que fueron consolidándose desde finales de la década anterior.

En el cuarto —Disputas por el sentido— se da cuenta de las diferentes posiciones de sujeto que asumieron los artistas en ese período, particularmente aquellos que, desde lugares oficiales o alternativos, asumieron posiciones críticas. Muchas de las cuales, tienen su origen —como prácticas de resistencia— en expresiones artístico-políticas de la década de los años sesenta.

En el quinto y último —Reflexiones finales— se formulan, a modo de conclusión abierta, posibles respuestas a un tema, como la relación entre cultura y dictadura, que mantiene vigencia en el debate público nacional y amerita la elaboración de nuevas perspectivas de análisis.

Campo de las artes visuales

El campo de las artes visuales, como otros campos sociales, se constituye —en un sentido bourdieano¹— como un conjunto de fuerzas que luchan por el poder simbólico. Los agentes —o sistemas de agentes— son esas fuerzas que luchan, que se agregan o se oponen y le dan —al campo— una estructura específica en un determinado período de tiempo. El sistema de agentes del campo de las artes visuales, que pujan por la legitimidad, lo forman los artistas, el público, los curadores, las instituciones del Estado, los operadores del Mercado, entre otros. Además de las dinámicas internas, los campos se relacionan con otros, que generan nuevas tensiones que operan en las luchas por el poder simbólico.

Durante los años que duró la dictadura uruguaya —de 1973 a 1985— el régimen implementó acciones en el campo artístico-cultural que fueron más allá del control y la censura. En ese sentido, según Marchesi (2009), estas acciones constituyeron una estrategia para «obtener adhesiones en ciertos sectores de la sociedad civil y un camino para formar un tipo de individuo que se habituara a las pautas de un nuevo orden estatal autoritario» (p. 329).

Desde esta perspectiva, que reconoce acciones de la dictadura en el campo artístico-cultural, queda en primer lugar, cuestionada la idea de que hubo un «apagón cultural» durante el período. Esta metáfora fue utilizada, principalmente por personas vinculadas al pensamiento de izquierda —muchos de los cuales sufrieron censura, persecución, prisión o exilio— para mostrar las consecuencias del autoritarismo. El «apagón cultural» fue «una suerte de vacío cultural durante el período autoritario. A excepción de aquellas islas de resistencia cultural, nada de lo otro merecía ser analizado. Cultura y dictadura eran antónimos» (Marchesi, 2009, p. 325). En segundo lugar, estas acciones en el campo artístico-cultural durante el período dictatorial, podrían ser interpretadas como políticas culturales. Esto, si las consideramos a partir de la definición de política cultural de García Canclini

1 Referido a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.

(1987), que las caracteriza como «conjuntos de intervenciones [estatales entre otras] a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social» (p. 26). Para ello, resulta necesario considerar que estas acciones no fueron aisladas, sino que procuraron cierta sistematización y tienen su origen desde los inicios del régimen.

Procurando una posible génesis de esta dimensión cultural en el proyecto de la dictadura, debe analizarse su proyecto político inicial. En la publicación «Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental» (Fuerzas Armadas, 1978) —en la cual el proyecto político es expuesto como parte de una cronología y balance— aparecen dos aspectos sustanciales en la materia, ambos esbozados en febrero de 1973: la idea utópica del «Uruguay ideal» y la búsqueda de una «mística de la orientalidad».

El primero de ellos —la idea utópica del «Uruguay ideal»— se formula como una concepción ideológica propia y orientadora del accionar de las Fuerzas Armadas, una «meta inalcanzable, pero intensamente deseada ya que ofrecería el mayor bienestar y felicidad para todos» (Fuerzas Armadas, 1978, p. 93). Mientras que el segundo aspecto —la búsqueda de una «mística de la orientalidad»— se refiere a «la recuperación de los grandes valores morales de aquellos que forjaron nuestra nacionalidad y cuyas facetas básicas son: el patriotismo, la austeridad, el desinterés, la generosidad, la honradez, la abnegación y la firmeza de carácter» (Fuerzas Armadas, 1978, p. 93).

Estos aspectos, que constituyen una declaración de principios de los dictadores, son los valores sobre los cuales se fundó el Estado Autoritario, implementado a partir de las dictaduras de seguridad nacional (Hinkelammert, 1990) de los años setenta en varios países latinoamericanos. La celebración en 1975 del «Año de la Orientalidad» —un hito en materia de políticas culturales implementadas en el período— da cuenta de que también fueron valores determinantes en el campo artístico-cultural.

Sobre el término «orientalidad», Cosse y Markarián (1996) señalan:

A pesar de su insistente uso, esta palabra fue poco empleada en los discursos y documentos oficiales. Sin embargo, la expresión condensaba todos los significados de la nacionalidad, asimilándolos a lo que se consideraba su «esencia». La «orientalidad» se establecía en base a parámetros morales que emanaban de una «naturaleza humana» definida apriorísticamente. De este modelo, se discernía entre aquellas acciones que fortalecían o debilitaban la «esencia nacional». (pp. 21-22)

La consolidación del Estado Autoritario en nuestros países, de ideología liberal-tecnocrática, se basó en alianzas cívico-militares con el fin de «retornar al camino del verdadero destino nacional» (O'Donnell, 1997, p. 106). En ese sentido, los tecnócratas implementaron las reformas económicas y los militares —invocando la idea utópica del «Uruguay ideal» y la «mística de la orientalidad» ya mencionadas para el caso uruguayo— tuvieron un rol coactivo. En ese esquema, fue necesaria la construcción de un enemigo interno —la subversión— para justificar en la defensa nacional, todas sus acciones. Desde esta perspectiva, los valores foráneos que representaban los subversivos ponían en riesgo nuestra «condición de sociedades capitalistas y afiliadas al 'mundo occidental'» (O'Donnell, 1997, p. 115), lo cual pretendían las dictaduras defender.

