

LO INDECIBLE EN EL ARTE POPULAR LATINOAMERICANO EL PASADO EN CONFLICTO EN PARAGUAY Y EN URUGUAY

Aurora Mabel Carral
mabcarral@yahoo.com.ar

“Una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para mejor reencontrarlo.”

Hassoun, 1996

Desde el campo popular, diversos artistas enfrentaron la situación político-cultural de las dictaduras latinoamericanas y asumieron un papel de resistencia, aprovechando las fisuras del modelo autoritario. Sus producciones despiertan, en el espectador, la reconstrucción de la memoria y de la historia colectiva que, sin lugar a dudas, se inscribe en el discurso del arte.

Trabajaremos, entonces, con tres obras del artista paraguayo Osvaldo Salerno (pintor, diseñador, grabador y arquitecto) y con otras tres del uruguayo Clemente Padín (un artista multifacético), que fueron producidas durante y después de las dictaduras de sus respectivos países. Las producciones seleccionadas no agotan el campo artístico productivo, sino que visualizan su materialidad para proporcionar una mirada sobre el período. Por ello, entendemos a estas imágenes como representaciones de lo indecible, plasmado en el arte popular latinoamericano. Analizaremos, además, el modo en el que diversas sociedades que pasaron por experiencias dictatoriales se enfrentaron con un pasado traumático y de qué manera lo integraron a su memoria colectiva y a su identidad.

Artistas de diversas disciplinas, mediante imágenes críticas de las dictaduras latinoamericanas y de la transición democrática, aglutinan un tiempo histórico que expresan por medio de formas y de símbolos. Estas obras se convierten, de este modo, en documentos que muestran otros aspectos de la realidad: momentos vinculados con la sensibilidad colectiva, con las representaciones sociales y con la forma de sentir y de expresar la historia y de elaborar la memoria.

DICTADURAS EN AMÉRICA LATINA

Las dictaduras en el Cono Sur de América Latina azotaron a toda la región, aunque en algunos países fueron más virulentas que en otros. Así, se constituyeron en una experiencia traumática, cuya herencia supera el marco nacional. Al respecto, Bruno Groppo explica:

Este pasado trágico permanece siempre presente en las memorias y sigue alimentando debates que hacen aparecer líneas de fractura muy netas en el seno de estas sociedades en las que memorias divididas y antagónicas continúan enfrentándose (Groppo, 2001).

En nuestro país, miles de hombres y de mujeres desaparecieron como resultado del circuito: secuestro, detención en centros clandestinos, tortura y asesinato. Éste fue llevado adelante por el gobierno dictatorial que estuvo desde 1976 hasta 1983, aunque podemos rastrear que los hechos de lesa humanidad comenzaron con el terrorismo implantado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) desde el gobierno constitucional. Estos sucesos representan un aspecto sustancial de la memoria colectiva que el arte denunció.

Es conocida la gran cantidad de documentación acerca de los crímenes contra la humanidad que impulsaron las dictaduras militares de Argentina, de Paraguay, de Uruguay y de Chile. Dan cuenta de ello, especialmente, los informes de sus respectivas Comisiones de la Verdad que se implementaron con la vuelta a la democracia. En concordancia con los principios ideológicos de la supuesta “seguridad nacional”, la intención de estas dictaduras era no sólo destruir a toda fuerza de oposición, sino también disciplinar a la sociedad en su conjunto.

El método terrorista de la desaparición masiva no fue un hecho exclusivamente argentino, sino que también se sufrió en Chile (que cuenta con más de un millar de desaparecidos) y en Uruguay (el caso está ligado al de la Argentina, ya que la mayoría de los uruguayos desaparecieron en nuestro territorio, en el marco de una estrecha cooperación entre fuerzas dictatoriales represoras de ambos países). Asimismo, la aparición de los archivos de la Operación Cóndor,¹ en Paraguay, confirmó con bases documentales la escala regional y la coordinada de la represión militar.

La Argentina fue la primera nación que marcó la transición a la democracia. Este tema no contaba con referentes; las expectativas de los

movimientos de derechos humanos eran elevadas y estaban basadas en concepciones éticas. Con relación a las transiciones a la democracia en América Latina, Patricia Flier explica:

Durante las transiciones a la democracia, cada país intentó revisar su pasado conforme a las tradiciones políticas y sociales precedentes, en unas sociedades aún permeadas por el miedo y por el desconcierto. [...] Desde el Estado y desde la sociedad se buscaron herramientas, vectores, fórmulas, producto de complejas operaciones de negociación y de consenso para abordar un problema que era tan imprescindible como inédito en términos políticos y, sobre todo, éticos (Flier, 2001).

El sentido de la transición fue otorgado, en nuestro país, por el sentido jurídico en la política y por la dicotomía entre Dictadura y Estado de Derecho. La defensa por la vida, la ruptura con el pasado dictatorial, la acción de la justicia y el ejercicio de la ley, fueron los ejes que atravesaron el horizonte simbólico de la floreciente etapa democrática. La Argentina se convirtió, entonces, en modelo para el resto de Latinoamérica y del mundo. Así, el camino abierto hacia la democracia fue continuado por Uruguay, en 1985, y por Paraguay, en 1989.

Desde los años 90 surgieron diversos signos en el replanteamiento crítico de la imagen, como la utilización de recursos de las políticas tardomodernas (los modos de la cita y del fragmento, la puesta en escena de simulacro, la hibridez transcultural, el reciclaje de la imagen massmediática). De este modo, los artistas se apropiaron de temas, como los derechos de la diferencia cultural (y su presencia), la discrepancia entre lo público y lo privado, el replanteamiento de la subjetividad, la emergencia del deseo y de la memoria, y los nuevos registros tomados de la sexualidad, del cuerpo y de la historia cotidiana. Asimismo, las nuevas propuestas contestatarias resaltaban la presencia de inquietudes políticas, entre ellas, los estereotipos a través de los cuales la transición guía a la memoria, aquella que se ratifica ante la corrupción institucional, la violencia, el genocidio y la miseria o la expansión subyugante de la coalición política-mercado sobre los campos de la cultura.

