

Clemente
Padín Poesía
visual y
experimental -
Arte correo
- Acción
(1965-
2021)

COLECCIÓN
GARCÍA
URIBURU

Clemente
Padín Poesía
visual y
experimental -
Arte correo
- Acción
(1965-
2021)

Presidente
Luis Lacalle Pou

Vicepresidenta
Beatriz Argimón

Ministro de Educación y Cultura
Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Ribeiro

Director general de Secretaría
Pablo Landoni Couture

Directora nacional de Cultura
Mariana Wainstein

Coordinación y curaduría Colección García Uriburu
Silvia Listur

Staff
Marta Medina
Elsa Krasouski
Ignacio Toledo

Tabla de contenido

8.	Clemente Padín Poesía visual y experimental - Arte correo - Acción Riccardo Boglione
11.	Literatura
21.	Poesía visual, experimental, libros de artista
45.	Abstracción
57.	Arte correo
71.	Performance
84.	Algunas historias personales en relación con mi vida Clemente Padín
92.	Obras en exhibición

Clemente Padín
Poesía visual y experimental - Arte correo - Acción (1965-2021)

Curaduría y textos
Riccardo Boglione

Maquetación, diseño e impresión
Monocromo

Corrección de estilo
Graciela Álvez

Montaje
Pablo Bagnasco

Agradecemos muy especialmente al Archivo General de la Universidad de la República (Udelar) el préstamo de los materiales del Archivo Padín que se exhiben como parte de esta exposición.

Colección García Uriburu
25 de Mayo entre 18 de Julio y José Doderá
Maldonado, Uruguay

Diciembre de 2021 a enero de 2022

Depósito Legal: 379.360

ISBN: 978-9974-36-442-4

PÁGINA OPUESTA:

Just do it!
Performance Art Festival, I. P. P. Ass.,
Hildesheim, Alemania, 2006



La serie de denominaciones con las que en general se presenta a Clemente Padín es pasmosamente larga: artista, poeta, poeta visual, escritor, ensayista, teórico, performer, videasta, curador, organizador, docente, diseñador gráfico, activista. Tratar de moldear esta multiplicidad de facetas para acomodarlas en una exposición y en su catálogo –combo que se puede pensar como una primera tentativa de retrospectiva– resulta al mismo tiempo un desafío y un estímulo, una empresa titánica y a la vez cómoda, porque está facilitada por la abstrusa bibliografía y el torbellino de imágenes que sobre, alrededor y del artista pueblan libros, revistas, sitios web. Es cierto también que dicha proliferación de datos enturbia paradójicamente las aguas que debería esclarecer: juntar esquivarlas no produce un todo coherente y quizá el truco sea, despreocupadamente, no buscar la esencia o el punto final y dejar independientes las refracciones de una incansable actividad, ya entrada en su séptima década de ejercicio. Para sondear y saborear lo hecho por Padín desde 1965 hasta hoy, dividí el espacio físico –en la sala, en las páginas– y el mental –como muleta crítica que salta, olímpicamente, los inevitables cruces, sin desconocerlos, sino dándolos por sentados– en áreas de acción: la literatura que coincide con su fase inicial; las experimentaciones con el lenguaje sobre todo en dirección visual y las salidas abstractas (por su relevancia la sección más nutrida); lo performático como activación política del lenguaje (y su prolongación en el registro audiovisual del mismo campo, con sus derivaciones en videoarte y *net art*); el arte correo como longeva actividad de intercambio paritario de mensajes estéticamente informados y máxima explicitación de aquel utópico *Eternal Network* que Padín contribuyó enormemente, por lo menos, a fortificar, ya que nada es –*hélas*– eterno.

El criterio es, por ende, dar aquí una serie de rápidas guías que no buscan la exhaustividad, sino orientación. No trataré tampoco de reconstruir juiciosamente su rica, y rica de ribetes, parábola artística: el texto que Padín escribió específicamente para esta publicación, que se encuentra al final del volumen, cubre muchas de sus andanzas, sobre todo performáticas y artecorreístas, con jugosas glosas. Este catálogo, entonces, quiere brindar breves

coordenadas focalizándose, caprichosa y rigurosamente a la vez, en episodios salientes, dejando, eso sí, mucho oxígeno a las imágenes: con ellas indicando los puntos neurálgicos del camino padiniano, pero también buscando lo menos visto en un extraordinario, heterogéneo y, en cierta medida, caótico coacervo de experimentos cual es su obra. En este sentido, destacaría el espacio dado al Padín abstracto, poco conocida contracara –pero una que se equilibra rotundamente con la otra– del realismo crudo de cierta producción verbovisual y performativa y de su compromiso con lo social que es, y espero quede claro luego de atravesar estas páginas, motivo constante, cuando no *raison d'être*, de su trayectoria artística (y humana).

Quiero terminar esta escueta introducción agregando dos sustantivos más a la lista inicial, quizá no usados hasta ahora. Por un lado, el Padín archivista: archivista no en un sentido profesional, claro, pero siempre propenso, desde el principio, a documentar su actividad y la actividad ajena en el ámbito de lo contracultural, tanto preocupándose por dejar un registro de sus actividades efímeras –intervenciones artísticas y performances– como de acumular libros, revistas, discos, VHS, papeles, etc., en fin, cualquier soporte posible, para que no se perdiera la memoria de una cantidad enorme de arte no *mainstream*, destinada a la postergación o tal vez al olvido. Actitud que, luego de haber perdido dos veces, durante los funestos años de la dictadura, su archivo personal lo ha empujado a reconstruirlo y luego alimentarlo, agrandarlo y recientemente a dejarlo en custodia en el Archivo General de la Universidad de la República, volviéndolo así accesible a todos. Finalmente, el Padín «antena»: siempre atento a lo que pasaba y pasa en la experimentación, no importa cuán lejos se den los fenómenos; el incansable descubridor y divulgador de tendencias, prácticas, experiencias «otras», listo a revisar, cuestionar y reescribir experiencias –encarando incluso abruptos cambios tecnológicos– en un estado de compromiso creativo permanente.

Literatura

Los comienzos artísticos de Clemente Padín se inscriben en el ámbito literario. En 1965, con algunos amigos que solían reunirse en el bar montevideano El Timón, empezó a editar una revista, *Los Huevos del Plata* (1965-1969, 15 números en 14 fascículos): precipuamente un ataque al *establishment* literario uruguayo, en aquel momento dominado por la generación crítica, y una forma de difusión de sus esfuerzos literarios.

Autodenominados hachepientos, los integrantes de la revista, con sus polémicos editoriales, poemas y prosas, apostaban a romper el imperante tono existencialista, mirando, por ejemplo, a los *beatniks* y a cierto surrealismo.

Los Huevos del Plata se caracteriza, entre otras cosas, por cambiar continuamente de formato, llegando a publicar números totalmente desplegables —que ya presuponen un lector más activo del común—, y por su actitud constantemente sarcástica y polémica. Esta agresividad se potenció con el enardecerse de la tensión político-social del país, donde en 1968 el presidente Jorge Pacheco Areco adoptó las medidas prontas de seguridad y hubo tres estudiantes asesinados por la policía durante las manifestaciones callejeras. Dos razones justificaron la terminación de la revista luego de cinco años de actividad. Por un lado, el pasaje a la acción de ciertos intelectuales frente al complicado clima político; por el otro, un interés creciente de Padín por las experimentaciones verbovisuales y performáticas que, fundamentalmente, no interesaban a los otros integrantes de la redacción y que ya se habían «filtrado» en *Los Huevos* a partir del número 10.

A la actividad de la revista, desde 1966, se suma la de la editorial El Timón, igualmente abocada a imprimir textos de ruptura, pensados como *separata* de *Los Huevos* (aunque sean libros independientes). Con estas *plaquettes*, Padín y socios actuaban en dos direcciones. Primero, recuperaban clásicos «malditos» y contemporáneos extranjeros, afines a su visión, como ya venían haciendo en la revista (con Lautréamont, los surrealistas, Ezra Pound, los futuristas uruguayos, etc.): es el caso de dos libros del Marqués de Sade, ídolo de André Breton, que salieron

en la colección La Yema del Huevo y de la segunda traducción al español de *Aullido* de Allen Ginsberg, único título de la colección La Clara del Huevo. Más tarde, a través de La Cáscara del Huevo, afirmaron definitivamente su propia voz: allí publicaron, junto con amigos argentinos como Federico Undiano, Alberto E. Mazzocchi y Samuel Wolpin, libros propios como los de Héctor Paz y Horacio Buscaglia (con interesantes tapas de Thomas Lowy) y del mismo Padín, *La calle* (1966), luego «abjurado» por su autor, y *Los horizontes abiertos* (1969). Se reúne acá toda la producción de la editorial, porque, aun pese a evidentes desbalances —la escasa presencia femenina en la revista: frente a docenas de hombres sólo se hallan textos de Rita Morandi, Martha Pini, Juana Ciesler, María del Carmen Suárez, Luisa Futoransky, Graciela Mántaras, Anna Balakian, Ilse Garnier, Ana María Navales y Cristina Peri Rossi—, tanto *Los Huevos del Plata* como sus libros representan en el país la alternativa grupal más consistente y vital a la supremacía del «45».

Las Cáscaras del Huevo

Las Cáscaras del Huevo incluye el debut literario de Mario Levrero (*Gelatina*, 1969) y su actuación como dibujante para el volumen de Wolpin y el propio.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

1. J. Amengual Icart, *Con el tiempo justo*, Montevideo, El Timón, 1966 (tapa de Julio Parissi)

2. D. A. F. de Sade, *Escritos políticos*, Montevideo, El Timón, 1966

3. D. A. F. de Sade, Oxtiern. *La desventuras del libertinaje*, Montevideo, El Timón, 1967

4. Horacio Buscaglia, *Mojos para la hora del té*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1968 (tapa de Thomas Lowy)

5. Horacio Buscaglia, *Mojos y canciones de protesta*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1968 (tapa de Thomas Lowy)

6. Alberto E. Mazzocchi, *Poemas*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969 (tapa de A. E. Mazzocchi)

7. Clemente Padín, *Los horizontes abiertos*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969 (tapa de C. Padín)

8. Clemente Padín, *La calle*, Montevideo, El Timón, 1966 (tapa de Francisco Bonilla)

9. Allen Ginsberg, *Aullido y otros poemas*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969 (contratapa)

10. Néstor Curbelo, *Los enamorados de la cuchara de sopa*, Montevideo, El Timón, 1967

11. Samuel Wolpin, *Explicaciones bicicleta arriba*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969 (tapa de Jorge Varlotta [Mario Levrero])

12. Mario Levrero, *Gelatina*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969 (tapa de Jorge Varlotta [M. Levrero])

13. Federico Undiano, *El candelabro de plata*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969 (tapa de Juan Carlos Conti)

14. Héctor Paz, *IAN*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1969

15. Federico Undiano, *Esa larga y antigua fuga*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1970 (tapa de F. Undiano)

16. Ruben Kanalenstein, *Relatos breves*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1968

17 a y 17 b. *Los Huevos del Plata* n.º 0, diciembre de 1965 (páginas 16 y 17)



9.



10.



11.



12.



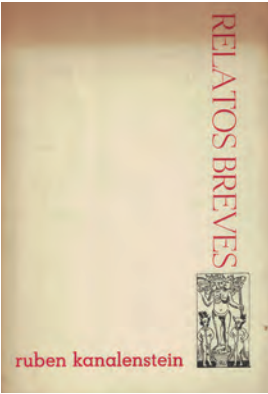
13.



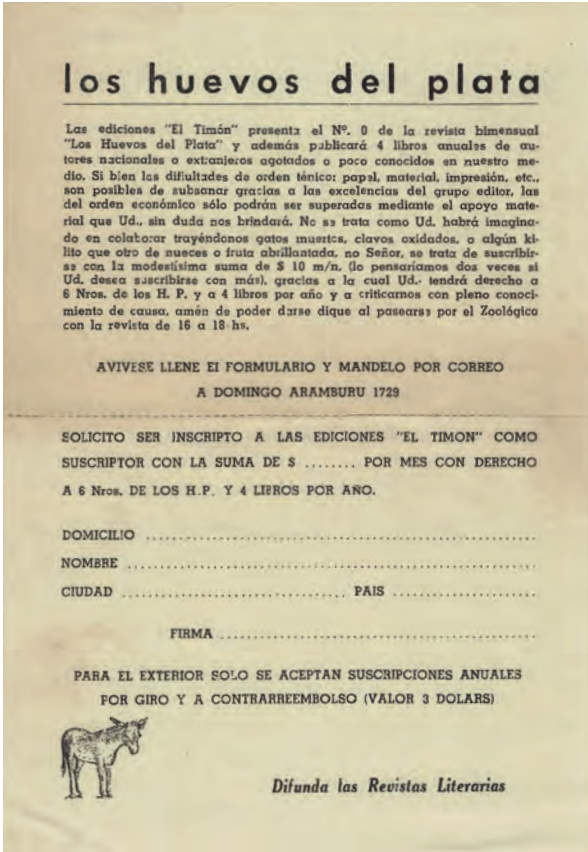
14.