Resulta interesante señalar aquí, retomando la idea de campo como un conjunto de fuerzas que luchan por el poder simbólico (Bourdieu, 2002), que las políticas públicas —culturales en este caso— son resultantes de esas tensiones propias de cada campo y de las que surjan en relación con otros campos. El estrechamiento del campo «en los regímenes dictatoriales donde todas las esferas de actividad están más o menos sometidas a las reglas del aparato político-burocrático» (Dubois, 2015, p. 26), implica —también para generar políticas culturales— alianzas que involucren a diversas instituciones —públicas y privadas— y también personas, al menos, no opositoras a la orientación del gobierno dictatorial.

Ahora bien, ¿cómo se objetivó esta concepción en el campo uruguayo de las artes visuales durante este período?

Podrían considerarse, a partir de esta pregunta, tres aspectos para el análisis: en primer lugar, como dispositivos de enunciación política: la convocatoria a los Salones Nacionales, los envíos a Bienales internacionales durante el período y las exposiciones internacionales promovidas oficialmente; en segundo lugar, la tensión entre «lo vernáculo» y «lo foráneo»; y finalmente, en tercer lugar, como disputas por el sentido: las posiciones de sujeto de artistas, en ese período.

Dispositivos de enunciación política

La estrategia de la dictadura para legitimarse en el campo artístico-cultural implicó dos líneas. Por un lado, una centrada en el control y la censura; y por el otro, una vinculada a la promoción y producción de contenidos. En ese sentido, utilizó instituciones —dispositivos— ya consolidadas, como veremos para el campo de las artes visuales, y creó otros como la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP)² y las celebraciones del «Año de la Orientalidad», ambos en 1975. El carácter permeable de la cultura y su potencial comunicador fueron los principales elementos por los cuales el régimen consideró el campo artístico-cultural como un espacio a ser explorado.

En relación con el campo uruguayo de las artes visuales, cabe señalar algunas de sus especificidades, cómo esto fue utilizado por la dictadura —en tanto espacio para la enunciación política oficial— y las tensiones que se generaron.

Podría señalarse que, en Uruguay, las principales herramientas de la política cultural pública en artes visuales son los Salones Nacionales —desde el primero que se celebró en 1937— y los envíos a bienales internacionales —principalmente las bienales de San Pablo, desde 1951, y de Venecia, particularmente desde 1960 con la adquisición estatal de un pabellón propio en *i Giardini della Biennale*—. También, deben considerarse aquí, las exposiciones promovidas en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), principal acervo y espacio expositivo público. En ese sentido, como se señaló inicialmente, en el campo de las artes visuales el régimen utilizó principalmente, dispositivos ya instituidos.

Los Salones Nacionales fueron convocados durante los doce años que duró la dictadura, de la edición número 37 a la número 48. Estas ediciones representaron un retroceso con respecto al perfil vanguardista —contemporáneo— de los Salones Nacionales de finales de la década anterior, particularmente con respecto a la edición número 31 del Salón Nacional, para la cual se eliminaron las categorías disciplinares. Sobre esto, Julio María Sanguinetti, quien presidía la Comisión Nacional de Bellas Artes en esos tiempos, señalaba:

... este Salón es el documento del quehacer artístico del Uruguay de hoy. Para ello ha debido reformarse el reglamento en algunos aspectos sustantivos. Por de pronto, se unificaron todos los Salones (concurriendo a igual título: pintura, escultura, grabado, dibujo, cerámicas, tapices, joyas, fotografías, artes nuevas) de acuerdo a lo que ya es una tesis recíproca: la dicotomía entre artes mayores y artes menores se ha tornado caduca. (Ministerio de Cultura, 1967, p. s/n)

Lo novedoso de la propuesta, reafirmada por la calidad de las producciones premiadas, implicaba en cierto modo la asunción de parámetros contemporáneos e internacionales para el campo

² En relación con la DINARP, más allá de sus funciones de control y censura, cabe destacar —como dispositivos comunicacionales del régimen— sus informativos para cine (1978) y la coproducción de la película «Gurí» (1980). Los primeros al servicio de construir un relato oficial sobre la gestión autoritaria y el segundo como producto de la esencia tradicional que se impulsaba desde el gobierno.

nacional de las artes visuales. La irrupción de la dictadura, en su búsqueda de control y de promoción de valores vernáculos, tal como lo señala Alfredo Torres (2014), implicó «[...] una nítida ruptura con respecto a esa contemporaneidad. [...] un desmesurado eclecticismo en ocasiones cercano a un repertorio cambalachesco con serios altibajos de calidad». A partir de 1985, con la recuperación del orden democrático, se produjo un cese de diecisiete años en la convocatoria a esta política de estímulo, por entonces deslegitimada. Fue en el año 2001 que se retomaron, convocando a la edición número 49, y desde la edición número 50, en 2002, se convoca bianualmente.

En cuanto a los envíos a bienales internacionales, la ausencia de representaciones del país durante la dictadura implicó de un modo significativo, un cambio con respecto a la década anterior. Con respecto a la Bienal de San Pablo, en la cual el país estuvo representado desde su primera convocatoria en 1951, cuando se produjo el golpe de estado en 1973 se canceló el envío que estaba previsto para la edición número 12, prevista para ese año. Sobre esto, en referencia a la Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Ángel Kalenberg señala:

... éramos una Comisión de diecinueve miembros, por ley, estaba el Director del museo, estaba el Decano de la Facultad de Arquitectura, el Rector de la Universidad, un pueblo. Cuando llegó la dictadura nos echaron a todos e hicieron una comisión de tres miembros que dependía directamente del Ministerio de Cultura. Ahí, el último proyecto que tuvimos nosotros, iba a tocar en la bienal del 73, era mandar una obra colectiva de Nelson Ramos y Alfredo Testoni. Hubiera puesto a Uruguay en el candelero, la nueva Comisión la canceló y por una única vez en la historia de la Bienal de San Pablo Uruguay no participó. (2018)

Posteriormente, se retomaron los envíos y representaron al país quienes resultaron premiados en los Salones Nacionales. A la Bienal de Venecia, a pesar de contar con pabellón propio —siendo Uruguay, junto a Brasil y Venezuela uno de los tres países latinoamericanos en contar con un pabellón— no hubo envíos nacionales durante los años que duró la dictadura. El último envío fue Luis Solari en 1972, y el siguiente fue Clever Lara y Ernesto Aroztegui en 1986, ambos con curaduría de Ángel Kalenberg. Probablemente esta ausencia se deba al perfil crítico con las dictaduras latinoamericanas que tuvo el evento en la década de los setenta —la edición de 1974 fue convocada bajo el título *Libertà per il Cile*—.³ Diez años después, en ocasión de la edición número 41 de la Bienal de Venecia, Amalia Polleri (1984), sobre la participación, el pabellón y el estado de parte de la cultura artística del Uruguay, señalaba:

Uruguay no está representado. [...]. La más reciente muestra es la del pintor y grabador Luis Solari, en 1970 o 72. Después nada. Los amigos que trajeron noticia de Venecia describieron la decrepitud del pabellón, con arbustos crecidos delante, vedando la entrada. La mirada desolada que recorre los espacios de arte. Escuela Nacional, malos monumentos, leyes incumplidas, cerámicas del aeropuerto y Gattamelata [monumentos ecuestres de bronce] tirados por el suelo, la mitad más entrañable de la ciudad derribada, también vislumbra más allá del mar a la que fuera en los Giardini [Jardines de Venecia] pedestal del arte nacional, tan arruinado y desatendido como, por ahora, el propio país. A recuperar, a recuperar. (El Correo, p. s/n.)

Otro instrumento de la política cultural pública en artes visuales, señalado inicialmente, lo constituye la selección de exposiciones que se realizan en el principal museo del campo, es decir, el MNAV. En ese período se inauguraron importantes exposiciones internacionales, entre las más relevantes figuran la de grabados de Picasso en octubre de 1973, la de Raoul Dufy en 1977, la de Julius Bissier en 1978, la de Art Nouveau en 1982 y la del fotógrafo francés Eugene Atget en 1984.⁴ Con respecto a

3 Fuente: Sitio web de La Biennale di Venezia. (2022). Recuperado de <https://www.labiennale.org/it/storia/dagli-anni-settanta-alla-riforma-del-1998>

4 Fuente: Sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales. (2022). Recuperado de <https://bit.ly/3D8rLzH>

esto, Aparicio Guirao (2017) señala que durante el período solo se realizaron exposiciones con artistas internacionales —europeos y estadounidenses— y no con artistas uruguayos. Según la autora, el museo «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» (p. 65). Frente a estas críticas, Ángel Kalenberg, que dirigió el MNAV entre 1969 y 2007, señala:

En dictadura hicimos la exposición de Torres García [1974] con motivo del centenario, un poco antes habíamos hecho la exposición de Barradas [1972 y 1982] y un poco antes habíamos hecho la exposición de Carlos González [1971] [...] ahora, yo entendía que al museo uno entra, puede haber otros libretos, que al museo se entra como culminación de una carrera, [...] nosotros traíamos exposiciones del exterior con el objeto de que el ámbito artístico y la población, tuvieran posibilidad de ver en vivo y en directo lo que pasaba con las grandes escuelas, con las grandes tendencias del arte, en aquel momento era muy caro viajar, ya no había becas de viaje para los artistas, prácticamente no venían revistas desde el exterior y si no era el museo quién otro podía mostrarla. Está bien, es una crítica que yo acepto, pero depende, ojo, es una crítica hecha desde un libreto distinto al que yo manejaba [...] está bien cuando no tiene que ver con intereses sectoriales [...], pero no me molesta. (Kalenberg, 2018)

Cabe señalar, que estos tres instrumentos mencionados —los Salones Nacionales, los envíos internacionales a las Bienales y las exposiciones realizadas en el Museo Nacional de Artes Visuales— estuvieron orientados, como lo han estado desde su creación —y aún hoy— en la conformación de un canon, es decir, un conjunto de obras legitimadas por estas instituciones y que por su naturaleza, las convierte en un conjunto de obras legitimadas oficialmente.

En ese sentido, en el marco de las celebraciones del «Año de la Orientalidad», se reeditó el libro «Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay»⁵ de José Pedro Argul. Esta edición póstuma del libro de Argul —fallecido en 1974— quien tuvo una destacada actuación como crítico y estudioso de las artes visuales nacionales, operó en dos sentidos para el proyecto cultural de la dictadura. Por un lado, implicó la apropiación de un referente indiscutido del campo artístico-cultural, lo cual, en cierto modo, dotaba de legitimidad al régimen en ese campo. Un caso comparable al de Juana de Ibarbourou, a quien se le concedió, en el marco de las celebraciones de 1975, la «Condecoración protector de los pueblos libres Gral. Artigas» (Cosse y Markarian, 1996, p. 114). Por otro lado, la publicación de este libro de Argul, implicó en cierto modo la adhesión del régimen a un canon clásico de las artes visuales, acorde a su concepción tradicionalista. En las «Palabras liminares» de la edición, en nombre del gobierno, el Subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura, Martín C. Martínez, expresa:

Este volumen honra a la cultura nacional; tiene valor didáctico y estimulante; reseña un pasado glorioso pleno de tradiciones y de glorias; guía el alma por los invisibles senderos intemporales del Arte; transporta hacia las superiores regiones en que surge diáfano el pensamiento de que el Arte es lo más fronterizo de lo humano con la Divinidad. (Argul, 1975, p. s/n)

Si bien para Bloom (1995), «solo [se] irrumpe en el canon por fuerza estética» (p.39) y no «puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social» (p.39); este texto de Martín C. Martínez podría leerse como una adhesión del régimen a un canon nacional de las artes visuales. Esto podría afirmar una estrecha relación entre el canon promovido y el poder, es decir, entre arte

5 Menciona, en la sección pintura, a los cronistas, a Blanes, Sáez, Herrera, el Círculo de Bellas Artes, Blanes Viale, el Planismo, Figari, Barradas y Torres García, entre otros. Y en la sección escultura aparecen los nombres de Ferrari, Belloni, Zorrilla de San Martín, Michelena, Pena, Pose, Prati, Moller de Berg, Cabrera, Yepes y Podestá entre los más destacados. En esta sección también menciona escultoras como Togores, Risso, Demicheri, Carafi Arredondo, Corchs Quintela, Fabini, Portela, Rebellino y la también pintora María Freire.

y política. Sobre este punto hay numerosos ejemplos en la historia del arte occidental, uno posible, occidentalmente emblemático, es la Academia Francesa del siglo XVII. Esta surge como parte de un proyecto político: el absolutismo y logró formular un canon preciso en los campos de la pintura y la escultura. Reflexionar sobre este vínculo entre arte y política, adquiere particular relieve si se considera que el régimen se proponía operar también en el plano simbólico para consolidar su proyecto.