Según Ticio Escobar, los discursos de éstas imágenes requieren “un espesor dramático y un sentido visceral, narrativo y directo [...] acorralan las metáforas hasta el límite de sus últimas posibilidades: la de nombrar lo real encubierto por los estándares de la cultura globalizada” (Escobar,

2005). Su retórica recupera el espesor y el drama de los lenguajes domesticados y constituye un espacio para el silencio, para el enigma y para exteriorizar la realidad desde el rodeo y desde la falta. La disidencia remarca los escenarios de la representación colectiva, en los que el cuerpo social se reconoce en los símbolos que elabora.

Las dictaduras latinoamericanas obraron sobre la cultura y sobre el arte por medio de la represión, de la censura y de la implantación de diversos mecanismos de autocensura. Si bien la represión fue uniforme en su intención, el efecto de su actividad fue discontinuo. Por ello, se pueden encontrar respuestas que, como sucede con las obras que se analizarán, se convirtieron en espacios de resistencia.

ARTE Y POLÍTICA EN PARAGUAY

El régimen militar encabezado por Alfredo Ströessner comenzó mucho antes que en los otros países latinoamericanos y abarcó un período bastante prolongado —en comparación con sus vecinos— que se extendió desde el 4 de mayo de 1954 hasta el 3 de febrero de 1989. Pese a que esta dictadura no tenía una propuesta concreta en cuanto a las políticas culturales, en su transcurso construyó un modelo cultural oficial que estaba alineado con las modernas utopías desarrollistas vinculadas con los rancios mitos del nacionalismo militar.

Al margen de la cultura hegemónica que proclamaba el mito “El Paraguay eterno con Ströessner”,² diversas propuestas artísticas críticas marcaron su discurso en una alternativa contestataria interesante. Para ello, los artistas recurrieron a lo metafórico a fin de sortear la censura y de hacer presente lo silenciado e hicieron de la dictadura “una instancia vulnerable a los embates de la historia, como un momento transitorio y transformable” (Escobar, 2005).

En este país, las instituciones oficiales relacionadas con la plástica se movieron por el clientelismo. Los artistas y los intelectuales no afiliados al Partido Colorado no participaban del sistema de becas y de viajes al exterior, ni tenían acceso a cargos públicos relacionados con su especificidad. En lo que refiere al régimen de Ströessner, no hubo represión directa, sino desconocimiento, ignorancia y desprecio, razón por la cual no hubo casos de muestras clausuradas. La autocensura se configuró como un marco de intimidación de lo que podía o lo que podía ser representado.

El Estado que respondía al dictador Ströessner no entabló ningún tipo

de apoyo al arte, ni siquiera generó un arte oficialista (representativo del régimen), pero sí creó una estética oficial expuesta en diversos monumentos públicos, en la publicidad de la figura de Strössner, en textos educativos, en la prensa oficialista y en la televisión. La estética, al final de la dictadura, se basaba tanto en la épica nacionalista, militarista y guerrera como en la promoción de aquellos valores que prescindían de todo tipo de crítica y de toda idea de cambio. El mito de “El Paraguay eterno de Strössner” solidificaba el tiempo: impugnaba los conflictos y paralizaba el devenir histórico y, por consiguiente, procuraba reproducir un sistema jerárquico, autoritario y verticalista. La ventaja, en este contexto, era que el artista no era manipulado por un sistema oficial de las artes, sino que trabajaba coartado por su propia expresividad y sin ningún tipo de apoyo.

La ausencia de represión directa sobre las artes visuales se debía a que estas no eran referencialmente directas (como sí lo eran el teatro o la literatura), sino que su manera de narrar sucesos y de denunciar hechos se hacía a través de sugerencias y de abstracciones, criticando mediante metáforas. Diversas obras de esa época cuestionaban el orden inmutable propuesto por el discurso oficial. Sin embargo, algunos artistas, como Osvaldo Salerno, desafiaron los límites sin que esto significara un sacrificio a los valores estéticos y a la densidad expresiva de sus propuestas. Estas producciones cuestionaron a la dictadura de Strössner, mediante la representación directa de sus injusticias y de sus represiones, poniendo en imagen lo indecible.

Durante el período de transición de la democracia, ya destituido Strössner, los aparatos del terrorismo de estado fueron desmontados y se abrió un nuevo escenario de libertades civiles que dejaron atrás el miedo y la represión, removiendo aquellas “trabas que estorbaban las direcciones más cuestionadoras del arte” (Escobar, 2005). Estas direcciones se desdibujaron, durante la transición, y estuvieron atravesadas por el desencantado clima de la postmodernidad de los ochenta, ligado al abandono de las utopías emancipatorias y a la culminación de la resistencia dictatorial. De este modo, se hicieron negociaciones y transiciones, y se perdieron las razones, los impulsos y los discursos críticos del arte. Sin asumir, simbólicamente, aquel pasado, quedó en una transición que condenaba a los horrores de la dictadura y que celebraba la pluralidad mediante el discurso banal de las democracias globalizadas.

Los lazos que en su momento construyeron una identidad compartida bajo el estatuto de oposición al sistema, bajo una resistencia solidaria,

en la transición postdictatorial, confluyeron en una crisis de identidad que afectó a los intelectuales y a los artistas –por esa identidad contradictorial– y que produjo una declinación de la cultura general y de la producción artística.