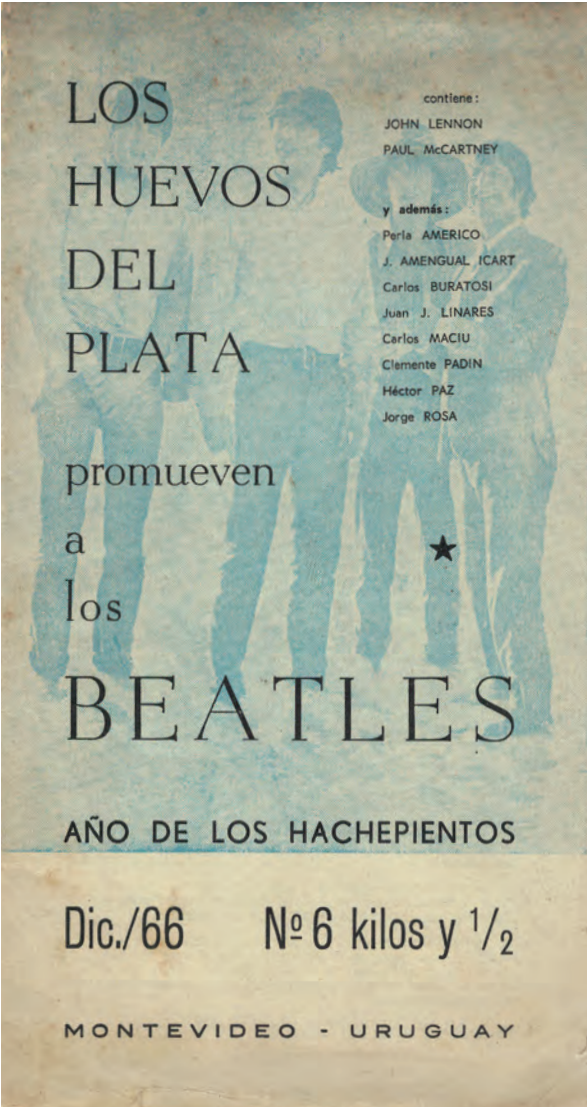
15.



16.



18.



19.



20.



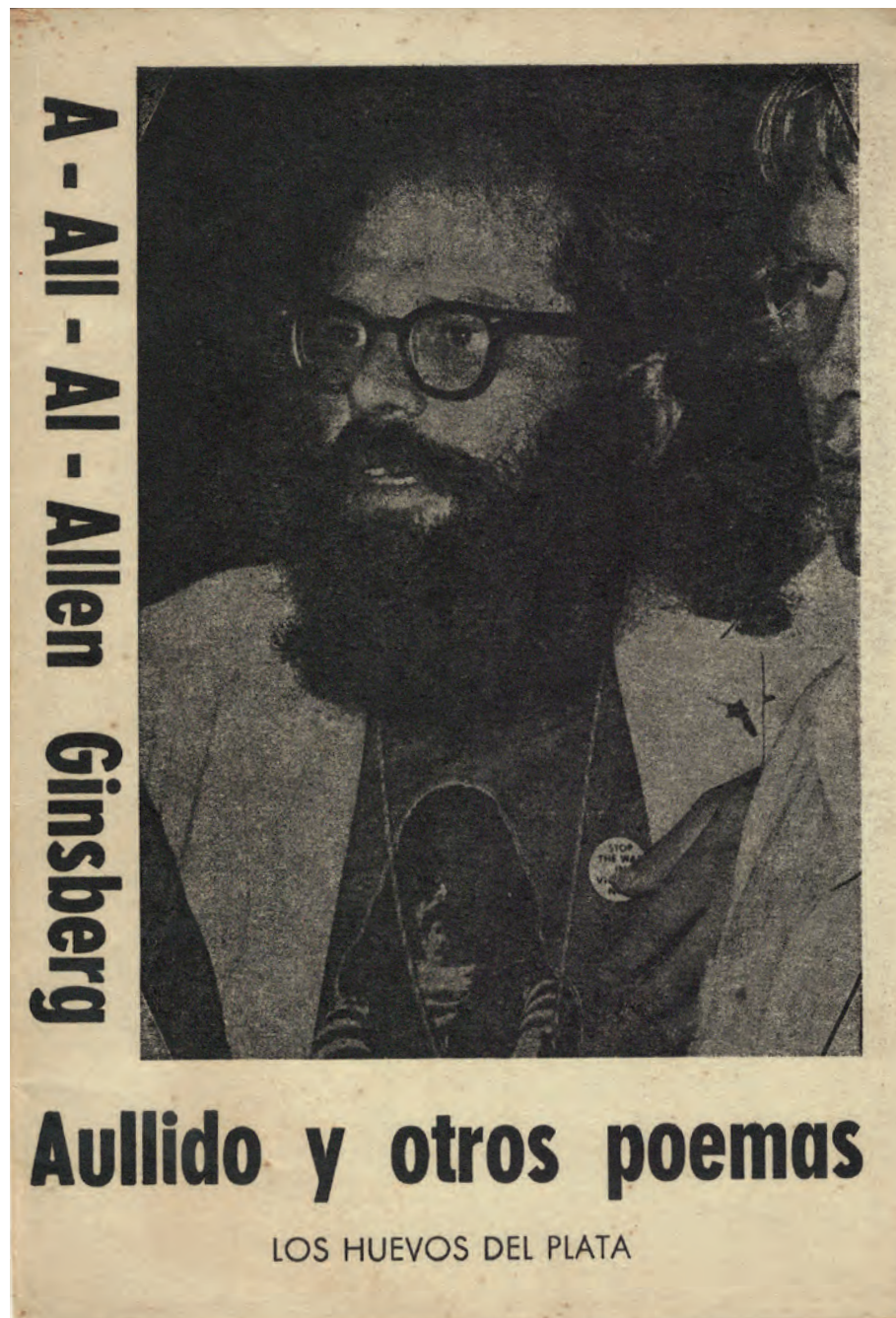
21.



22.



23.



24.

24.
Allen Ginsberg,
Aullido y otros poemas,
Montevideo, Los Huevos
del Plata, 1969

Poesía
visual,
experimen-
tal,
libros de
artista

Con el cierre de *Los Huevos*, Padín pudo abocarse totalmente a una poesía cada vez más experimental, sobre todo en dirección verbovisual, vale decir, donde palabra e imagen funcionan sinérgicamente, sin predominio de una sobre la otra. Decidió así fundar otra revista, *OVUM 10* (1969-1972, 10 números), de la que sería el único hacedor, que en su nombre evoca la aventura editorial apenas terminada y que ya anuncia, con gesto «tradicionalmente» vanguardista, su duración (diez entregas). En ella se encuentran las más destacadas figuras de la nueva poesía latinoamericana, europea e incluso japonesa, con quienes Padín había empezado a tejer una red de intercambio en los años previos y que se irá dilatando de forma exponencial y extraordinaria en los 70.

El artista estructuró su nueva revista alrededor de los editoriales —que, propios o de otros autores, abren los fascículos sin explayarse en belicosos y verborrágicos textos como en *Los Huevos* y se presentan como poesías visuales, imágenes acompañadas de frases perentorias— y un largo texto teórico dividido en tres entregas, *La nueva poesía*. En él se articulan las posiciones padinianas más relevantes del período que se pueden resumir en la liberación del lenguaje de su uso meramente funcional, exaltando en cambio su condición de «materia visual-fónica» manipulable libremente —como en los *Poemas visuales* producidos entre 1967 y 1970— y el involucramiento activo del público en la significación de la obra.

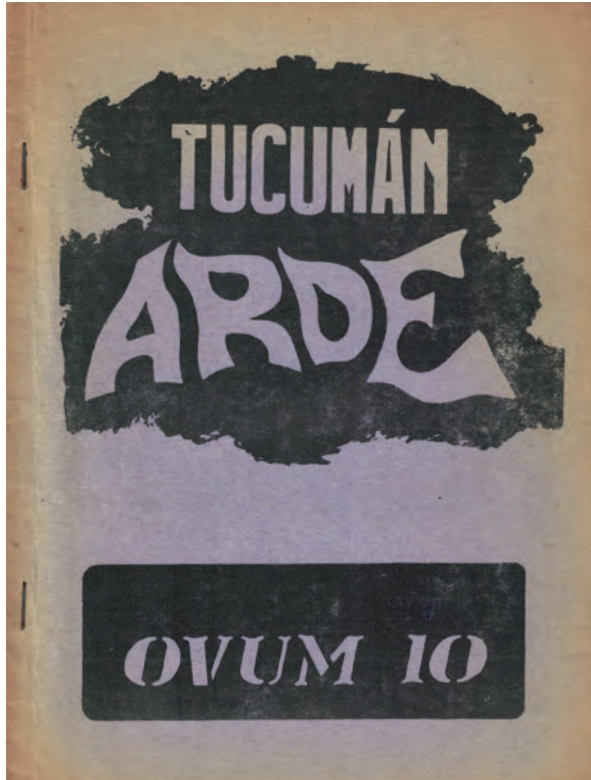
OVUM 10 contó con obras e intervenciones de un gran número de poetas y artistas internacionales, de las más radicales y diversas tendencias formales, pero nunca desatendió el costado político, en un país que ya estaba al borde del golpe de Estado. Sintomáticamente, entre mediados de 1972 y fines de 1973, o sea, cuando esto se cocinó y finalmente se produjo, artísticamente Padín quedó en silencio. Por lo menos, hasta que el rochense encontró la solución para sortear la censura dictatorial, cada vez más estricta, siguiendo sus experimentaciones poéticas y disidencia política. El *sequel* de *OVUM 10*, llamada simplemente *OVUM 2.^a época* (1973-1977, 7 números) —y efectivamente se trataba de una nueva época en sentido amplio—, es una revista *assembling* (ensamblaje): el

artista pedía a cada participante, a través de invitaciones directas y de llamados abiertos, 500 copias de una obra formato A4 que luego engrampaba produciendo el tiraje: se trataba de un sistema que a aquella altura tenía pocos años y era, básicamente, su primera aplicación sistemática en América Latina.

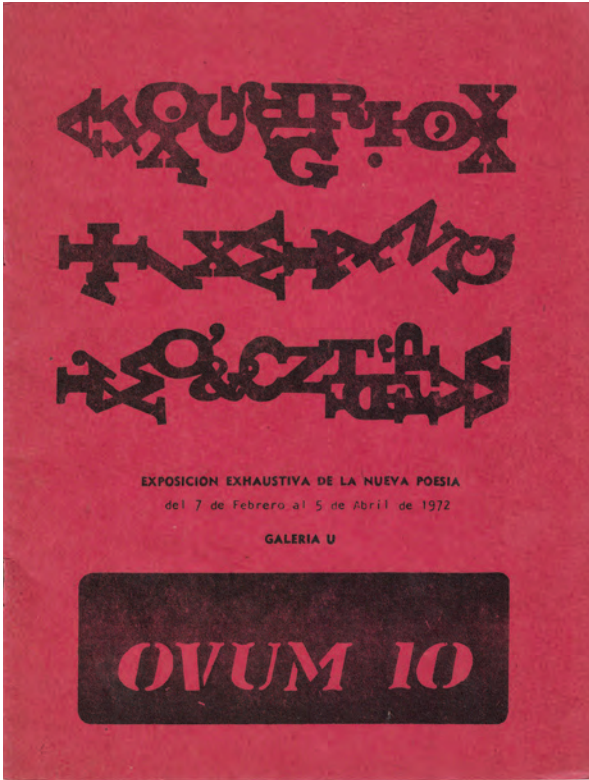
Como *OVUM 2.^a época* no circulaba en Uruguay, sino en el exterior gracias al correo —evitando así posibles represalias del régimen—, su contenido era a menudo centrado en la denuncia, directa o indirecta, de las espantosas condiciones sufridas en los países latinoamericanos bajo dictaduras. La revista, y gran parte de la actividad creativa de su autor, se corta con el séptimo número, ya que en agosto de 1977 Padín fue encarcelado por la dictadura cívico-militar uruguaya que hizo desaparecer su enorme archivo. Tres años más tarde se le concedió la libertad vigilada que no le permitía trabajar ni viajar: recién en 1984 será liberado.

Su aprisionamiento se debió, probablemente, al apoyo a una contra-bienal que protestaba contra la participación uruguaya —vale decir, de un país bajo dictadura— en la Bienal de París, pero la excusa para el cargo de «escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas» que le imputaron fueron seis libros publicados por él en los 70. En efecto, en estos años su producción de libros de artista fue intensa y significativa. Entre los sobresalientes, se pueden citar tres de los «indiciados»: *Hacia un lenguaje de la acción*, que insta a la colaboración entre artistas y comunidades locales en acciones de protesta; *Happy Bicentennial*, un rústico manual sobre cómo fabricar una bomba casera para mandarla a Wall Street, que juega, según Fernanda Nogueira, con la ambigüedad entre las palabras «Explosión» y «Explotación»; *Le monde comme il va* del chileno Guillermo Deisler, que ilustra los maltratos perpetrados contra la tierra por la sociedad contemporánea. Tal vez el más contundente sea *Instrumentos/74*, donde la palabra «Revolution» es asociada a fotos de diferentes ídoles e intervenidas por el autor físicamente, a través de raspaduras, quemaduras, cortes del papel.





26.



27.



29.



30.