Tensión entre «lo vernáculo» y «lo foráneo»

Como se señaló inicialmente, era objeto de las dictaduras de los años setenta combatir los valores foráneos que pusieran en riesgo la condición occidental de nuestras sociedades. En ese sentido, mientras se proponían intervenciones económicas desde doctrinas externas, los militares promovieron los valores tradicionales y nacionalistas para generar adhesión al proyecto político que promovían. Esta tensión entre los valores vernáculos y los valores foráneos también se objetivó en el campo nacional de las artes visuales. En ese sentido, cabe señalar algunos aspectos en los cuales queda plasmada esta tensión.

En primer lugar, las celebraciones del «Año de la Orientalidad» en 1975. Esta iniciativa, que concretaba en buena medida esa «búsqueda de la mística de la orientalidad» que se propusieron los militares desde el inicio, atravesó el campo artístico-cultural, también el de las artes visuales. La reivindicación de un canon clásico a través de la mencionada reedición del libro de Argul, no solo por la obra en sí misma, sino por la interpretación oficial que de ella hizo el ya citado Subsecretario de Educación y Cultura:

... implica a su vez, para los escépticos o extranjerizantes, una resplandeciente realidad: en las Artes Plásticas, como en la Poesía, como en la Literatura, como en todas las manifestaciones superiores del espíritu y del intelecto humano, nuestra Patria, el Uruguay, ha sido fecundo, es fecundo y acrecerá y vigorizará en lo futuro su potencia mental como Nación de delineados y firmes perfiles. (Subsecretario del Ministerio de Educación y Cultura, Martín C. Martínez en Argul, 1975, p. s/n)

Explícitamente en estas palabras —oficiales— hay una exhortación a mirar lo propio, lo vernáculo. Hay una reivindicación de lo nacional frente a lo extranjerizante, hay una exaltación nacionalista también en el campo de las artes visuales. El año de 1975, implicó un punto de inflexión. Por un lado, las celebraciones patrióticas implicaron cierta articulación de las acciones —políticas culturales— en el campo artístico-cultural; y por el otro, fue un tiempo de recrudescimiento en las acciones de persecución y censura. Es decir, el incremento de la violencia política —por esos años se dio forma a las acciones coordinadas de las dictaduras del Cono Sur, en lo que se conoce como la Operación Cóndor⁶— coincidió con un incremento en la promoción de valores nacionalistas. Fue así, que en los Salones Nacionales se promovieron los «premios históricos» de pintura en las ediciones número 41 (1977) y 42 (1978). Estas convocatorias coincidieron temporalmente con la construcción de grandes monumentos como el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia (1977) y la Plaza de la Nacionalidad Oriental (1978).

En cuanto a las bienales internacionales, la ausencia de representación nacional en la Bienal de Venecia —principal evento de estas características a nivel internacional— adquiere sentido por

6 Los documentos «fundacionales» fueron encontrados en Paraguay en lo que se conoce como el Archivo del Terror [...]. En el primero, fechado el 29 de octubre de 1975, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de Chile invitaba a la Primera Reunión de Trabajo de Inteligencia Nacional a celebrarse en Santiago en noviembre, para establecer «algo similar a lo que tiene INTERPOL en París, pero dedicado a la subversión» a escala regional. [...]. Su Acta de Clausura es el verdadero documento fundacional de Cóndor, [...]. Está firmada por representantes de Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Bolivia.» (Markarian, 2009, p. 281)

la priorización de lo propio y además, por las características que en ese entonces tenía la Bienal de Venecia en relación a su postura crítica frente a los gobiernos dictatoriales latinoamericanos. Sin embargo, en el MNAV fueron promovidas múltiples exposiciones internacionales durante el período. Tal como señaló Kalenberg anteriormente, esta política se sustentaba en la ausencia de un programa de becas para los artistas, de los costos de los pasajes al exterior y de la escasa circulación de publicaciones internacionales especializadas en arte. Más allá, de lógicas propias de la autonomía del campo de las artes visuales y de la adhesión a un canon clásico, que es occidental y que no tiene su génesis en nuestro país, resulta interesante observar que buena parte de los instrumentos más importantes en materia de políticas culturales en el campo de las artes visuales, tenían la referencia de Kalenberg, que procedía de la conducción del vanguardista Instituto General Electric (IGE) durante los años sesenta y que tenía importantes vinculaciones internacionales.

Considerando esto, podría señalarse que para este análisis del campo de las artes visuales durante el período, no son admisibles lecturas lineales. Por otra parte, podría señalarse, como posible, una tensión entre quienes conducían las instituciones propias del campo uruguayo de las artes visuales —que promovían una mirada internacionalista— y los dictadores —que tenían una mirada nacionalista—. De todos modos, el internacionalismo promovido por quienes conducían esas instituciones, no representaba a primera vista, un cuestionamiento al estilo de vida uruguayo, no representaban una amenaza subversiva. Sin embargo, el potencial comunicador y carácter permeable de la cultura-artística, en el cual repararon los dictadores, representaba potencialmente la posibilidad para ciertos sectores —fundamentalmente de resistencia— de disputar sentido al orden hegemónico que se pretendía imponer.