Las tendencias contestatarias no parecen dispuestas a elaborar simbólicamente el oscuro tiempo recién cerrado: no tienen mucho tiempo y no tienen tantos ánimos de hacerlo. Se ven, por eso, incapaces de contrarrestar la expansión avasallante de la banal cultura globalizada (Escobar, 2005).

Las retóricas de la transición democrática estandarizan la memoria y neutralizan los dramas del presente, transformándolos en clichés publicitarios. Así, se pasó de la crítica a la dictadura a una escena de concretos de intereses divergentes y de negociaciones de conflictos que configuran un espacio dado por la alianza de la política y por los mercados de posturas plurales, configuraciones subjetivas parciales definidas por la diferencia más que por la identidad.

Durante la dictadura paraguaya los artistas contrapusieron un *sistema* a un *contrasistema*. De este modo, las tácticas expresivas de oposición al régimen giraban en torno a un eje que enfrentaba imágenes invertidas: dictadura y antidictadura. Sin embargo, durante los años 90, las nuevas propuestas contestatarias debatían argumentos ambiguos sobre “un sistema que concilie el poder heredado de la dictadura con las exigencias nuevas de la globalización neoliberal en versión periférica” (Escobar, 2005).

El modelo cultural de la transición se desplegó en discusiones bifurcadas y en disputas parciales sobre un acuerdo negociado que giraba en torno a la modernidad publicitaria y a un uniformado bajo consumo. Así, la transición a la democracia se dio en un tiempo contradictorio que disponía, como explica Escobar, “la expansión de libertades formales con la corrupción, el fortalecimiento institucional con la zozobra económica y la violencia social” (Escobar, 2005). En él se cierra el ciclo de la modernidad artística y se abre el de la multiplicidad.

[...] los desafíos más importantes para la imagen crítica del momento: enfrentar los discursos culturales de un pacto de gobernabilidad interesado en disimular su filiación con la dictadura y su sujeción a los grandes merca-

dos, empeñados en maquillar las cicatrices de la memoria” (Escobar, 2005).

De esta forma, la transición banalizó las perversidades de la dictadura, registró sus momentos como eventos mediáticos, los gerenció de acuerdo con las racionalidades instrumentales de la publicidad comercial y con el hacer político, mercantilizó el ámbito de poder y promovió retóricas en comunión con la lógica del marketing. La banalización de la memoria se sumergió en la industria cultural y dejó de lado una visión crítica. Así, se creó un fondo mucho más efectivo en destruir las memorias del pasado que en favorecer que permanezcan vivas. Las formas críticas del arte concurren, en este momento, ante los desafíos de cuestionamientos plurales que, desde adentro, intentaban contraponerse al régimen.

OSVALDO SALERNO: UNA POSICIÓN CRÍTICA

Este artista paraguayo³ trabajó, durante la dictadura de Strössner, sobre la tortura, la opresión, la censura, la violencia y el miedo. Además, durante la transición democrática, abordó la cuestión de la memoria y opuso una memoria construida con residuos, con pliegues, con silencios, con reminiscencia de ficciones y con expectativa de futuro a una memoria encubridora de la historia oficial.⁴ Indudablemente, la historia de unos no es la historia de otros y en esta brecha entre verdad histórica y memoria colectiva es donde los sujetos construimos identidades. Con relación a la obra de Salerno, Escobar explica:

Salerno parte del rescate de las propias imágenes: vuelve sobre las anteriores; recuerda algunas y olvida otras. Y esta selección implica de por sí un trabajo de corte y sutura que discute un modelo completo y archivable de memoria (Escobar, 2005).

Sus obras inquietan la memoria pactada mediante evocaciones y olvidos que adulteran y que callan. La idea de transgredir los procedimientos tradicionales, en los años setenta, lo llevó a imprimir materiales y objetos diversos, utilizando hasta su propio cuerpo como matriz. Simultáneamente, trabajó con las posibilidades expresivas de la pintura para –a fines de los ochenta– abrir su discurso al desarrollo de técnicas y de medios mixtos. Así, incursionó en la construcción de objetos, de instalaciones y de montajes y exaltó la tensión entre lo político y lo estético.

A partir de la caída de la dictadura militar de Strössner, en febrero

de 1989, incorporó –en trabajos orientados a complejizar la lectura de la realidad– otros discursos que cruzaban lo narrativo con lo visual. Además, profundizó las ideas de serialidad, de repetición y de fijación (ligadas al trabajo de la memoria) en contraposición con el proceso de canalización de la memoria colectiva (producto de la cultura de transición), trabajada en clave de publicidad y de registro de mercado.

Analizaremos, entonces, obras de Salerno que ilustran este intento de recordar un pasado reciente: *Composición* (1974), *El Álbum* (1997) y *Anverso y reverso* (1983).

El grabado *Composición* [Figura 1] fue realizado con la impresión de objetos reales. Se ve una secuencia –ordenada– de candados que se rompe, abruptamente, en la última pieza. Al respecto Escobar comenta:

A partir de la presencia dura y cerrada, represora, del candado, la obra maneja el motivo de la ruptura como gesto emancipatorio que trunca el sistema, como metáfora de trasgresión e invocación de libertad (Escobar, 2005).



FIGURA 1. *Composición* (1974), OSVALDO SALERNO. GRABADO. 50 X 65 CM. REGISTRO DE OBRA EN BLANCO Y NEGRO

La repetición se corta bruscamente en el último candado, aquél que abre el espacio hacia la democracia. Por ello, esta obra se funda como un vaticinio de lo que vendrá. Salerno, en la década del setenta, se centra en

la búsqueda de una gramática propia mediante la trasgresión del discurso convencional del grabado. Los objetos impresos adquieren, entonces, valor de signos y desplazan a sentidos originales. Utilizan, para subrayar su autonomía, la introducción de un elemento de quiebre que perturba la secuencia natural de la imagen.