26.
OVUM 10 n.º 9,
diciembre de 1971

27.
OVUM 10 n.º 10,
mayo de 1972

28.
OVUM 10 n.º 8,
diciembre de 1969

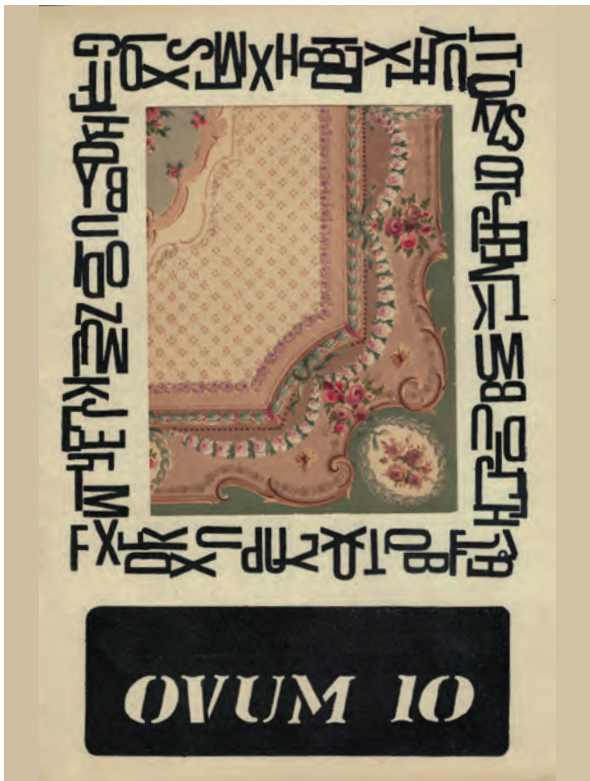
29.
OVUM 10 n.º 5,
setiembre de 1971

30.
OVUM 10 n.º 6,
diciembre de 1970

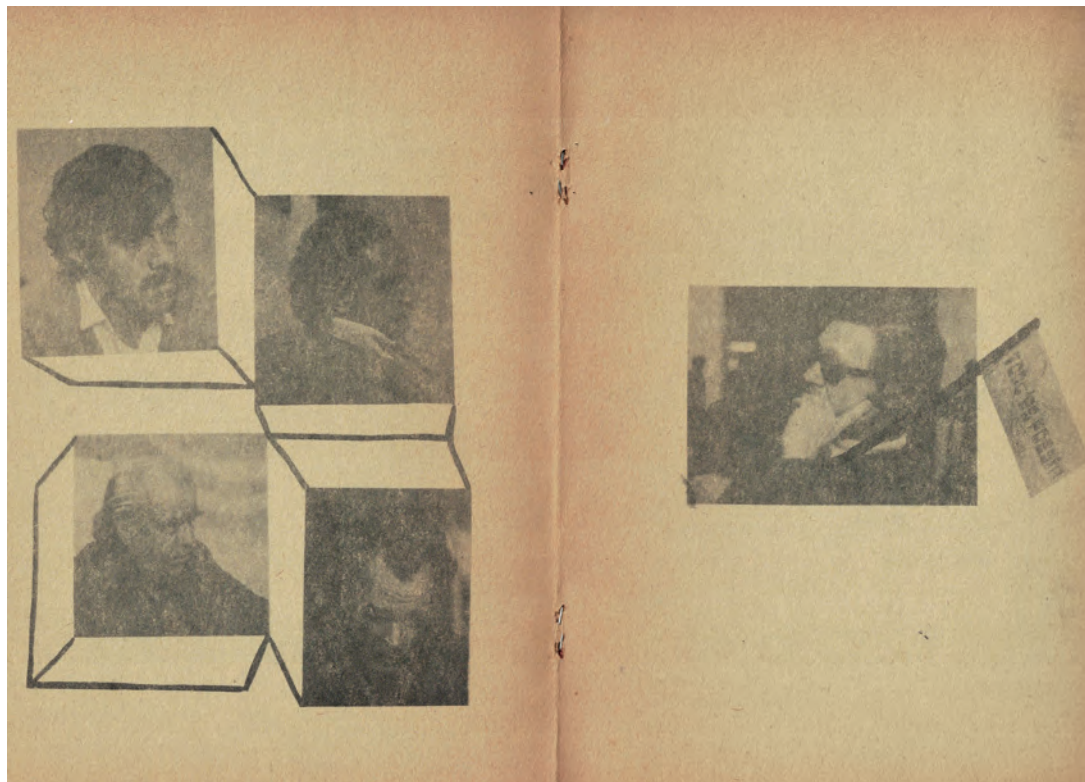
31.
OVUM 10 n.º 1,
marzo de 1971



28.



31.

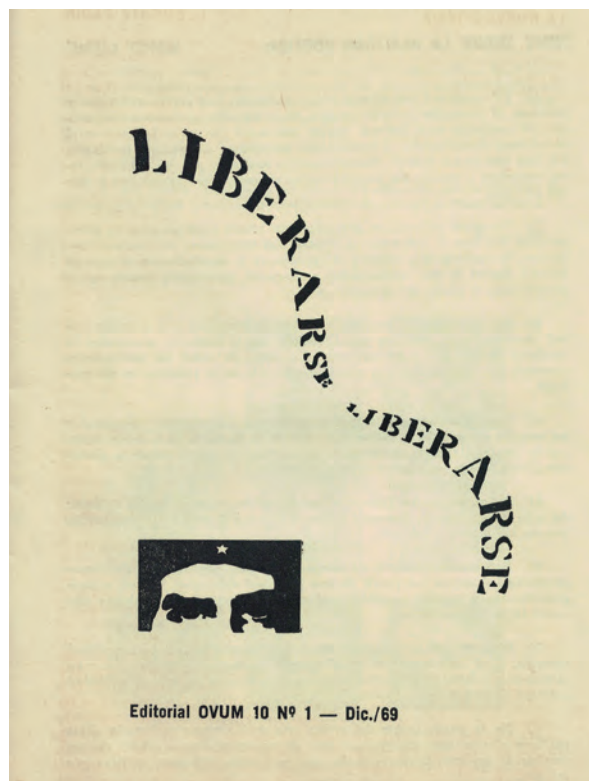


32.

32.
Guillermo Deisler, collage
con fotos de Clemente Padín,
Juan Daniel Accame, João
Felício dos Santos, Wladimir
Dias-Pino y Edgardo Antonio
Vigo. En *OVUM 10* n.º 8,
setiembre de 1971

33.
OVUM 10 n.º 1,
diciembre de 1969 (página
interna)

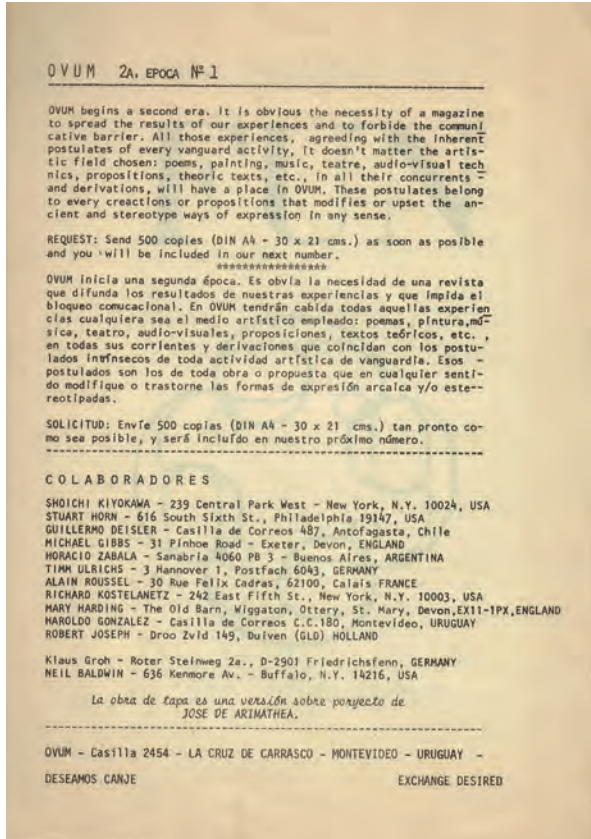
34.
PONTO OVUM 10, número
especial, s. f. [octubre de
1969]



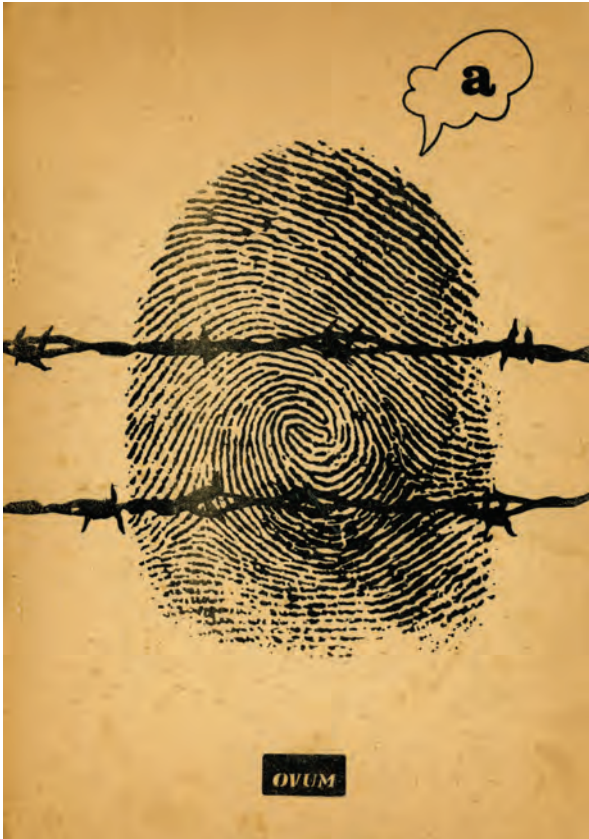
33.



34.



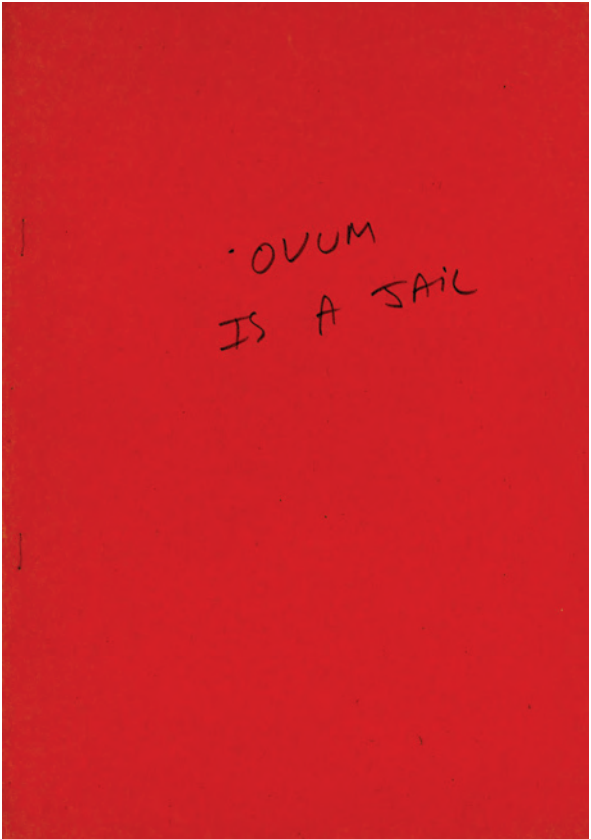
35.



36.



37.



38.

35.
OVUM 2.ª época, n.º 1,
s. f. [1973] (editorial)

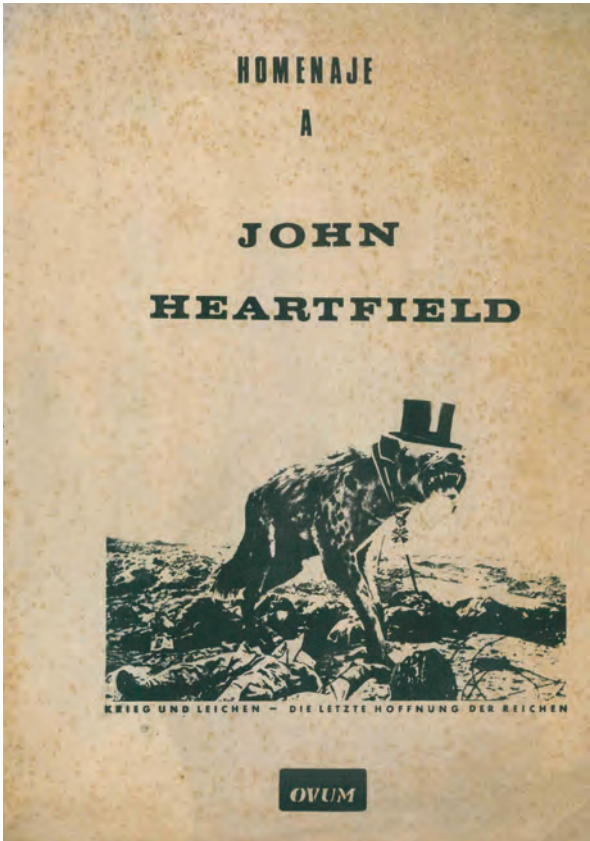
36.
OVUM 2.ª época, n.º 1,
s. f. [1973]

37.
OVUM 2.ª época, n.º 6,
abril de 1976

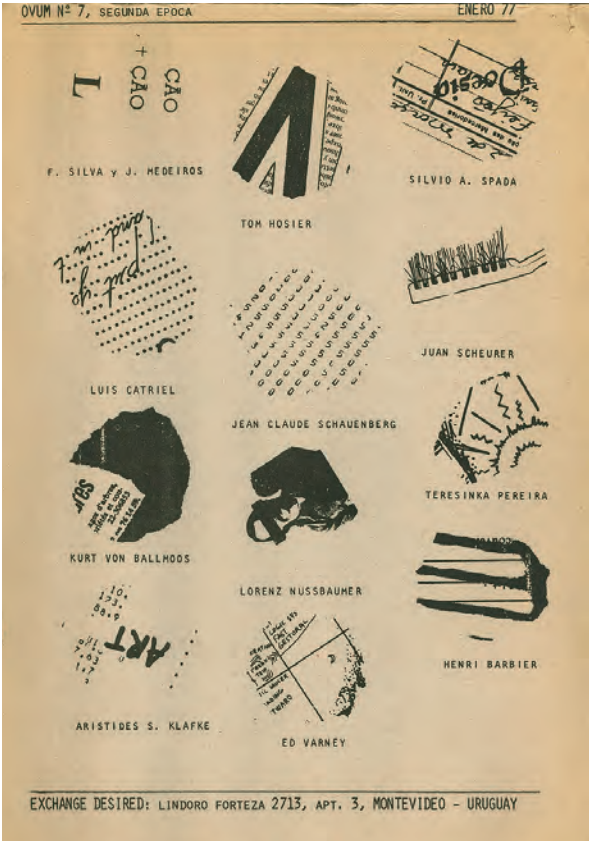
38.
OVUM 2.ª época, n.º 4,
diciembre de 1974

39.
OVUM 2.ª época, n.º 5,
junio de 1975

40.
OVUM 2.ª época, n.º 7,
enero de 1977



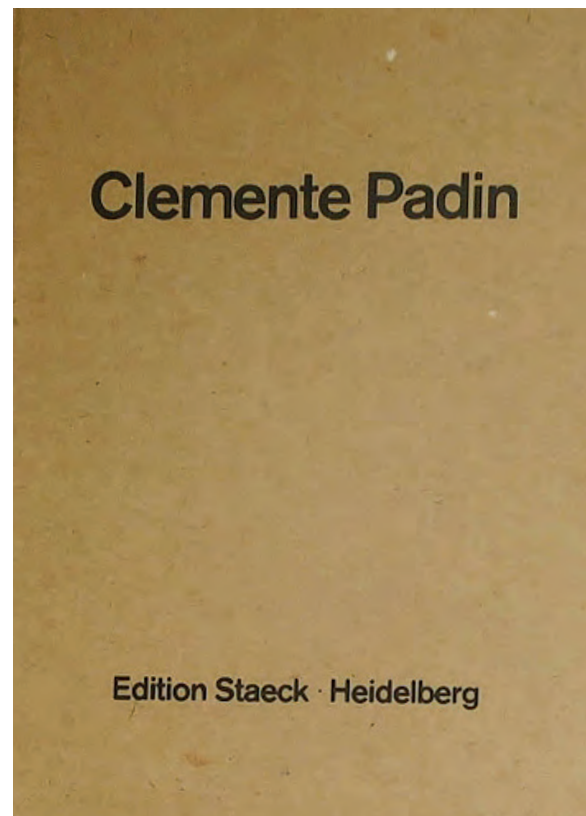
39.