Disputas por el sentido

Durante los doce años que duró la dictadura, desafiando a la persecución y censura, se articuló una red de artistas, colectivos e instituciones que posibilitaron —exitosamente— prácticas de resistencia desde el campo de las artes visuales. Estas prácticas, que se propusieron disputar sentido al orden hegemónico, se objetivaron en espacios oficiales, como el Salón Nacional, y también en espacios alternativos. Entre otros, la Galería del Notariado, Cinemateca Uruguaya, la Feria del Libro y del Grabado, la Alianza Francesa, la Galería Latina, la Galería U, el Club de Grabado de Montevideo o los talleres particulares —de Guillermo Fernández, Clever Lara, Hugo Longa, Dumas Oroño, Nelson Ramos— entre otros, que sustituyeron en cierto modo a la Escuela Nacional de Bellas Artes que fue clausurada durante el período. Además de trayectorias singulares, que se manifestaron críticamente por esos años, hubo también expresiones colectivas. Entre otras, cabe señalar al Grupo de Estudios Urbanos (GEU), que en defensa del patrimonio arquitectónico de la Ciudad Vieja de Montevideo, no solo realizaron un documental, «Una ciudad sin Memoria» (1980), sino que en plena dictadura organizaron encuentros para poner en discusión esta problemática. A propósito del documental y de sus impactos, Mariano Arana señala:

Nunca nadie había hecho uno [...] y bueno, todos discutiendo, haciendo un guion, un libreto, discutiendo lo que ponemos, lo que sacamos y esto y lo otro, no sé qué, e hicimos un audiovisual que se llamó «Una ciudad sin memoria», exclusivamente sobre la Ciudad Vieja. [...] tuvo un éxito disparatado porque tenía algo entre nostálgico y peleador, [...] a rabiar la gente aplaudiendo. Hacíamos un contraste entre lo que había y lo que hay, la gente estallaba, hacían cola para entrar en la Alianza Francesa. Era una manera de decir que no a la dictadura, tuve que ir muchas veces a las comisarías. (2017)

En ese estrechamiento del campo artístico-cultural, producto de la efectividad del control y la censura, hubo múltiples voces de resistencia que se expresaron desde distintas posiciones —exilio, insilio, acciones clandestinas, mensajes o acciones metafóricas— y lograron, muchas de ellas, plasmar sus críticas en la arena política. En ese sentido, este trabajo no pretende explicar el todo, sino señalar algunos ejemplos, entre múltiples posibles, para dar cuenta de esas expresiones —con sus complejos entramados— que se propusieron disputar sentido desde el campo de las artes visuales.

Cabe señalar, que muchas de estas prácticas de resistencia tuvieron sus raíces en la década anterior, no solo por la ya señalada contemporaneidad premiada en los Salones Nacionales de fines de la década de los años sesenta, sino por el desarrollo de las estrategias conceptualistas en el campo latinoamericano de las artes visuales, que como señala Camnitzer (2008), se diferenciaban por su componente político. Fue en los años sesenta, al fragor de la Revolución cubana, que según Giunta (2020), se estrechó la relación entre

la vanguardia y la política; el abandono, en cierto sentido, de la representación de que la transformación del lenguaje involucraba la de la sociedad; la relación entre el arte y la acción directa, el activismo, la vinculación con los movimientos de estudiantes, con la lucha obrera, con los sindicatos, con el feminismo: todos estos escenarios simultáneos marcan, a mi entender, el momento en que la contemporaneidad se inscribe en el campo del arte. (p. 36)

Se produce en esos años un quiebre en la autonomía del lenguaje artístico e irrumpen lenguajes como los *happenings* o las *performances*, entre otros, que fueron potentes dispositivos de enunciación política.

Para el caso uruguayo, como parte de esas estrategias conceptualistas que se constituyeron como antecedentes de las prácticas de resistencia a la dictadura en el campo de las artes visuales, puede considerarse entre otros, «El dibujazo» de 1972. Este, fue un movimiento de dibujantes y grabadores jóvenes, que reflejaron —desde una óptica crítica y lírica— el clima político en sus obras. Para Peluffo Linari (2018):

La «crueldad de la imagen» practicada a través del dibujo constituyó una respuesta a esa atmósfera incierta, exultante, por un lado, y profundamente crítica y apesadumbrada por otro, [...], hecho que explica la problematización de la figura humana [...] lo que se proponían era traducir estéticamente lo monstruoso, lo irónico, y lo lírico a ese formato. (pp. 209 y 219)

Otro de los movimientos, que tuvo su origen en los años sesenta, pero que tuvo continuidad durante la dictadura —como acción de resistencia y sirvió, por su dinámica en red, como medio para la denuncia internacional de los abusos cometidos por el régimen— fue el Arte Correo. Sobre esto, Andrea Giunta (2014) señala:

Desde fines de los años sesenta, el arte correo estableció un campo de intercambios y de producción colectiva que, en un sentido, anticipaba la era de la comunicación inmediata. El arte correo se desarrolló intensamente en América Latina. Son figuras clave y pioneras los argentinos Liliana Porter y Edgardo Vigo, los uruguayos Luis Camnitzer y Clemente Padín [Jorge Caraballo, Haroldo González] o el brasileño Pedro Lyra. [...]. El arte correo permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos. (pp. 66-67)

Con respecto a los Salones Nacionales durante el período, hubo artistas que participaron, quizás porque era el mayor espacio de legitimación en el campo nacional de las artes visuales y resultaba necesario para sus posibilidades de desarrollo artístico; hubo otros artistas que tuvieron una participación crítica; y hubo otros que no participaron, de estos últimos, algunos lo hicieron como resisten-

cia al régimen. En ese sentido, podríamos señalar que como estrategias de resistencia de los sujetos artistas frente a la institución Salón Nacional, hubo quienes tuvieron una participación crítica y otros que directamente se negaron a ser parte.

De los primeros —quienes participaron críticamente—, debe señalarse que las manifestaciones fueron sutiles, metafóricas, muchas de ellas formuladas en un lenguaje surrealista. A propósito de esto, el artista visual Gustavo Fernández señaló:

Clever Lara cuando aparece con su obra en el 8o, 8i en los Salones [‘Lugar 0,78’7 (1980)], fue premiado. Entonces la gente decía ah, mirá a este loco como se...¿viste? Pero qué pasa, la gente no reparaba de que Clever Lara nos estaba mostrando un rincón de basura [...] con muñecas tiradas [...]. Eso que la milicada vió tan pintoresco, [...] mirá que bien pinta este loco [...] te lo pinta como una foto. (2020)