Veinte años más tarde, en 1994, el artista volvió a esta obra, pero como vuelve la memoria sobre un hecho o sobre un objeto anterior que quiere reinscribir en su presente, es decir, recortándolo, deformándolo o repitiéndolo. Salerno retomó el grabado y no solamente reflexionó sobre la memoria, sino que también realizó un acto de memoria. De este modo, intervino el recuerdo reiterando lo reiterado, multiplicando el número de candados, convirtiendo a la obra en un políptico y repitiendo el retórico conjuro de la imagen. El autor percibe, en democracia, que esta obra era un augurio porque el número de candados coincide con los años que duró el gobierno de Ströessner y porque el último candado señalaba la caída de la dictadura.

La instalación *El Álbum* [Figura 2] estaba formada por un gran álbum de fotografías que había sido colocado dentro de una gran urna de cristal, que estaba sobre una peana. Se completaba con una proyección de video que registraba el hojear incesante de sus páginas en blanco. Esta producción escenifica una disputa en torno al espacio de la memoria. Las hojas del libro no estaban en blanco, sino ilustradas con trozos de lienzos que ocupaban el lugar destinado a la imagen.

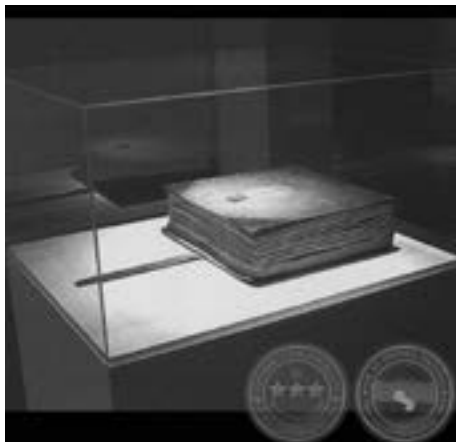


FIGURA 2. *El Álbum* (1997), OSVALDO SALERNO. INSTALACIÓN. 32 X 27 X 10 CM. ÁLBUM FOTOGRÁFICO Y TEXTILES

De este modo, Salerno instala silencios, vacíos y pausas en aquellas superficies en las que, en algún momento, fueron exhibidos los retratos familiares.

Instala una escena abierta, infinitamente disponible en su blancura o sellada en su mudez radical: la escena de quienes no tienen nombre ya (o todavía), la de quienes no tienen cuerpo ni rostro y no pueden, por eso, ser retratados: la de los desaparecidos durante la dictadura larga, quizá. [...] El *horror vacuis* que promueve este álbum despoblado demanda resignificaciones, nuevos enlaces que sacudan el lenguaje y remuevan las costras de sus mensajes prefijados. Su (des)lectura incita nuevos trabajos de construcción de la memoria: empeños que se opongan tanto al discurso oficial que a ésta niega como al que la banaliza en términos publicitarios y convierte en estereotipos sus trances más graves (Escobar, 2005).

La proyección del video (la imagen sin fin de la mano del artista hojeando el álbum) refuerza la paradoja de la memoria, aquella que congela la continuidad a través de la reiteración de un gesto inútil, necesario [Figura 3].



FIGURA 3. *El Álbum* (1997), OSVALDO SALERNO. PROYECCIÓN DE VIDEO

El movimiento de vaivén, de pasar hojas, carece de finalidad; es anacrónico. La inscripción espectral del recuerdo avanza a contramano, a destiempo. Por consiguiente, se niega la memoria fotográfica –que detiene la duración en una imagen–, se refuta la memoria oficial y se

desdramatiza el suceso, anclándolo en un solo tiempo que ya pasó y que exige un *opareí*.⁵

Un libro que muestra en blanco (aunque no lo esté en realidad) y que nunca termina de ser hojeado (aunque se empecinen en callar sus folios tantos); un libro así no permite que sus hojas terminen de ser pasadas, porque en el trámite de serlo, remiten ellas a otras idénticas en un movimiento infinito que impide cancelar etapas. Tampoco autoriza, este libro, borrones y nuevas cuentas, porque no puede borrarse el espacio en blanco (ni puede, por eso, ser “blanqueado”) (Escobar, 2005).

Tal como lo señala Escobar, Salerno produce un libro en el que la memoria está en tensión, un libro en el que la presencia (por ausencia) se da a través del recurso artístico, en el que lo invisible se torna visible por su exigüidad.

Afirmada entre la etapa compacta de la dictadura y el período vacilante de la transición, la obra de Osvaldo Salerno puede dar pistas acerca de esa utopía: de ese no lugar y ese destiempo que preciso la memoria tanto para asentar lo sucedido como para habilitar nuevos protocolos para glosas, erratas y reinscripciones (Escobar, 2005).

El díptico [Figura 4] *Anverso y reverso* (1983) está realizado con la técnica de impresión directa del cuerpo humano sobre papel plástico. Para ello, Salerno utiliza su propio cuerpo como huella que se estampa sobre el papel.



FIGURA 4. *Anverso y reverso* (1983), OSVALDO SALERNO. 135 X 135 X 8 CM. IMPRESIÓN SOBRE PAPEL, PLÁSTICO

Al ser representado de frente y de atrás, el torso adquiere el sentido de objeto exhibido y marcado, de registro dactilar; connota el procedimiento de identificación de los documentos personales o los prontuarios (aunque el rostro, sede misma de la identidad, esté borrado). La imagen, invertida, tiene un sentido violento, sugiere una afrenta a la posición propia del hombre recuerda el modo de suspender las reses o de colar a los torturados durante ciertos interrogatorios (Escobar, 2007).