40.

Clemente Padín

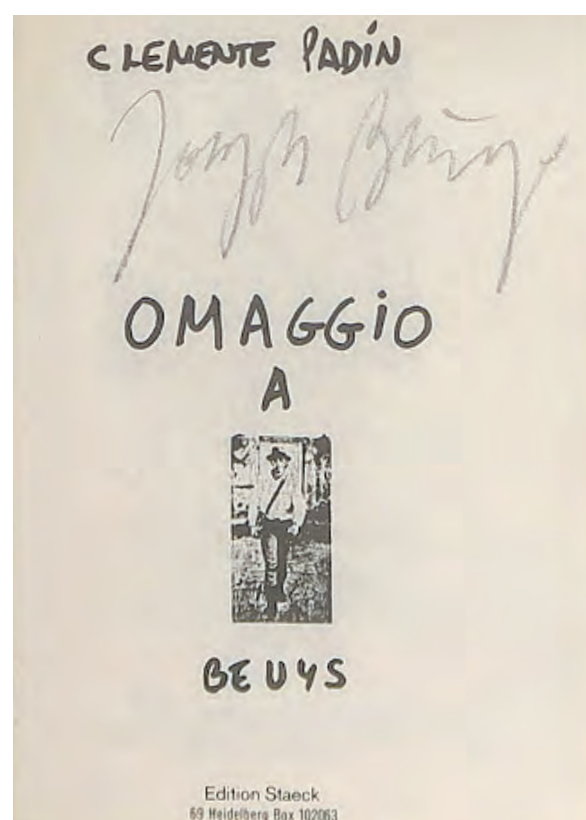
A fines de los 70 el editor alemán Staeck publicó una caja de cartón, sin fecha y simplemente titulada *Clemente Padín*, que contenía tres libros del uruguayo: *Instrumentos/74*, *Instruments/II*, sobre técnicas de tortura y *Omaggio a Beuys*. Este último es un librito que juega con la frase «La rivoluzione siamo noi» —título de una obra del famoso conceptualista Joseph Beuys reproducida en la tapa—, asociándola a imágenes a menudo polémicas para burlarse de la actitud beusiana de mitificación del artista como salvador. Curiosamente, algunas raras copias —como la que se presenta aquí— fueron sucesivamente firmadas por el mismo Beuys. No extraña, ya que Staeck era el editor principal de Beuys, pero lo cierto es que Padín nunca se enteró del hecho. Casi seguramente se trató de un ingenuo acto de apropiación de Beuys de un supuesto «homenaje» que era, en realidad, una solapada crítica.



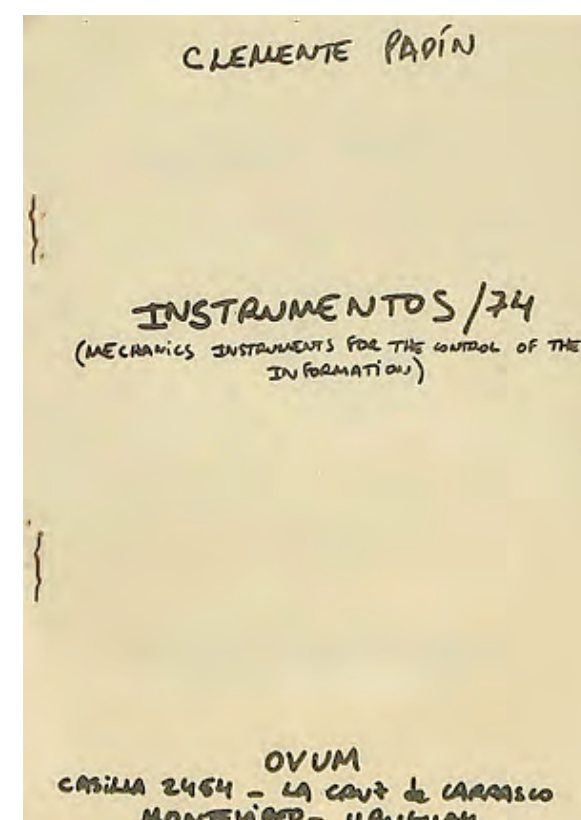
41.



43.



42.



44.



45.

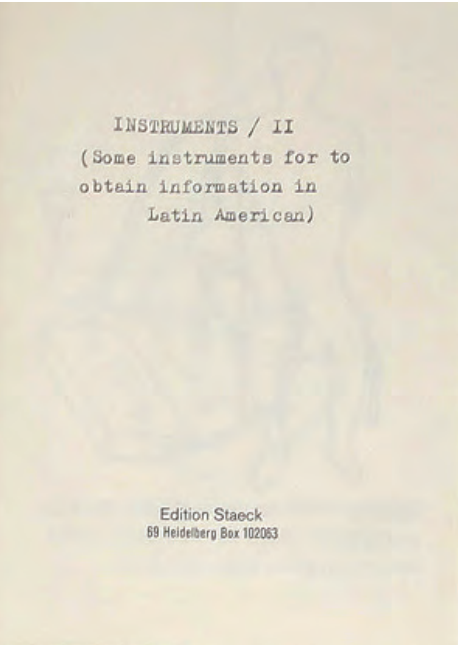
41.
Clemente Padín, caja con tres libros, Heidelberg, Edition Staeck, s. f.

42.
Omaggio a Beuys, Heidelberg, Edition Staeck, Montevideo, s. f.

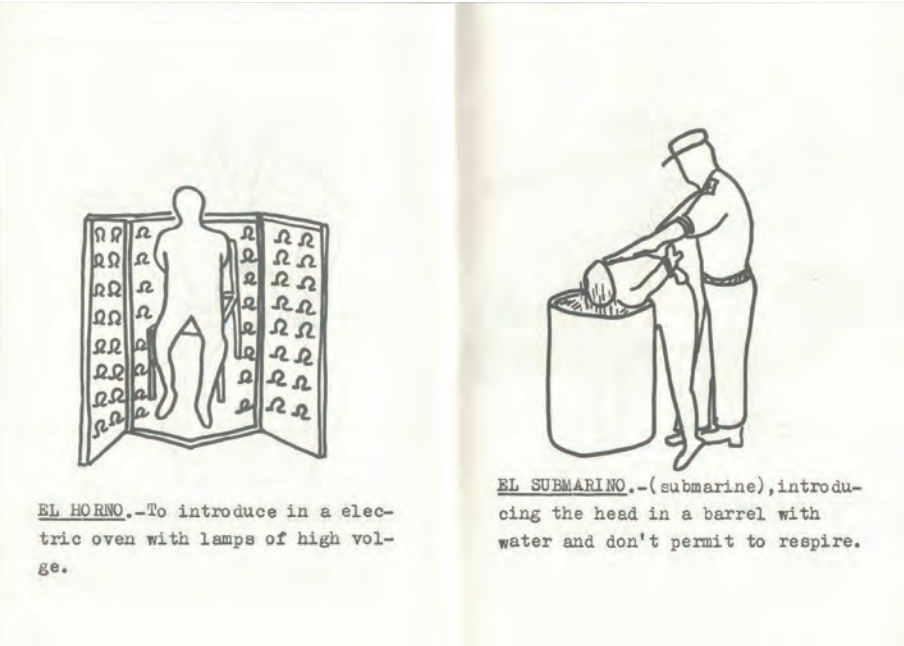
43.
Omaggio a Beuys, Montevideo, s. f. (interior)

44.
Instrumentos/74, Montevideo, OVUM, 1975

45.
Instrumentos/74, Montevideo, Microutopías, 2019 (interior)

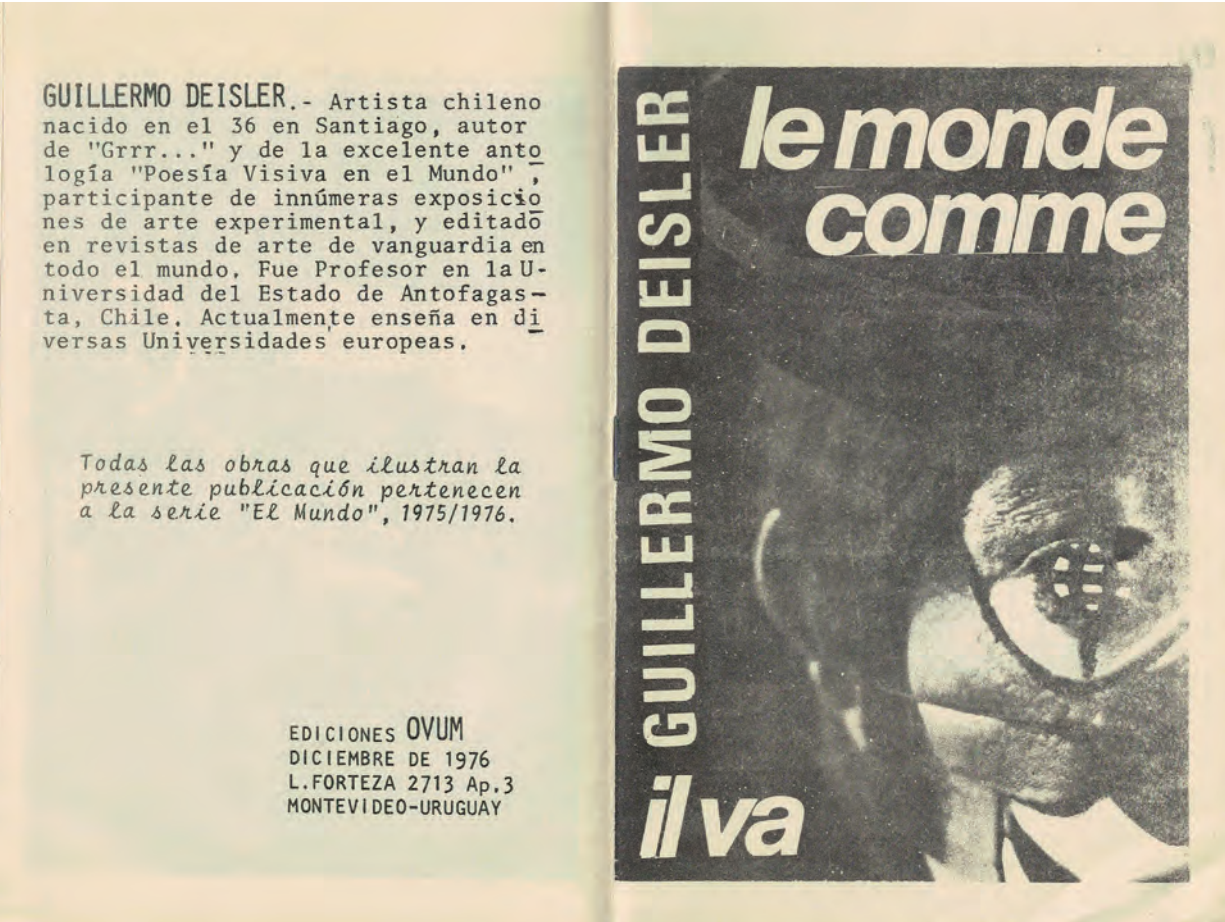


46 a.



46 b.

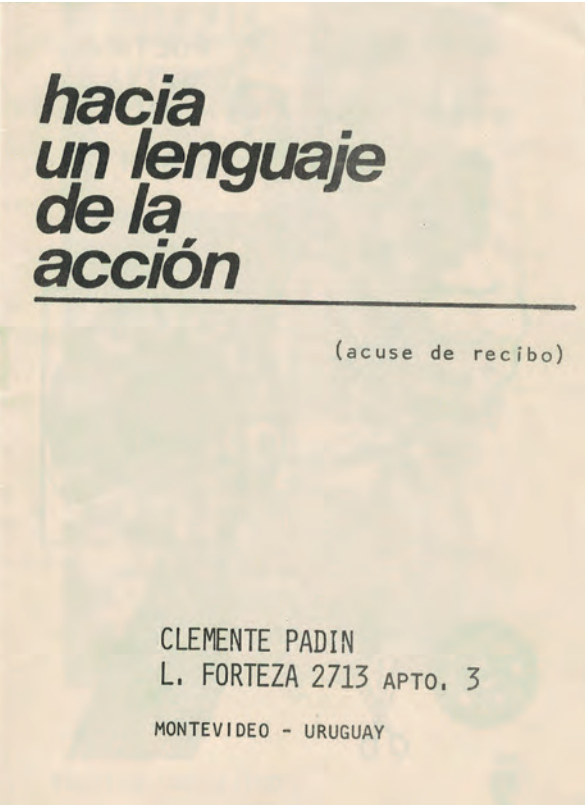
46 a y 46 b.
Instruments/II (Some instruments for to obtain information in Latin American), Heildeberg, Edition Staeck, s. f. [1975]



47.