Resulta interesante hacer referencia a estas obras, para comprender que las fisuras al orden simbólico impuesto no solo se promovieron desde la resistencia más combativa, sino que hubo también otras formas de resistencia que se propusieron combatir desde adentro. Además del caso de Clever Lara, pueden considerarse otros casos de artistas que camufladamente enunciaron sus críticas en ese contexto de censura. Posiblemente las obras «Sociedad de consumo B»⁸ —premiada en el Salón Nacional de 1980— de Alfredo Testoni, y «El propietario de la llave»⁹ —premiada en el Salón Nacional de 1983— de Gustavo Alamón, constituyen —por el diálogo entre sus títulos y sus elementos compositivos— ejemplos en esa línea. Sobre estos tres casos, Alfredo Torres señala:

Incluso aparecen imágenes que podían ser interpretadas como silenciosas metáforas de lo que pasaba en el país. Por ejemplo, las acumulaciones de pequeñas personitas que Alfredo Testoni agrupa bajo un ambiguo título Sociedad de Consumo B. Como los ásperamente poéticos agrupamientos de desechos organizados por Clever Lara. O como las vigorosas y alusivas configuraciones robóticas de Gustavo Alamón. (2014)

Con respecto a expresiones que disputaron sentido en espacios alternativos, y que resultan ciertamente más explícitas y politizadas, podrían señalarse entre otras, en orden cronológico, las obras «Arena asombrada (Parábola silvestre)»¹⁰ (1977) de Manuel Espínola Gómez; «Sal-si-puedes»¹¹ (1983) de Nelbia Romero; «Siesta con capucha»¹² (1984) de José Luis «Tola» Invernizzi; y «Tortura a Jaime Pérez»¹³ (1994) de Anhele Hernández.

La primera, la obra de Espínola Gómez, fue realizada en plena dictadura —quizás en el período más oscuro—; la instalación-*performance* de Nelbia Romero y la obra de Invernizzi fueron realizadas sobre el tramo final del proceso —próximo a la celebración de las elecciones de 1984—; y la pintura de Anhele Hernández fue realizada a casi una década de recuperada la democracia. Más allá de las particularidades de cada ejemplo, resulta de interés para ampliar el análisis del período, visualizar otros relatos posibles, es decir, contra-relatos de las versiones oficiales.

7 Fuente: Sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales. (2022). Recuperado de <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=3959>

8 Fuente: Sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales. (2022). Recuperado de <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=3905>

9 Fuente: Sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales. (2022). Recuperado de <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=3970>

10 Fuente: Sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales. (2022). Recuperado de <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=5008>

11 Fuente: Hammer. Digital Archive, Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 (2022). Recuperado de <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/sal-si-puedes-get-out-if-you-can>

12 Fuente: Galería SUR, Tola Invernizzi. Catálogo. (2008). Recuperado de <https://docplayer.es/80521924-Tola-invernizzi-galeria-sur.html>

13 Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales, Antológica, Anhele Hernández. Catálogo. (2008). Recuperado de <https://mnav.gub.uy/catpdf/catr88.pdf>

Sobre la obra «Arena asombrada (Parábola silvestre)» (1977) de Manuel Espínola Gómez, podría señalarse que al igual que las obras que representaron participaciones críticas en los Salones Nacionales del período, el mensaje de su obra no es explícito, sino que está camuflado, encriptado. Esconde determinados elementos en el cuerpo de la araña, que sugieren un posicionamiento crítico al régimen. Sobre esto, Ángel Kálenberg señala:

En esos años de la dictadura, se siguió pintando. Manuel Espínola Gómez presentó una obra, una pintura, en un concurso que se hizo en Punta del Este. Se llamó «Arena», hizo una gran araña codificada, encriptada, donde las patas de la araña eran metralletas y el cuerpo era una bomba, claro, para decodificarlo había que saber algo más. Esto no evita decir lo que es parte de la historia, que hubo artistas presos, que hubo artistas que pasaron muy mal, que hubo artistas exiliados, todo eso es claro y ya está en los libros, no hace falta que yo agregue nada. (comunicación personal, 29 de noviembre, 2018)

La obra «Sal-si-puedes» (1983) de Nelbia Romero, si bien es metafórica, resulta mucho más explícita. Dado que el paralelismo entre el exterminio de los charrúas y la dictadura, hace evidente que se trata de una expresión crítica sobre la violencia política. Posiblemente en 1983 —después del plebiscito de 1980, de las elecciones internas de los partidos políticos de 1983 y en vísperas de la convocatoria a elecciones en 1984— pudieran decirse más cosas que antes, sin embargo, esta obra fue realizada en la Galería del Notariado —dirigida por Nancy Bacelo— aún en dictadura. Sobre esta obra, Andrea Giunta (2019) señala:

Sal-si-puedes retoma un episodio violento, constitutivo del proceso de formación del Estado nacional, que se actualizó bajo las condiciones de censura y violencia impuestas por la dictadura. La instalación amalgamaba una serie de tramas sociales, políticas y estéticas. Por un lado, proponía la lectura de una masacre del pasado en el contexto represivo contemporáneo. Por el otro, daba cuenta de un complejo tejido interdisciplinario que buscaba poner en escena subjetividades condicionadas por los límites impuestos por la censura. (p. 101)

El dibujo «Siesta con capucha» (1984) de José Luis «Tola» Invernizzi es parte de la serie «Monigotes para mis hijos» (iniciada en 1977) cuando sus dos hijos estaban presos durante la dictadura. Esta obra, en cierto modo catártica, parte de una situación personal, pero en su condición de expresión artística —producción simbólica— logra amplificar su sentido y adquiere dimensión icónica como relato —contra-relato—. Sobre las obras de Invernizzi, Alicia Haber (2007) señala:

Eran ejes de su producción: la oposición a la desigualdad y a la violencia, las respuestas contestatarias frente a los desmanes políticos, el rechazo a los excesos de poder, la lucha contra la injusticia, la defensa de los derechos humanos, la denuncia de las prisiones injustas y las crueldades de las torturas de los presos políticos. (p. 15)

La obra «Tortura a Jaime Pérez» (1994) de Anhele Hernández, hace una denuncia sobre la tortura, con una dictadura aún cercana y cierto apogeo de la impunidad. En esta obra, explícita, referida al terrorismo de estado y reivindicando a un camarada, a decir de Lacasa (2008) el artista da cuenta de una «gestualidad y temática comprometida con el profundo padecimiento de la represión ocurrida en nuestro país durante la dictadura militar de los años setenta y ochenta» (p. 9).