Se genera, entonces, un fuerte dramatismo. Por ello, mientras se percibe un intento ordenador (dado por un elemento racional), las figuras geométricas (formadas por cuerdas) aluden a una situación opresiva [Figura 5].



FIGURA 5. IMPRESIONES SOBRE PAPEL DE *Anverso y Reverso*

[Estas figuras] significan, además, la posibilidad que tiene el hombre de oponer un nuevo diseño a cada situación. Limitando como una facticidad corporal, sometido a vejámenes, cosificado, él es capaz aún de indicar una dirección, de trazar un proyecto de rebelarse, de volver a alcanzarse como sujeto (Escobar, 2007).

Ante la adversidad se mantiene la utopía. Esta imagen, sin lugar a dudas, marca la tensión que existe entre arte y política –relación que plantea Jacques Rancière (2010)– y muestra un juego complejo de relaciones entre lo invisible y lo visible, lo dicho y lo no dicho.

ARTE Y POLÍTICA EN URUGUAY

La dictadura cívico-militar que usurpó el poder en Uruguay rigió desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985. Como las demás, golpeó duramente a la sociedad charrúa e instauró un sistema de miedo, de cárcel y de exilio. Aunque Argentina y Uruguay mantuvieron

articulaciones estrechas durante sus respectivas dictaduras –como consecuencia de la implementación del Plan Cóndor–, sus procesos de justicia y de memoria postdictatoriales recorrieron caminos divergentes. Al respecto, Luis Roniger (2001) plantea que los sucesos de la dictadura socavaron aspectos de la identidad nacional que tuvieron que reconstruirse con el retorno de la democracia. La Dictadura no solo afectó el carácter democrático de Uruguay, sino también las visiones –como nación civil y civilizada– que Europa tenía de este país hermano, que se autoconsideraba más europeo que latinoamericano.

El 27 de junio de 1973 el presidente José María Bordaberry, a través de un discurso emitido por radio y por televisión, delimitó el comienzo y la implicancia de la dictadura uruguaya. Acto seguido, Bordaberry decretó la disolución de las Cámaras Parlamentarias, instauró un Consejo de Estado,⁶ revocó los gobiernos departamentales e intervino los Entes Autónomos. Asimismo, el período dictatorial estuvo marcado por la prohibición de los partidos políticos, por la ilegalización de los sindicatos y de los medios de prensa, por la persecución a artistas y a ciudadanos en general, opositores al régimen. También intervino la Universidad y cesó a docentes de distintos niveles educativos. Los derechos humanos empezaron a verse sucesivamente perjudicados. Comenzaron a circular las listas negras integradas, principalmente, por músicos, escritores y gente de teatro. Con respecto a las artes plásticas, dado que éstas eran consideradas de elite y suponían que no convocaban al público masivo, algunos artistas estaban prohibidos y otros no.

La particularidad de esta dictadura fue el control absoluto de todos los aspectos de la vida de los ciudadanos. La continuidad de la vida cotidiana era surcada por el terror, pero silenciado, contexto que engendró una oposición.

Los artistas, los grupos de artistas y los intelectuales en Uruguay eran considerados, por el régimen dictatorial, adversarios frontales por su significativa fuerza de resistencia. Por esta razón, los artistas de todas las áreas sufrieron la censura, la persecución ideológica, el encarcelamiento y la tortura. Incluso, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de Uruguay se autoclausuró antes de que se instalara la dictadura.

Los artistas que estaban comprometidos con los acontecimientos de ese período –quienes se replanteaban algunos conceptos sobre las prácticas artísticas, que utilizaban la textualidad o la circulación impresa como propuesta de trabajo–, hicieron del arte un instrumento de lucha y de

reflexión. Lo interesante es que este contexto de confrontación ideológica, de represión y de violencia habilitó un espacio para que se formaran grupos, en los que los artistas se unían por sus coincidencias ideológicas (más allá de sus discrepancias partidarias o estéticas) para desarrollar su praxis artística. Estas prácticas estaban dirigidas a un público foráneo al sistema del arte y muchas de ellas significaban un espacio para el análisis de los procesos de recepción de esas propuestas artísticas.

Patricia Bentancur explica que, entre los objetivos de esas propuestas, los artistas priorizaron las siguientes cuestiones:

[...] permanecer ajenos a los espacios institucionalizados, que estaban asimilando al sistema de comercialización y que no amparaban más que objetos o imágenes integrables irreflexivamente en el sistema simbólico de poder, propiedad o pertenencia, pero que, en algún caso, cuestionaba ese sistema. [...] Cualquiera de estas prácticas comparte la voluntad de permanecer excéntricas y de alejarse de los espacios legitimados y legitimadores del campo del arte. Los ámbitos que completan este tipo de trabajo resultan, en todos los casos, espacios de tránsito, circunstanciales y posibles, y se conforman como estrategia ineludible para completar la significación de prácticas que convocan al espectador desprevenido. Estas acciones tienen cabida en un determinado momento y en su condición precaria de acción puntual, pasajera y única (Bentancur, 2006).

A la vez, estas manifestaciones artísticas marcaban un contacto directo con el pueblo, en el que el artista proponía y los espectadores-participantes entraban en el juego reconociendo valores creativos, expresivos y con intencionalidad estética.

Con relación a las artes plásticas durante la dictadura uruguaya, Olga Larnaudie plantea: “el proceso de las artes plásticas uruguayas en la dictadura puede dividirse en tres tiempos que se correspondieron, no siempre de forma simultánea, a los de otros sectores de la actividad cultural” (Larnaudie, 2005). La primera etapa, de aparente repliegue, dio paso a la búsqueda de diversos caminos para entablar un trabajo de enfrentamiento, para que más tarde, a partir de 1983, los intentos de organización y de presencia de producciones grupales tuvieran mayor visibilidad.