47.
Guillermo Deisler,
Le monde comme il va,
Montevideo, OVUM, 1976

48.
Hacia un lenguaje de la acción (acuse de recibo), Montevideo, OVUM, 1975



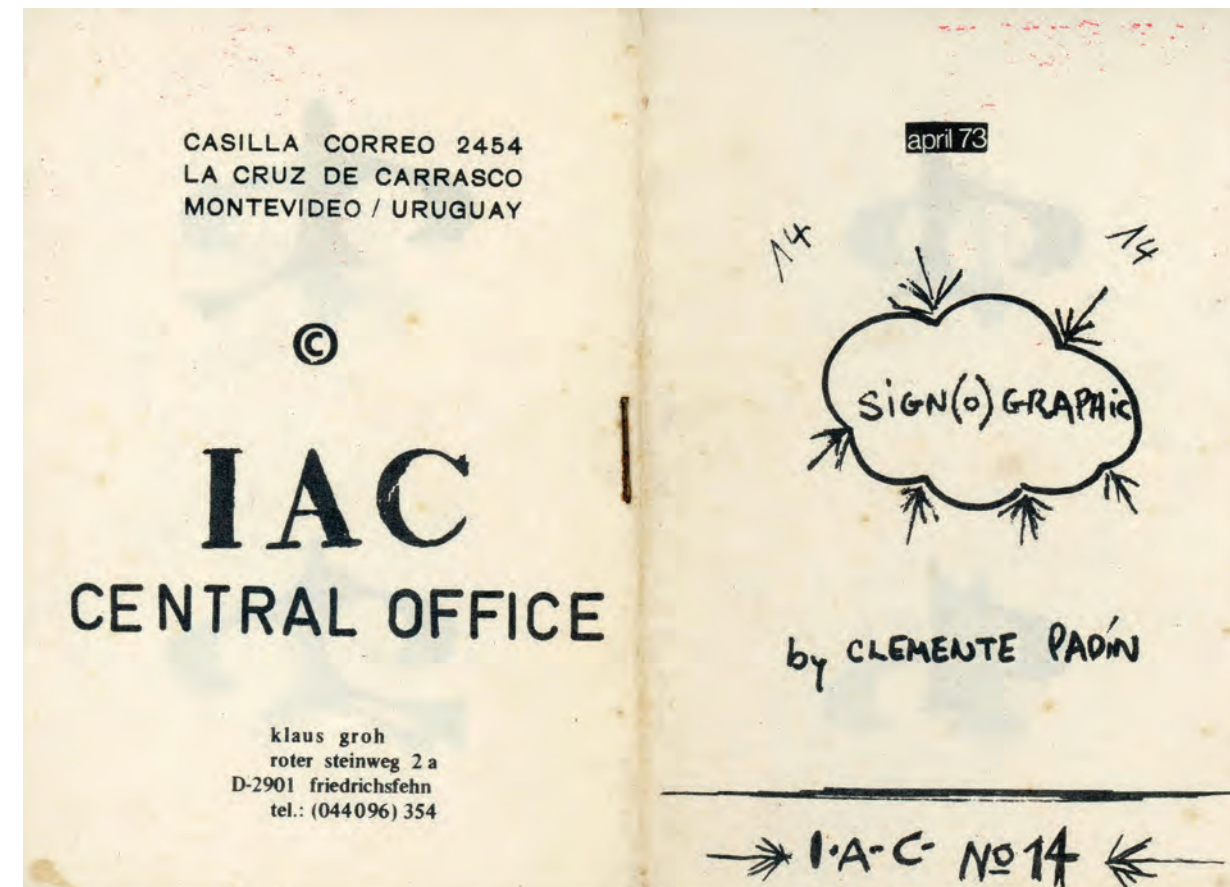
48.



49 a.



49 b.

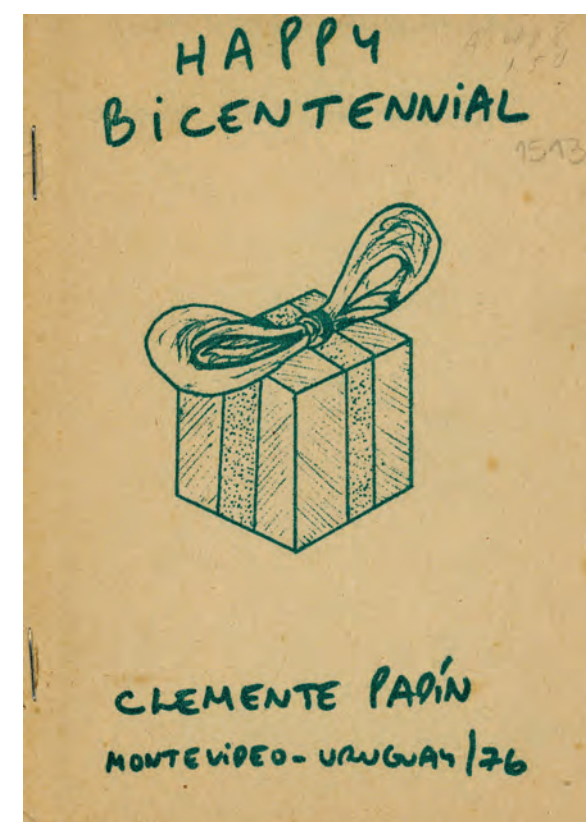


50.

49 a y 29 b.
Jorge Caraballo y Clemente Padín, *Signals*, s. l. , s. f.
[c. 1977]

50.
Sign(o)graphic, Oldenburg,
Ed. IAC (International
Artists' Cooperation), 1973

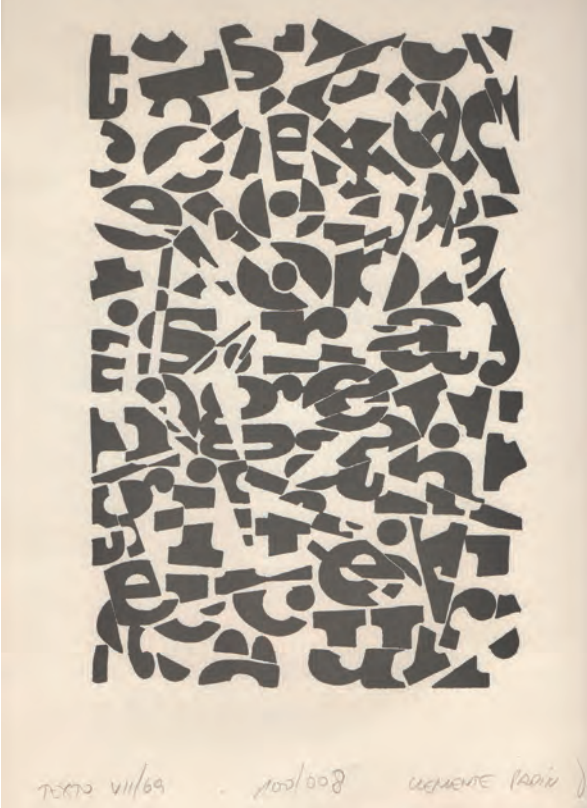
51.
Happy Bicentennial,
Montevideo, 1976.



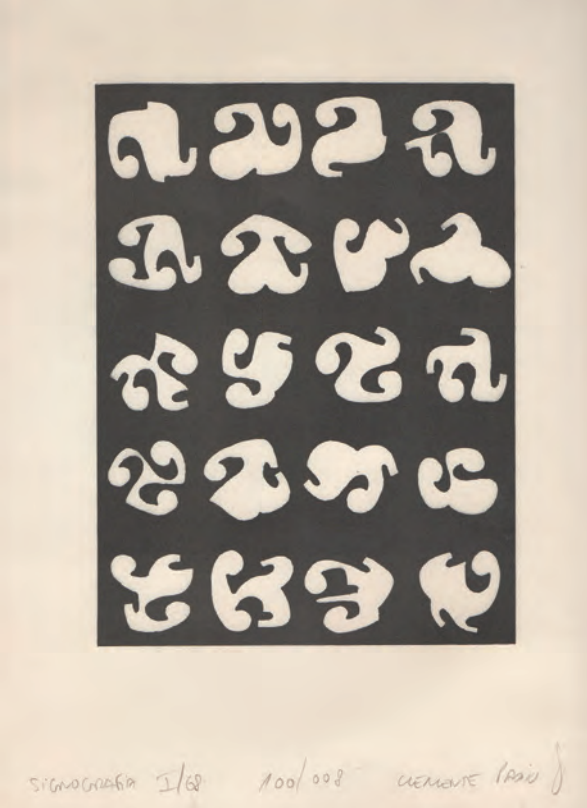
51.

Visual Poems

Estos seis *Textos* forman parte de una carpeta que Padín editó en 1969 (aunque algunos poemas sean de 1968) y que pertenecen a una serie más amplia, creada entre 1967 y 1970, titulada generalmente *Textos*, *Signografías* o *Poemas visuales* (a veces, como en este caso, *Visual Poems*, en inglés): en la estela del concretismo, especialmente el brasileiro —que trabaja a menudo, icónicamente, las letras, pensadas en autonomía con respecto a palabras y frases—, Padín practica todo tipo de deformación de letras, que desbordan sus límites, mutan, se quiebran o se funden entre sí, volviéndose en ocasiones asemánticas, desvinculadas de cualquier alfabeto, formas inventadas.



52.



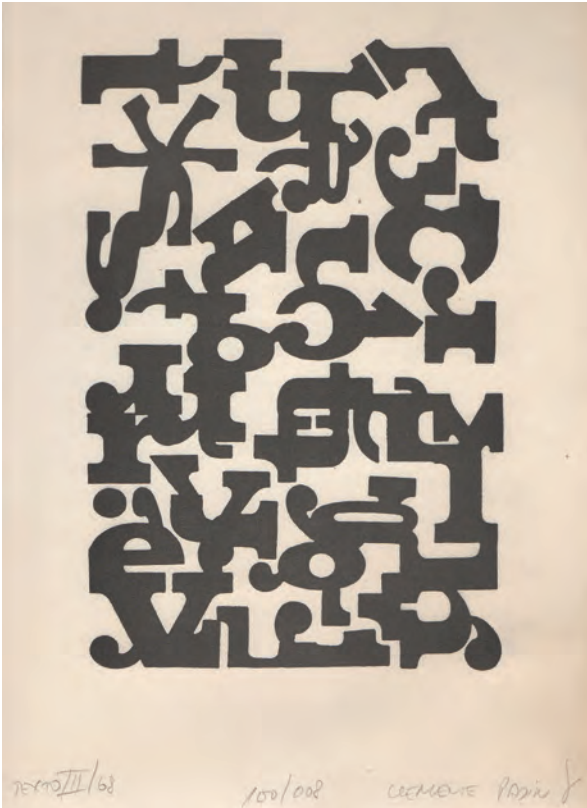
54.



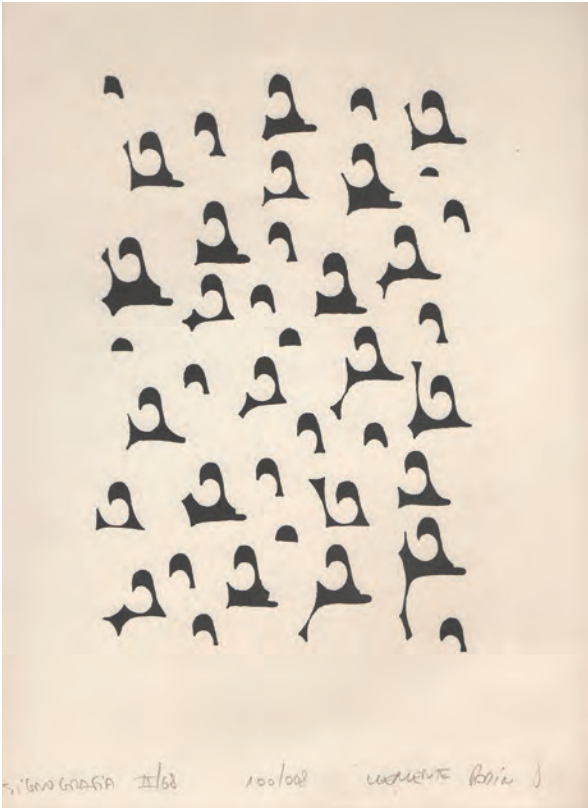
55.



53.



56.



57.

52 - 57.
Visual Poems
6 serigrafías
32 x 23 cm
1968-1969

Fotogramas

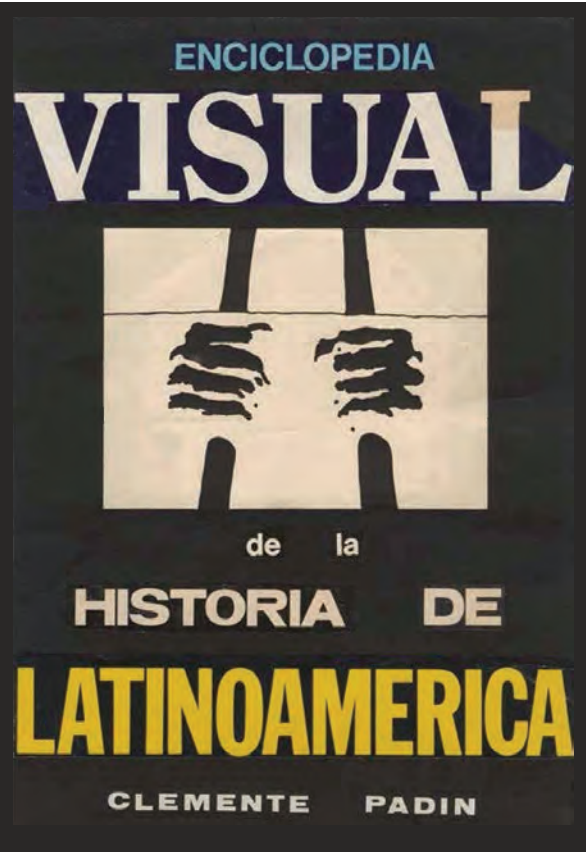
A principios de los 80, Padín desarrolla sus «fotogramas»: series de fotos, a menudo duras, recortadas de periódicos y asociadas a «leyendas» que son explicaciones o cáusticos comentarios de las imágenes. Con este formato, Padín armó *ME-TI. El libro de las mutaciones de Bertolt Brecht*, sobre las formas de matanzas «legales» y otros tres libros que nunca se editarán: una enorme *Enciclopedia visual de la historia de latinoamérica* (1983), suerte de parodia de la *Enciclopedia visual Salvat*, expuesta en Buenos Aires en 1988; *Ecología* (1983) y *Uruguay Nunca más* (c. 1984)



58 a.