En los cuatro casos —Espínola Gómez, Romero, Invernizzi y Hernández— no solo se constituyen expresiones críticas al régimen, sino que asumen —posiblemente por el tiempo en el que fueron realizadas— posibilidades más explícitas para esas críticas. Todas ellas reflejan explícitamente el componente político. Quizás la obra de Nelbia Romero haya alcanzado una dimensión más contemporánea —en términos sesentistas— porque retoma, no solo lo político, sino que lo hace a través del uso de lenguajes no tradicionales como la instalación y la *performance*. En ese sentido, esta obra parecería ser rupturista para las dinámicas canónicas oficiales. Las cuatro obras aquí referidas

constituyen prácticas artísticas de resistencia y como tales, disputaron sentido al orden que se intentó imponer. Intento de imposición al que no fue ajeno un campo como el artístico-cultural, que resulta desafiante porque en él opera la libertad.

Reflexiones finales

En este trabajo, se ha procurado, entre otros aspectos, demostrar que durante la última dictadura (1973-1984) hubo políticas culturales específicas para el campo nacional de las artes visuales. Para ello, se ha reflexionado sobre las acciones de la dictadura en el campo artístico-cultural, cuestionando por un lado, la instalada metáfora del «apagón cultural» (Marchesi, 2009); y considerando por el otro, de acuerdo a la conceptualización de García Canclini (1987), que la motivación y el alcance de estas acciones las constituyen como políticas culturales. He señalado, además, a partir de fuentes propias de las Fuerzas Armadas, que esta dimensión cultural estuvo desde los inicios del régimen, particularmente con la reivindicación de una concepción utópica del «Uruguay ideal» y con la búsqueda de una «mística de la orientalidad». Cabe subrayar aquí, que estos valores nacionales esencialistas son constitutivos de la matriz ideológica del Estado Autoritario (O'Donnell, 1997), modelo que las dictaduras pretendieron consolidar.

Con respecto a las políticas culturales implementadas específicamente por la dictadura en el campo de las artes visuales, este trabajo ha propuesto tres aspectos de análisis. Por un lado, algunos dispositivos de enunciación política propios del campo: los Salones Nacionales de Artes Visuales; los envíos a las Bienales internacionales; y las exposiciones promovidas desde los ámbitos oficiales. En segundo lugar, la tensión entre «lo vernáculo» y «lo foráneo», relacionado esto a los valores esencialistas nacionales constitutivos de los Estados Autoritarios; y finalmente, en tercer lugar, las disputas por el sentido que supusieron las distintas posiciones de sujeto de artistas durante ese período.

Considerando que las principales herramientas de la política cultural estatal en el campo nacional de las artes visuales son: los Salones Nacionales (desde 1937); los envíos a las bienales internacionales (San Pablo desde 1951 y Venecia particularmente desde la adquisición del pabellón nacional en 1960); y las exposiciones promovidas en el Museo Nacional de Artes Visuales (mnv); y que ninguna fue creada por la dictadura, debe señalarse que para incidir en este campo utilizó principalmente, dispositivos ya instituidos. En ese sentido, como ejemplos, cabe mencionarse la orientación de los Salones Nacionales, particularmente con los «premios históricos» de pintura en sus ediciones de 1977 y 1978 —que coincidieron con la construcción de grandes monumentos, como el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia (1977) o la Plaza de la Nacionalidad Oriental (1978)—; o la participación —o no— en eventos internacionales, como las bienales de San Pablo y Venecia, en esta última no se participó durante todo el período debido posiblemente, a sus críticas a las dictaduras latinoamericanas. Estos ejemplos mencionados, entre otros posibles, implican, al menos con la década anterior, un cambio significativo en el campo uruguayo de las artes visuales.

Si bien la dictadura no creó un nuevo canon en el campo, promovió y adhirió a un canon clásico que en cierto modo, puede considerarse como opuesto a las tendencias contemporáneas que estaban ganando espacios, incluso en el Salón Nacional, desde finales de la década de los sesenta. Fue en ese sentido, que se publicó en edición póstuma del libro «Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay» de José Pedro Argul en el marco de las celebraciones del «Año de la Orientalidad» (1975). Esta intervención directa en el campo de las artes visuales, da cuenta de que el régimen se propuso operar también en el plano simbólico para consolidar su proyecto. Por otro lado, podría enmarcarse esta reafirmación de los valores nacionales a través de la promoción de un canon ya legitimado, en el combate a las

concepciones extranjerizantes del arte, reflejadas en las tendencias contemporáneas, es decir, en la tensión entre «lo vernáculo» y «lo foráneo».

Otro aspecto, a considerar en esta tensión, resulta del análisis de quiénes conducían y que promovían las principales instituciones estatales del campo de las artes visuales. Ángel Kalenberg que estuvo al frente del MNAV desde 1969 a 2007, provenía de dirigir el vanguardista Instituto General Electric (IGE) en la década anterior, y a través de sus gestiones se promovieron importantes exposiciones —fundamentalmente estadounidenses y europeas— durante el período dictatorial. Esta mirada internacionalista, quizás propia de la autonomía del campo, no representaba a priori una amenaza al orden que se intentaba imponer. Sin embargo, el carácter permeable de la cultura y su potencial comunicador, podría representar un espacio de disputa con los opositores.

En ese sentido, durante todo el período dictatorial hubo expresiones de resistencia. Algunas camufladas en los ámbitos oficiales —particularmente en los Salones Nacionales— y otras amparadas por articulaciones institucionales que permitieron, en plena dictadura, la enunciación crítica de artistas y colectivos en el espacio público, es decir, político. Si bien el control y la censura estrecharon el campo artístico-cultural, los artistas, para disputarle sentido al régimen, asumieron distintas posiciones de sujeto —exilio, insilio, acciones clandestinas, mensajes o acciones metafóricas—.