Las obras realizadas en estos tiempos hilvanan un conciso panorama de las artes plásticas uruguayas como espacio de resistencia y de memoria, que comienza en el despliegue inicial (a principios de la dictadura) y

continúa hasta la pluralidad de imágenes que manifiestan, en la actualidad, aquellas heridas todavía abiertas. Las marcas de quienes vivieron el exilio fueron temas que surgieron, frecuentemente, en los distintos sectores de la producción cultural charrúa. En todas ellas, la figura humana fue el vehículo expresivo por excelencia.

CLEMENTE PADÍN: ACTIVISMO O *artivismo*⁷

Este artista uruguayo, referente tanto en su país como en toda Latinoamérica, es importante porque sus obras se centran en el *artivismo* como movimiento dentro del sistema del arte. Según Bentancur (2006), podemos distinguir tres momentos en la producción artística de Clemente Padín. El primero coincide con la etapa previa al golpe militar, en junio de 1973, y está marcado por la búsqueda y por la experimentación. El segundo, que va desde 1973 hasta 1984, liga su producción a los acontecimientos sociales y políticos. En esta etapa, el artista asume su compromiso en cuanto a la función social del quehacer estético y elabora estrategias contestatarias. El último de estos momentos se da a partir del año 1984 y coincide con la vuelta al régimen constitucional. La obra de Padín, en este período, es producto de sus periplos y está signada por el sedimento y por la sobrecarga de la etapa anterior.

Bentancur cita a Andrea Giunta, quien se refiere a la producción de los sesenta de la siguiente manera:

Sus condiciones de posibilidad interconectaron las escenas internacionales y locales, haciendo que cada circunstancia actuara como un detonante de situaciones y de experiencias que excedían el ámbito en el que se generaban. Filosofía, política, cultura y economía marcan ritmos interactuantes que permiten caracterizar a esta década como un período de extraordinaria densidad [...]. Como refulgentes cristalizaciones de relatos coexistentes, paquetes al mismo tiempo preceptuales y conceptuales, las imágenes artísticas son lugares entre los que se entrelazan expectativas sociales e individuales, y que constituyen una vía de acceso a distintos momentos de un pasado cuyas marcas y huellas son permanentemente reconfiguradas desde las expectativas del presente. Marcas que se ofrecen, a la vez, como sitios desde los cuales podemos acceder a las “estructuras de sentimiento” de un período que, en sus irradiaciones, también estructura nuestras experiencias actuales (Giunta en Bentancur, 2006).

El arte de los años sesenta marcó un punto de inflexión en el enfoque de la producción de arte en la región, ya que los artistas comenzaron a pensar en el espectador y a tratar de involucrarlo en la obra en la praxis y en la reflexión. Esta cuestión implica –tanto de parte del artista como del espectador– un corrimiento hacia un compromiso político. Es “un tiempo regional que tiene implicancias políticas, sociales y artísticas, y se imbrican en sus causas y consecuencias” (Bentancur, 2006).

Es posible distinguir a Padín como uno de los líderes de los cambios desplegados en el campo del arte. Este camino no lo recorrió solo, sino que lo acompañaron otros artistas, como Haroldo González, Luis Camnitzer, Hilda López, Ernesto Vila, Mario Sagradin, Eduardo Acosta Bentos, Ana Tiscornia, Nelbia Romero y Carlos Barea, entre otros. Varios de estos protagonistas se agruparon en torno al Club del Grabado, que se conformó como un espacio de reflexión y de docencia, incluso durante la dictadura.

Clemente Padín no trabajaba para los espacios legitimados y legitimadores del campo del arte, sino que su propuesta mezclaba los recursos con el público y convertía al espectador en un constructor creativo. De este modo, en ciertas oportunidades sus acciones eran producto de reflexiones personales y, en otras ocasiones, respondían a consignas de otros artistas, tanto uruguayos como extranjeros, con quienes compartía un mismo objetivo.

La obra de Padín estaba, prácticamente, fuera de los circuitos del mercado del arte. Enfocaba su producción como una respuesta, o sea, como una estrategia de acción frente a una problemática concreta. Desde su postura, el arte significaba un instrumento para la lucha revolucionaria y su designio era modificar las estructuras económicas y sociales y convertir al arte –desde su praxis– en una herramienta para la reflexión y en un mecanismo de acción.

Padín comenzó a trabajar con el arte correo.⁸ Al respecto, Bentancur explica:

[...] sitúa, como antecedente de las performances que él realizó, a la Poesía Inobjetual (hacia un arte de acción). En estas prácticas, proponía la realización de acciones que comprometían al espectador en la realización de a performance. Por este medio garantizaba una relación directa con el “consumidor”, sin mediación de soportes o interferencias para-artísticas, como el espacio de la galería o el museo (Bentancur, 2006).

En los setenta este artista participó en el proyecto “Apoye su mano”, que se desarrolló en la Exposición Internacional de Proposiciones a Realizar.

Padín centra su obra en dos grandes conceptos: los derechos humanos y la justicia. Con estos objetivos como eje transversal propone, a lo largo de los últimos 35 años, trabajos y reflexiones a partir de una preocupación sostenida por la paz, el medio ambiente, el derecho de las minorías y de los discriminados de cualquier tipo (Bentancur, 2006).

Lo interesante de Padín es que creaba estrategias discursivas que eran, en sí mismas, un problema político. Por ello, es un creador de políticas de representación en el arte. Analizaremos, entonces, tres obras de este artista: *El artista está al servicio de la comunidad* (1975), *Por la vida y por la paz* (1987) y *Espantaolvidos Lationamericanos* (1989).