58 b.



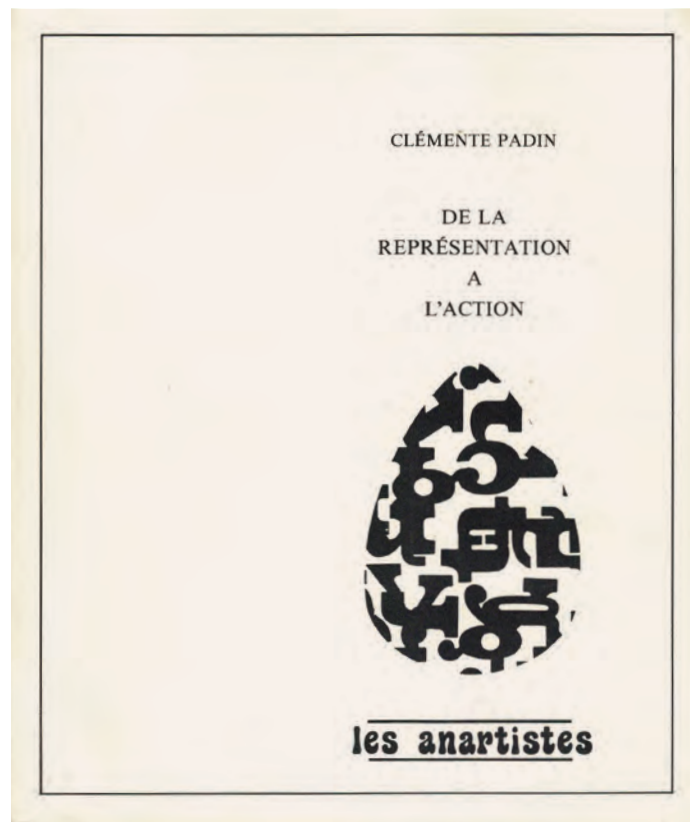
59 a.



59 b.

58 a y 58 b.
Me-Ti: el libro de las mutaciones de Bertolt Brecht.
Fotograma de Clemente Padín, s. l. [Montevideo], s. f. [años 80]

59 a y 59 b.
Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica,
s. l. [Montevideo], s. f. [1983]



60.



61.



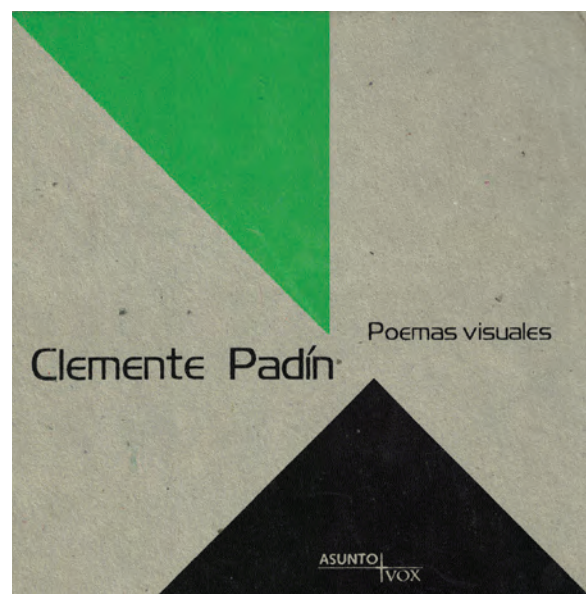
62.

60.
De la représentation a l'action, colección Les Anartistes, Marsella, Nouvelles Editions Polaires, 1975

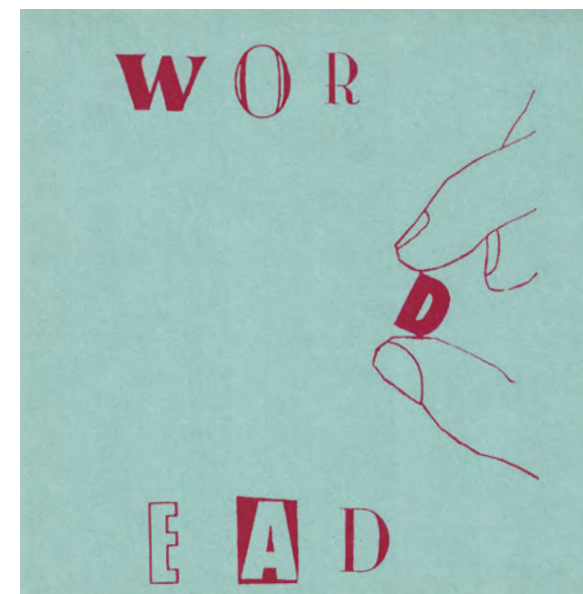
61.
Poemas visuales semánticos, Navarrés, Ediciones Babilonia, 2011

62.
Poseías completas, Ciudad de México, Ediciones del Lirio, 2014

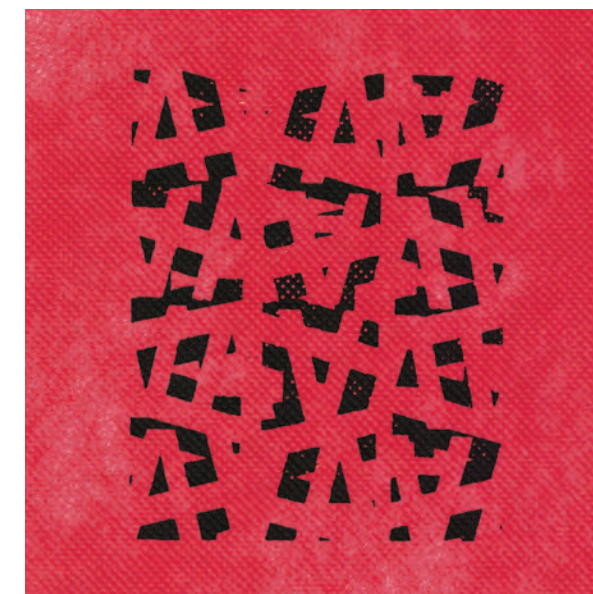
63 a - 63 c.
Poemas visuales, Buenos Aires, Asunto impreso / VOX, 2005



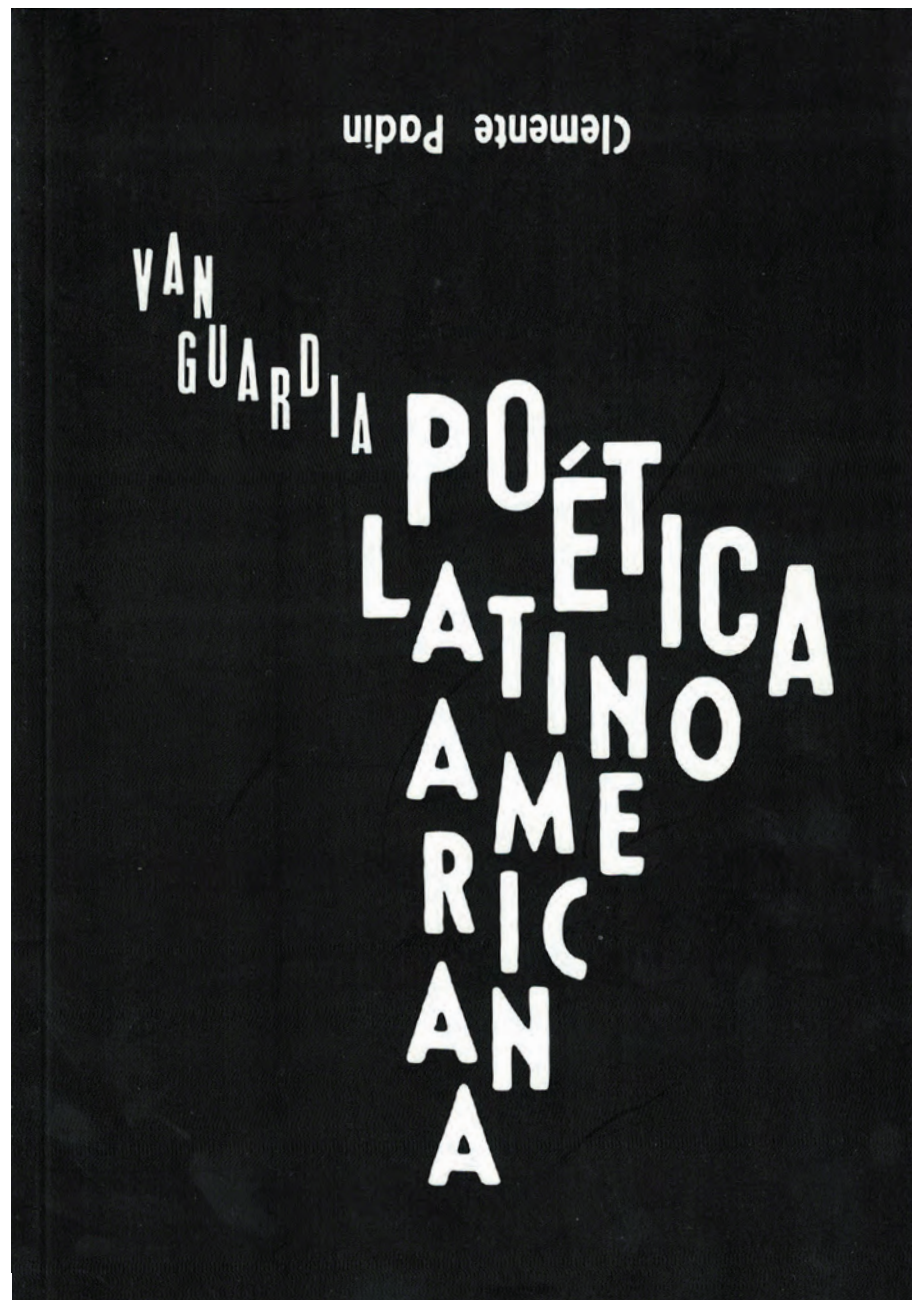
63 a.



63 b.



63 c.

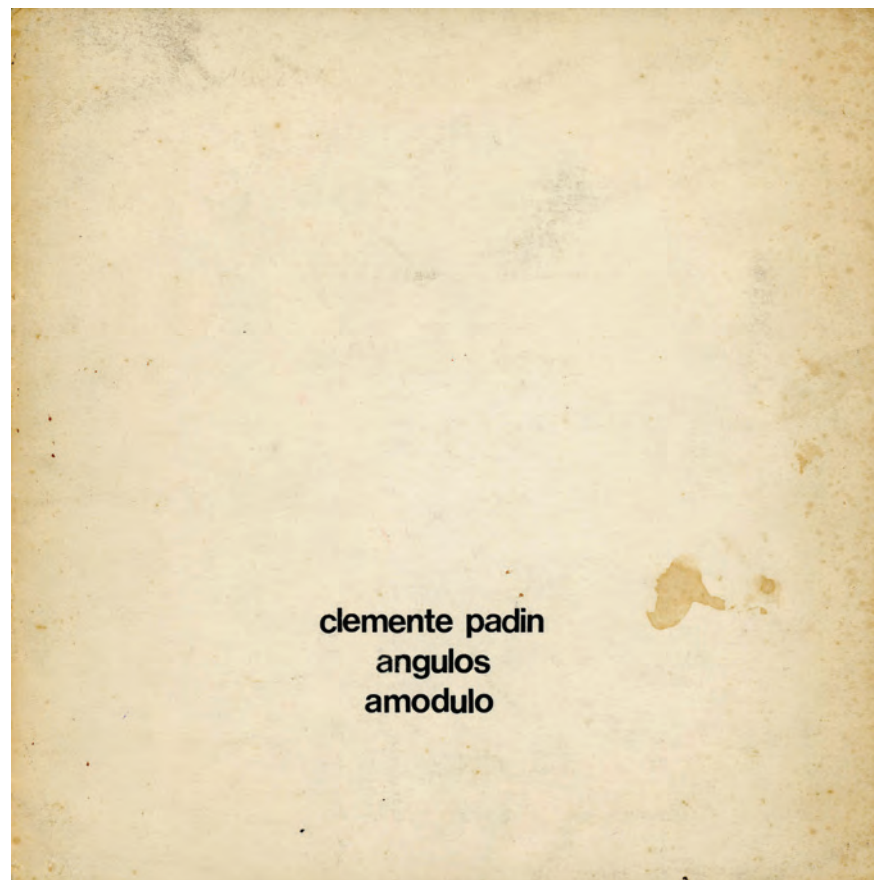


64.