Estas prácticas de resistencia tuvieron su origen en otras, anteriores, que se objetivaron en los años sesenta. Las estrategias conceptualistas que, como señala Camnitzer (2008), en sus versiones latinoamericanas explicitaron el componente político y la estrecha relación entre la vanguardia artística y política a partir de la Revolución cubana, que según Giunta (2020) generó la inscripción de la contemporaneidad en el campo del arte; constituyen elementos centrales para comprender ese vínculo entre el arte y la política que articuló las prácticas artísticas de resistencia durante la dictadura.

Con respecto al Salón Nacional, este representaba en ese momento un espacio para la consagración profesional de los artistas. En ese sentido, de los artistas que participaron, algunos lo hicieron acriticamente y otros enunciaron sus críticas. Este posicionamiento crítico frente a los Salones Nacionales no fue el único, hubo quienes directamente se negaron a ser parte. Los que tuvieron una participación crítica, procuraron distintas estrategias que se tradujeron en expresiones sutiles, metafóricas, surrealistas. Surgieron, posiblemente, en la tensión entre los artistas que se negaban a participar y los que veían posible una participación crítica, además de que participar, como ya fue mencionado, resultaba necesario para su desarrollo artístico.

Los artistas que se mantuvieron al margen de los Salones Nacionales —de los cuales para este trabajo, a modo de ejemplo de trayectorias singulares, nombramos solo a cuatro (Espínola Gómez, Nelbia Romero, José Luis «Tola» Invernizzi y Anheló Hernández)— a través de sus obras, construyeron contra-relatos y adquirieron más o menos grado de explicitud, de acuerdo, posiblemente, al contexto en el cual se formularon. Estas expresiones reflejan directamente el componente político y retoman —en algunos casos— el uso de lenguajes no tradicionales del campo de las artes visuales en ese momento —como instalaciones, *happenings*, *performances*—. Estos dos aspectos, reflejan la dimensión contemporánea —de vanguardia en un sentido sesentista— y en ese sentido, estas expresiones críticas parecerían ser rupturistas con respecto a las dinámicas canónicas oficiales. Constituyen prácticas artísticas de resistencia y como tales, no solo resistieron frente al orden autoritario que se intentó imponer —también en el campo de las artes visuales uruguayas—, sino que le disputaron sentido estético y político.

Referencias bibliográficas

- APARICIO GUIRAO, 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 VIII*, 61-91. Recuperado de <https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguaya-1973-1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/>
- ARGUL, J. P. (1975). *Proceso de las Artes Plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- BLOOM, H. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- CAMNITZER, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM-CCE-CCEBA.
- COSSE, I y MARKARIAN, V. (1996). *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.
- DUBOIS, V. (2015). La acción del Estado, producto y objeto de disputa de las relaciones entre espacios sociales. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*(4), 18-33. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/1556>
- FUERZAS ARMADAS. (1978). *Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental. Tomo II, El proceso político*. Montevideo: FFAA.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). *Políticas culturales de América Latina*. Barcelona: Grijalbo.
- GIUNTA, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- GIUNTA, A. (2019). *Sal-si-puedes. Archivos, performance y resistencia*. En Nelbia Romero. *Una mujer, sus gritos y silencios* (pp. 96-131). Montevideo: Intendencia de Montevideo - Museo Juan Manuel Blanes.
- GIUNTA, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HABER, A. (2007). *Tola Invernizzi. El tiempo en que el arte se enfureció*. Montevideo: Trilce.
- HINKELAMMERT, F. (1990). *Democracia y totalitarismo*. Sabanilla: Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- LACASA, J. (2008). Palpar el tiempo. En *Antológica, Anabelo Hernández* (p. 9). Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura - Museo Nacional de Artes Visuales.
- MARCHESI, A. (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce.
- MARCHESI, A. (2009). Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En C. Demasi, A. Marchesi, V. Markarian, A. Rico, A. J. Yaffé, J., *La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. (pp. 323-398). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MARCHESI, A. (2010). Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya. En T. Medalla, A. Peirano, O. Ruiz, O. y R. Walch (Eds.), *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (pp. 119-131). Santiago de Chile: Böll Cono Sur.
- MARKARIAN, V. (2009). Una mirada desde los derechos humanos a las relaciones internacionales de la dictadura uruguaya. En C. Demasi, A. Marchesi, V. Markarian, A. Rico, A. y J. Yaffé, *La Dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. (pp. 247-321). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MINISTERIO DE CULTURA. COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. (1967). *XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo*. Recuperado de <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1967.pdf>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. (2001). *49 Salón Nacional de Artes Visuales. Catálogo*. Recuperado de <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn2001.pdf>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. (2002). *50 Salón Nacional de Artes Visuales. Catálogo*. Recuperado de <https://mnav.gub.uy/catpdf/psn2002.pdf>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. COMISIÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES. (1977). *41 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. Recuperado de <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1977.pdf>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. COMISIÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES. (1978). *XLII Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. Recuperado de <http://mnav.gub.uy/catpdf/psn1978.pdf>

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. COMISIÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES. (1980). *XLIV Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. Recuperado de <http://mnav.gub.uy/catpdf/psni980.pdf>
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. COMISIÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES. (1983). *47 Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Catálogo*. Recuperado de <http://mnav.gub.uy/catpdf/psni983.pdf>
- O'DONNELL, G. (1997). *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós.
- PELUFFO LINARI, G. (2013). *Artes visuales. N° 7. Nuestro Tiempo. Libro de los bicentenarios*. Montevideo: IMPO.
- PELUFFO LINARI, G. (2018). *Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- POLLERI, A. (20 de setiembre de 1984). La 41° Bienal de Venecia. *El Correo*, pp. s/n.
- PUCHET, M. (2014). *Octaedro, Los otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Yaugurú.
- TORRES, A. (2014, 12 de setiembre). *Arte en Tiempos Difíciles. Obras premiadas en Salones Nacionales de Artes Visuales entre 1973 Y 1985* [publicación en Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/espacio.idea.mec.gub.uy/photos/a.331470820230464/822806574430217>

Entrevistas

- Arana, M. (2017, agosto 3). *Entrevista a Mariano Arana* [comunicación personal].
- Fernández, G. (2020, diciembre 16). *Entrevista a Gustavo Fernández* [comunicación personal].
- Kalenberg, A. (2018, noviembre 12). *Entrevista a Ángel Kalenberg* [comunicación personal].