La performance *El artista está al servicio de la comunidad* [Figura 6] tenía como objetivo reconsiderar la actitud ética del artista frente a la sociedad. Fue realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo y se reiteró, en 1981, con sustanciales cambios en la XVI Bienal San Pablo.



FIGURA 6. *El artista está al servicio de la comunidad* (1975), CLEMENTE PADÍN. PERFORMANCE

Sin embargo, a Padín no lo dejaron entrar (por haber sido preso político) y le delegó su trabajo a Francisco Inarra. En esta ocasión, condujeron a los espectadores sobre una base con ruedas, los movilizaron por toda la exposición, les dieron información sobre la muestra y sobre las obras exhibidas y les explicaron lo que veían, sobre todo, frente a los

carteles que formaban parte de la intervención. El título de la obra no solo era representacional, sino que la acción misma que proponía era lo que se estaba realizando. Su objetivo era reconsiderar la actitud del artista frente a la sociedad.

Esta propuesta, en el marco del arte inobjetual, desplazaba el interés por la obra –como eje de gravedad de la experiencia estética– a la acción como praxis desencadenante de un proceso abierto que cuestiona la tradicional escisión entre arte y público [Figura 7]. Padín sitúa como antecedente de sus performances a la poesía inobjetual, en cuyas prácticas propone involucrar al espectador en la realización de la obra y enfrentarlo a problemáticas, como la pobreza, las desigualdades sociales y la violencia.



FIGURA 7 *El artista está al servicio de la comunidad* (1975), CLEMENTE PADÍN. PERFORMANCE

La performance *Por la vida y por la paz* (1987) se realizó [Figura 8], por primera vez, el 17 de agosto de 1987 en la Feria de Tristán Narvaja. Luego, se repitió en otros lugares entre 1987 y 1988. Esta propuesta enmarcó, como los denominó Padín, a los “acontecimientos artístico-sociales”, que son eventos artísticos en la calle. El artista entendía que el peso de los contenidos socio-políticos de sus producciones amenazaban con ocultar los contenidos específicamente estéticos. Esta expresión de protesta ante situaciones indeseables tuvo como objetivo denunciar la desaparición compulsiva como un inhumano y como un brutal método de resolver los antagonismos sociales. A la vez, pretendía reafirmar los principios de tolerancia y de mutuo respeto, como elemento básico de las relaciones humanas en un clima de paz y de justicia.



FIGURA 8. *Por la vida y por la paz* (1987), CLEMENTE PADÍN.
PERFORMANCE

Este trabajo, realizado en varias oportunidades en las calles de Montevideo, se sumó a la Campaña Pro-firmas para convocar un plebiscito nacional y popular que derogara la Ley Caducidad de los delitos de lesa humanidad cometidos al pueblo uruguayo durante la dictadura. Además, demandaba la aparición con vida de los desaparecidos políticos. Esta performance presenta el tema de las desapariciones forzadas y apela al compromiso de los espectadores, quienes quedan atrapados en aceptar o no, simbólicamente, la brutal realidad y la terrible represión a través de un trozo de papel que representaba a quienes ya no están [Figura 9].



FIGURA 9. *Por la vida y por la paz* (1987), CLEMENTE PADÍN.
PERFORMANCE

El interés de Padín está puesto en la participación del espectador en la expresión artística final y en el nivel de contenido, es decir, en realizar una obra que genere conciencia sobre temas puntuales. De este modo, entiende al arte como un instrumento para lograr sus propósitos políticos; la obra, entonces, integraría esos propósitos, pero privilegiando la expresión artística.

Finalmente, la instalación *Espantaolvidos Latinoamericanos* [Figura 10] fue montada el 9 de diciembre de 1989 en la muestra colectiva *La Ciudad del Arte*, organizada por el Grupo Escombros, en la ciudad de La Plata. Su obra consistió en un espantapájaros con las banderas de todos los países latinoamericanos. En ella, un instructivo invitaba al público a escribir lo que quería recordar y a fijarlo con un alfiler en los ropajes del muñeco. Al culminar el evento, el espantapájaros fue quemado [Figura 11].



FIGURA 10. *Espantaolvidos Latinoamericanos*(1989), CLEMENTE PADÍN. INSTALACIÓN.



FIGURA 11. *Espantaolvidos Latinoamericanos*(1989), CLEMENTE PADÍN. INSTALACIÓN. MOMENTO DE LA QUEMA

Sin dudas, Padín trabajó en una zona intermedia entre la literatura y la plástica y utilizó los elementos gráficos como signos. En sus obras vemos una constante inquietud por la experimentación como factor político. Se refleja lo efímero como propuesta y la ampliación de los límites del arte y se acentúa la tendencia a la desmaterialización. Por este motivo, se reemplaza al objeto físico por una materialidad de otro orden, hasta devenir en planteos conceptuales o en acciones.

De este modo, Padín indaga otras posibilidades que tienen que ver con el *arte acción* y con poner el cuerpo (en ciertos casos, incluso, propone incluir el cuerpo del artista e involucrar al espectador). Hacer participar al público supone que la obra se completa sólo a través de los efectos que produce en el receptor tanto en su sensibilidad como en su capacidad reflexiva. Padín construye sus producciones con la intención de promover el pensamiento de los otros y de abrir la puerta a una reflexión para generar sentido.

Siempre hay una fisura por la que transitar tanto en el sistema como en el régimen dictatorial y Padín, con sus propuestas enmarcadas en lo experimental del arte, supo encontrar esos espacios; sus trabajos fueron la base sobre la cual otros artistas, con el advenimiento de la democracia, continuaron experimentando.