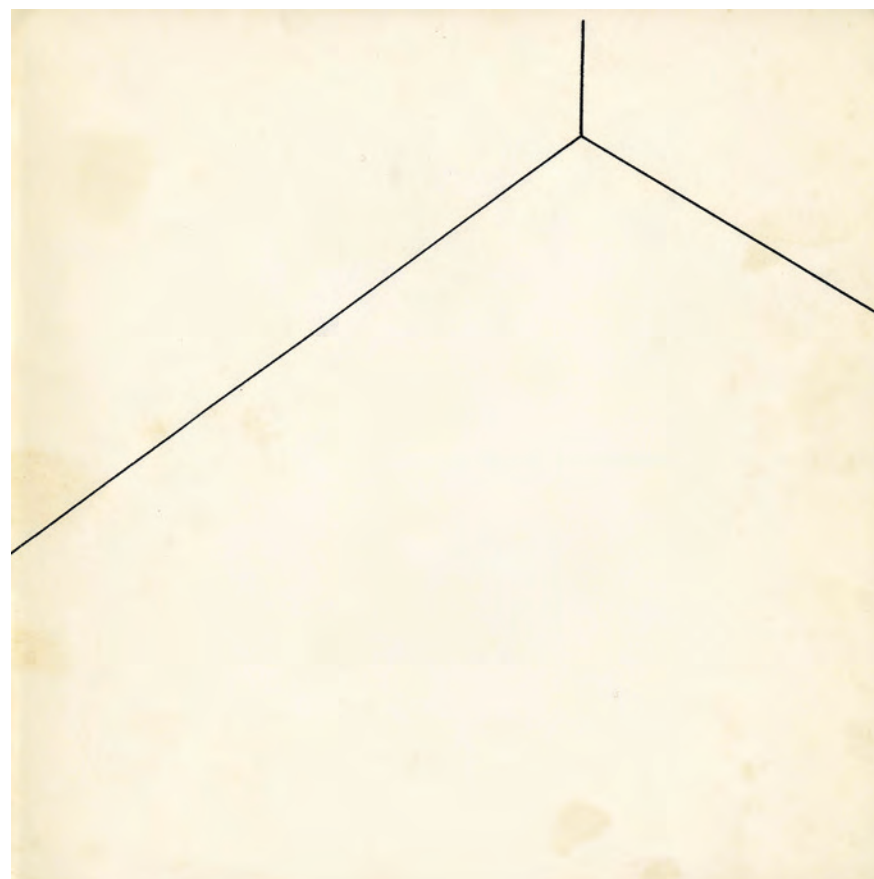
64.
*Vanguardia poética
latinoamericana.*
Montevideo, Microutopías,
2021

Abstrac- ción

Si, por un lado, Padín desarrolló una producción verbovisual donde el uso de imágenes concretas y fotos es capital, por otro lado durante un tiempo su interés se focalizó también en lo abstracto. La salida de lo verbal, incluso considerado en su dimensión visual o de coparticipación con la imagen —basada en la idea de un lenguaje desgastado e insuficiente para incidir sobre la realidad—, lo llevó, a fines de los 60, hacia nuevos caminos. Por un lado, su arte inobjetal, donde el «signo del lenguaje de la acción actúa, al contrario de los signos de los lenguajes de representación, inmediata y directamente sobre la realidad»: idea de difícil aplicación, como el mismo Padín resolvió luego de haberlo más teorizado que practicado. Por el otro lado, tal vez en la estela del poema proceso brasileiro —que ampliaba el campo poético a cualquier signo, no sólo la palabra—, el artista optó por una evaporación total de lo verbal: intersecciones de líneas sobre campos blancos, entrada en un campo puramente visual, de una rarefacción absoluta. Así nacieron los experimentos de *Ángulos*, libro de artista publicado en Italia en 1972, *Bisectrices* (1973) e *Intersecciones* (1975). Años más tarde, Padín retomará la abstracción de corte geométrico y minimalista, usando tiralíneas y tinta china: en las series *Celda* y *Penal*, fechadas 1979, que resignifican el espacio de encierro padecido en dictadura, y en los *Geométricos* (1984), donde aparece de forma sorpresiva y contundente el color, en amplios planos lisos que comparten lugar y hasta compiten con las usuales líneas, conformando imágenes austeras y cautivantes.

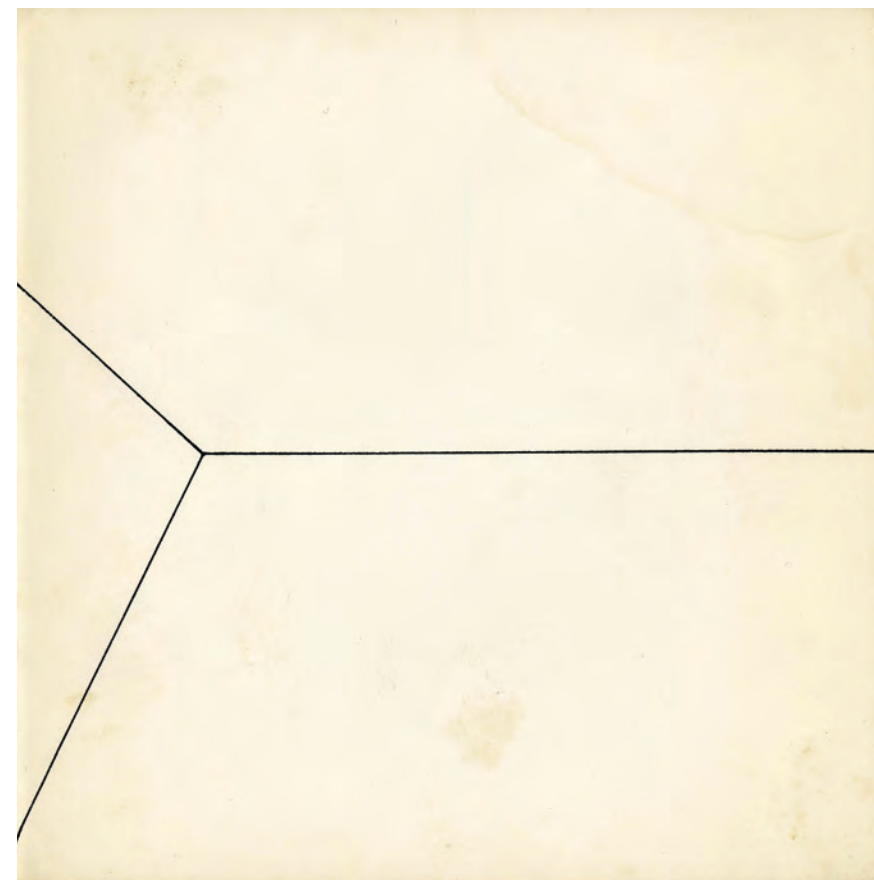


65 a.

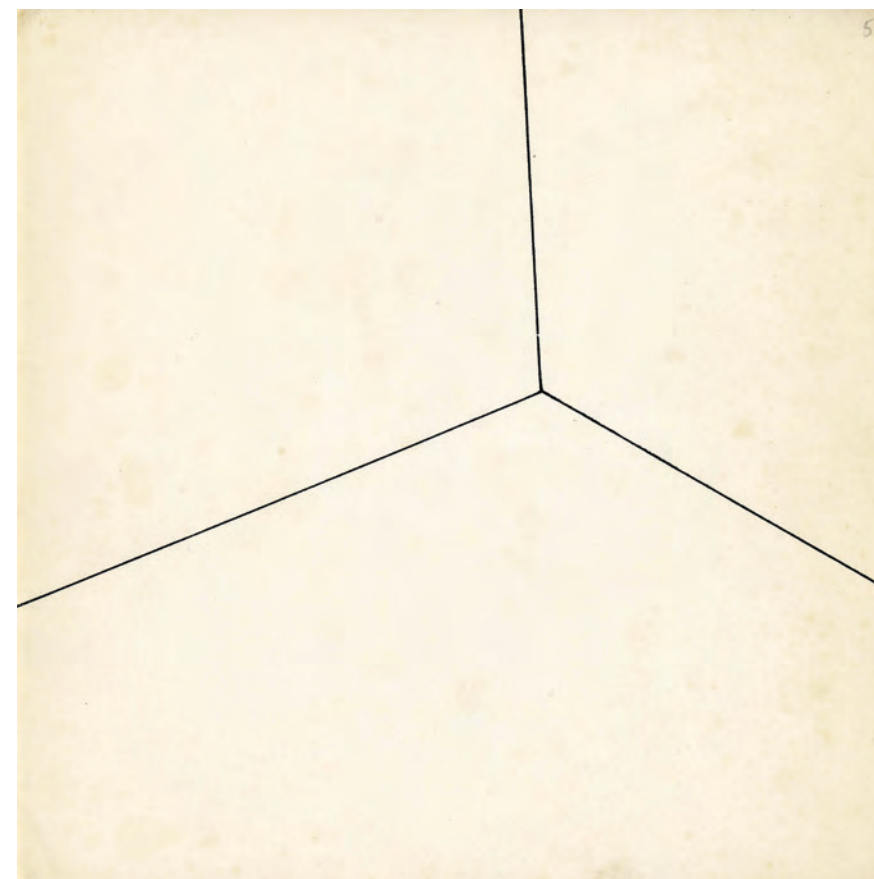


65 b.

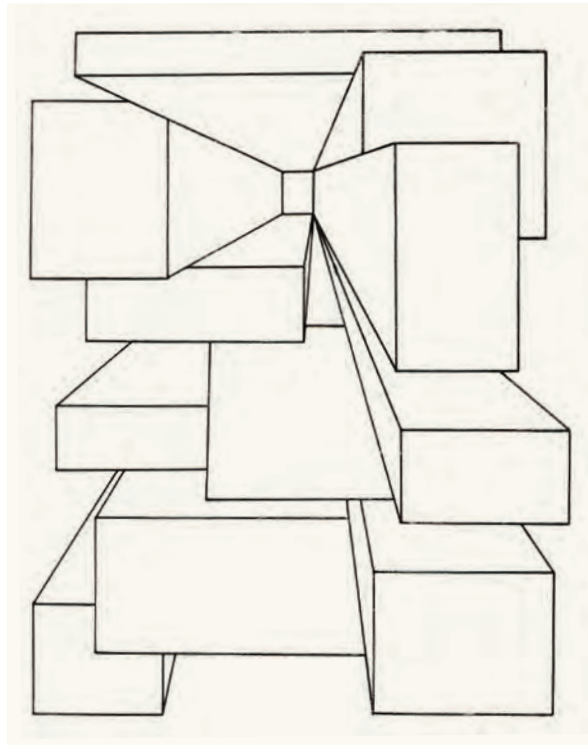
65 a - 65 d.
Angulos, Milanino sul Garda,
 Edizioni Amodulo,
 1972



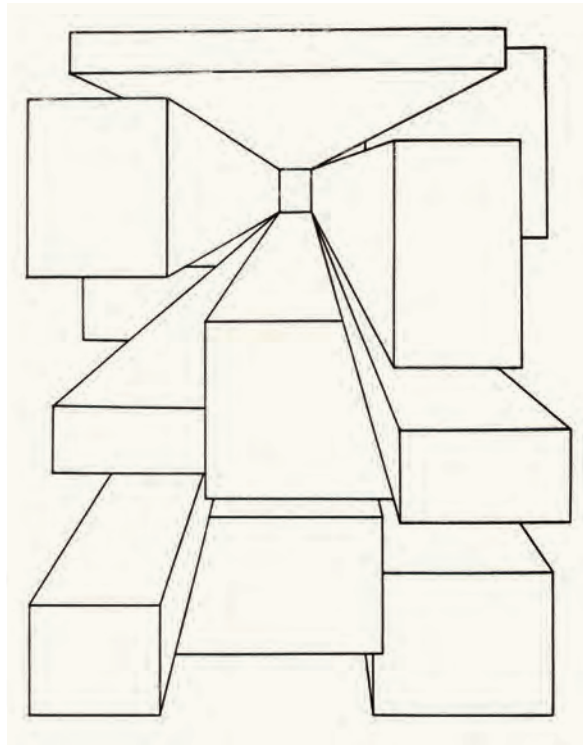
65 c.



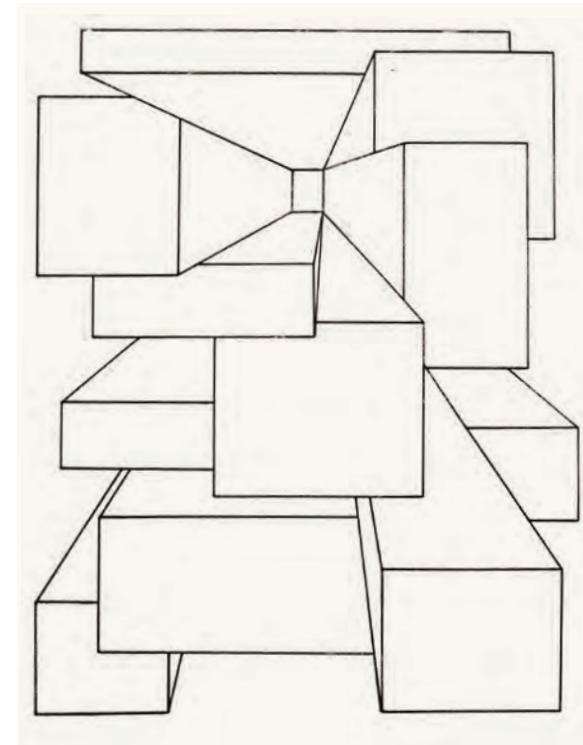
65 d.