CONSIDERACIONES FINALES

Las producciones que hemos revisado –que vinculan el arte y la política– fueron realizadas en una coyuntura que tuvo como marco a un continente cuya experiencia histórica se vio signada por regímenes dictatoriales. Por ello, estas manifestaciones estéticas son una síntesis política y cultural de los pueblos que les dieron origen. Las expresiones artísticas fueron víctimas directas de las dictaduras y sus hacedores padecieron el acoso, la cárcel, la censura, el exilio y, en el peor de los casos, la muerte.

Como resultado de todo lo anterior, se ahondó en obras de Osvaldo Salerno y de Clemente Padín para mostrar cómo arte y política van de la mano, cómo se puede abordar lo indecible desde el campo del arte y cómo el discurso estético de la plástica de América Latina –producido durante las tres últimas décadas del siglo xx– no deja de lado el contexto histórico y social.

La selección de las obras obedece a criterios de valoración estética y de relevancia histórica. Varias se enmarcan en lo que Nelly Richard (1998)

llamó “políticas del significado” y “poéticas del significante”, que expresan aspectos de su tiempo. Estas producciones conjugan la forma no separada de la historia y los contenidos comprometidos con ella; devienen como fuentes de figuras potentes que simbolizan –desde un proceso de reconstrucción de subjetividades y de diversas estrategias– una memoria en función del porvenir.

El arte simboliza y elabora las cuestiones que no pueden afrontar las palabras. Por eso, como explica Flier: “La profusión de testimonios de protagonistas, documentales, obras de arte, canciones, obras teatrales, dan cuenta de la necesidad de “subjetivar” y “exorcizar” con diversos lenguajes, las experiencias de las dictaduras” (Flier, 2001). El arte es liberador. Esto no implica, necesariamente, una profunda reflexión social que contribuya a una acción decididamente superadora del autoritarismo y de la intolerancia, sino que, en algunos casos, produce un efecto contrario: trivializa.

La relevancia de las producciones aquí abordadas radica en la complejidad de su discurso y en la posibilidad que abren de ir más allá de su materialidad y de su vuelo poético para consustanciarse con momentos socio-históricos y para interpelarlos como herramientas críticas que son el producto de un pueblo. Así como Maurice Halbwachs sugirió que “la lucha por la memoria está directamente ligada a la construcción y reconstrucción de identidades colectivas, a ser lograda o relegada a través de prácticas sociales y discursivas” (Halbwachs, 2004), el arte tiene una contundente implicancia desde su discurso.

Para finalizar, y tal como sostiene Hugo Vezzetti (1998), debemos entender que la memoria es un correlato de construcción: un esfuerzo permanente que incluye la elaboración estética. En este contexto, la poética de Osvaldo Salerno y el decir lo indecible de Clemente Padín corren en la misma línea, es decir, atienden el recuerdo de la memoria para reflotar, mediante su discurso estético, lo más profundo de una historia que no puede ser olvidada.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentancur, P. (2006). “Clemente Padín, la práctica como crítica”. En AA.VV. *Clemente Padín. Premio Figari 2005* [catálogo]. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- Escobar, T. (2005). “Memoria insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)”. En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Escobar, T. (2007). *Una interpretación de las Artes Visuales en Paraguay*. Asunción: Servilibro.

Flier, P. (2001). "NUNCA MÁS. Memorias de las Dictaduras en América Latina". En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*. La Plata: Al Margen.

Groppo, B. (2001). "Traumatismos de la memoria e imposibilidad del olvido en los países del Cono Sur". En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*. La Plata: Al Margen.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Jelin, E. y Longoni, A. (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Larnaudie, O. (2005). "Uruguay en la dictadura. Imágenes de resistencia y memoria". En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Roniger, L. (2001). "Olvido, memoria colectiva e identidades: Uruguay en el contexto del Cono Sur". En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*. La Plata: Al Margen.

NOTAS

- 1 La Operación Cóndor coordinaba los trabajos de las fuerzas de tareas de todos los países del Cono Sur de América Latina, porque la represión de las fuerzas de seguridad no reconocía fronteras nacionales.
- 2 "El Paraguay eterno con Ströessner" fue una consigna propagandística utilizada por el régimen dictatorial paraguayo.
- 3 Su trabajo a partir de la huella de los objetos reales, constituyó un aporte significativo para el desarrollo de la gráfica moderna del Paraguay.
- 4 Hannah Arendt explicaba que la verdad y los hechos no estaban seguros en manos del poder. La historia oficial es, apenas, una versión de la historia: habrá partes que olvida y otras que adiciona, operaciones que actuarán sobre un núcleo duro, imposible de reemplazar, sobre el mismo la memoria colectiva intentará erigir su obra.
- 5 El término *opareí* (del guaraní) significa 'fin fáci' y refiere a los hechos que terminan, irresponsablemente, sin esfuerzo ni compromiso, sin memoria. Se llama "política del opareí" a la táctica empleada por el gobierno de transición paraguayo para blanquearse o para legitimarse, al disimular su vinculación histórica con la

- dictadura y al presentarla como una etapa cerrada.
- 6 Este Consejo de Estado o Consejo de la Nación era un órgano ejecutivo no electo por el voto popular, integrado por personalidades afines al régimen.
 - 7 El neologismo 'artivismo' surge de fusión de las palabras *arte* y *activismo*. Se utiliza, en las Bellas Artes, para remitir a las obras que articulan ambos intereses.
 - 8 La finalidad del arte correo es crear una cadena de comunicación homogénea en la que todos los componentes sean iguales y en la que se eximen de las reglas del mercado y las de la tradicional dicotomía entre artista y público.