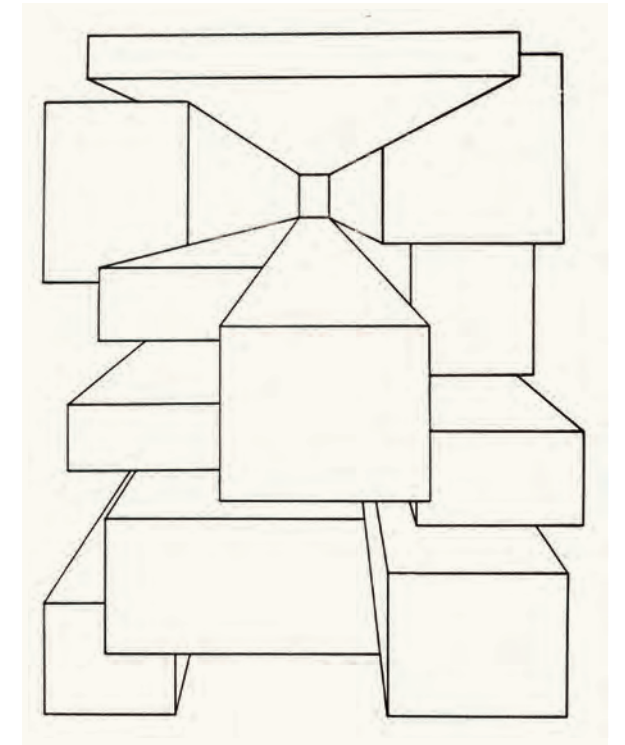
66 a.



66 b.



66 c.



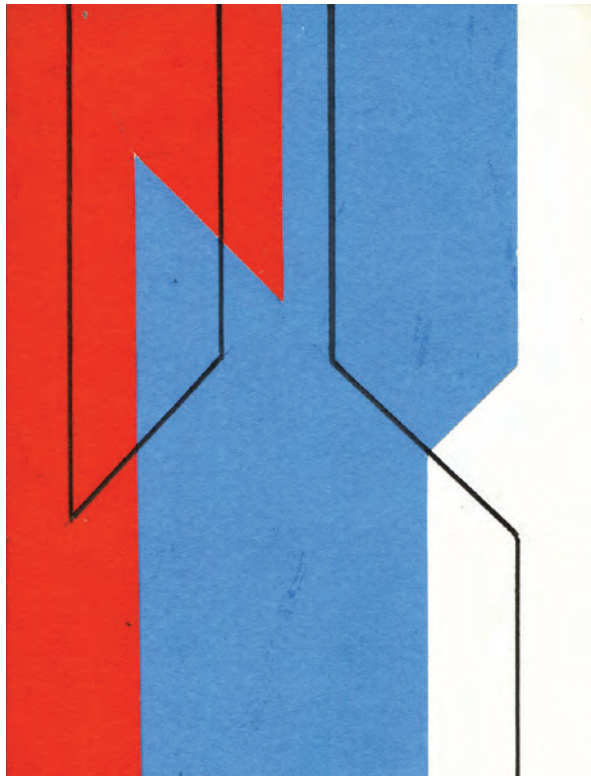
66 d.

Celda

Producida, junto con *Penal*, en los años 80, pero pensada y esbozada en la cárcel y, por ende, fechada 1979, la serie es una visualización del encierro, y también una manera de alegorizarlo y dominarlo intelectualmente. Como apuntaba Pablo Thiago Rocca, tal vez el rectángulo posicionado en el «punto de fuga» de las composiciones podría cobrar valor metafórico, sugiriendo «un deseo físico y un estado anímico».

66 a - 66 d.
Celda, 1979, 4 impresiones
 digitales [2021],
 42 x 29,7 cm

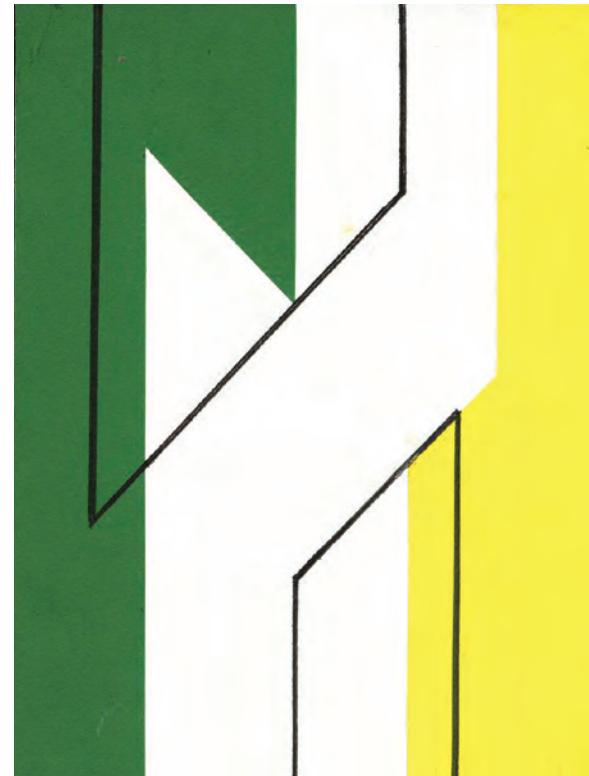
67 a - 67 ñ.
Geométricos, 1984,
 16 impresiones digitales
 [2021], 42 x 29,7 cm
 (pp. 52-56)



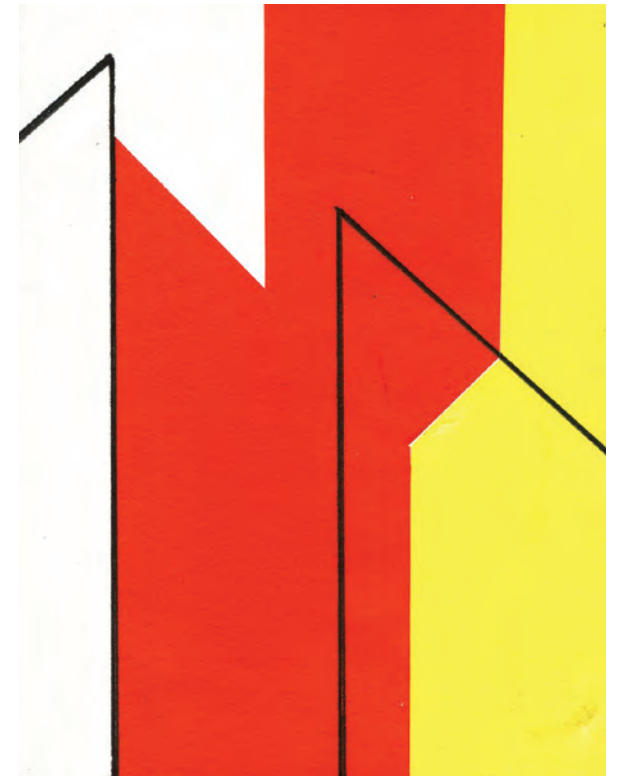
67 a.



67 b.



67 c.



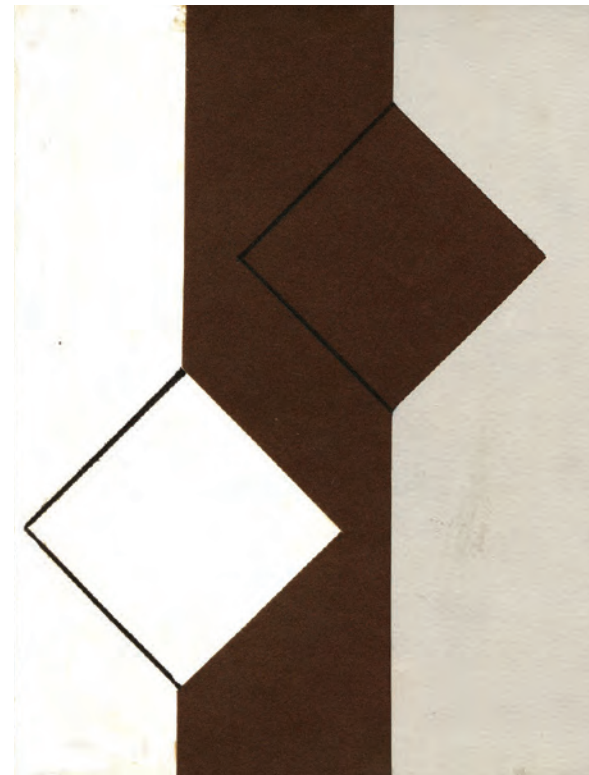
67 d.



67 e.



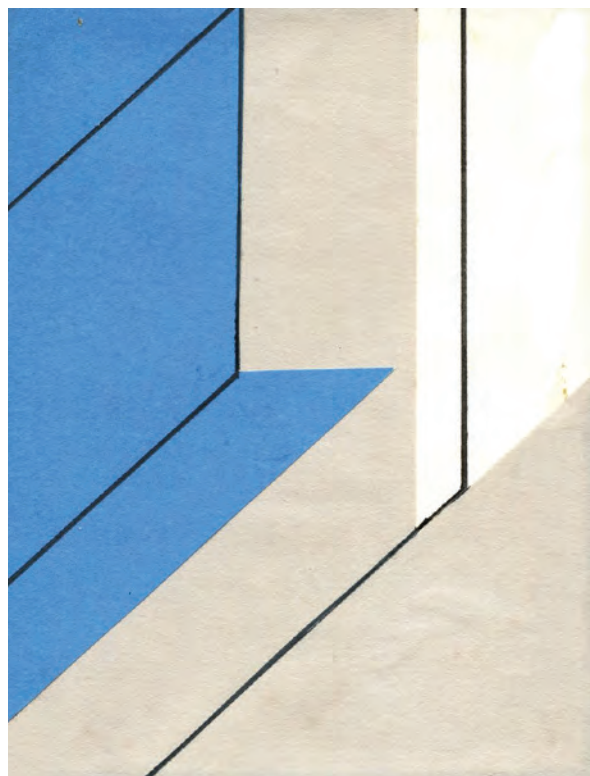
67 f.



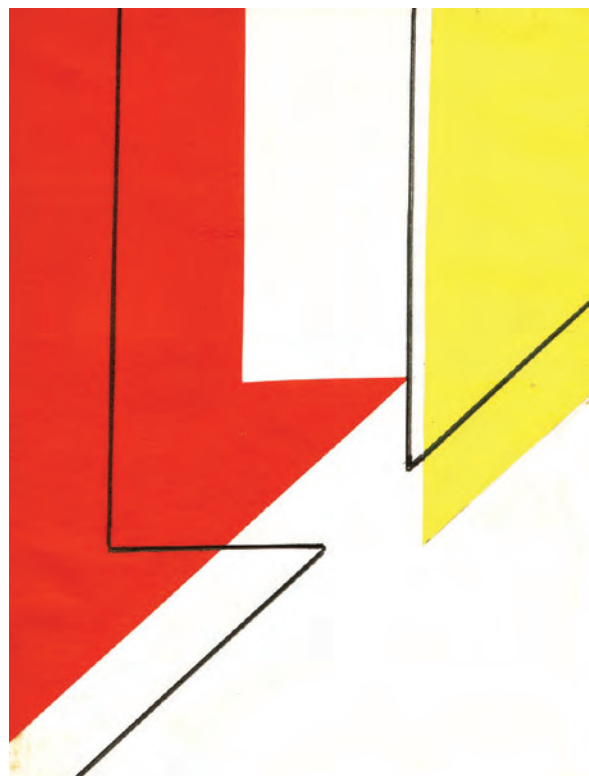
67 g.



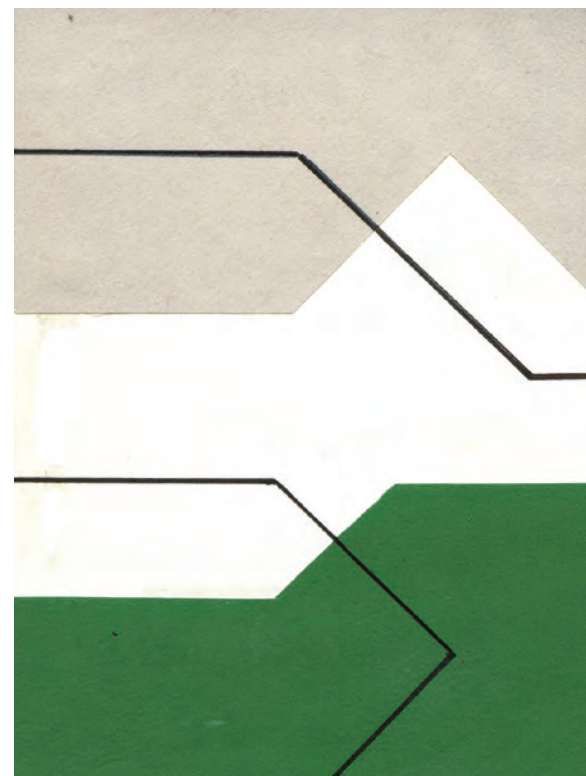
67 h.



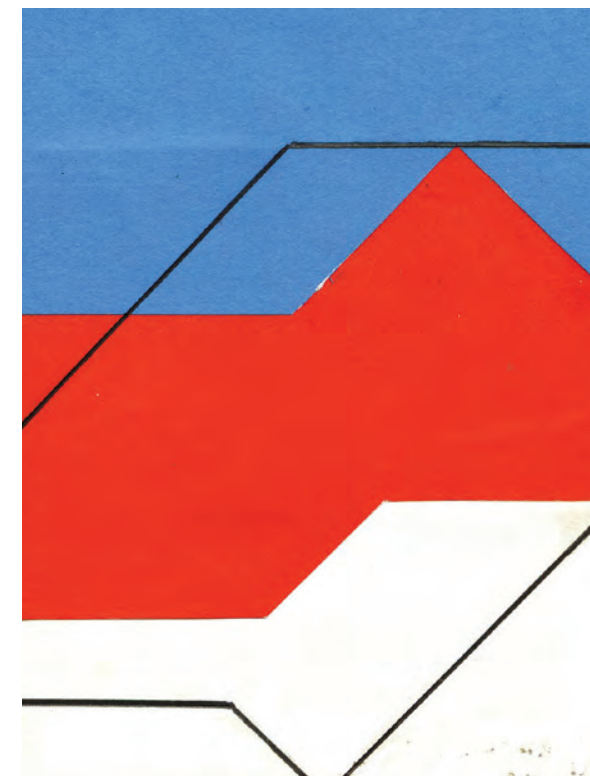
67 i.



67 j.



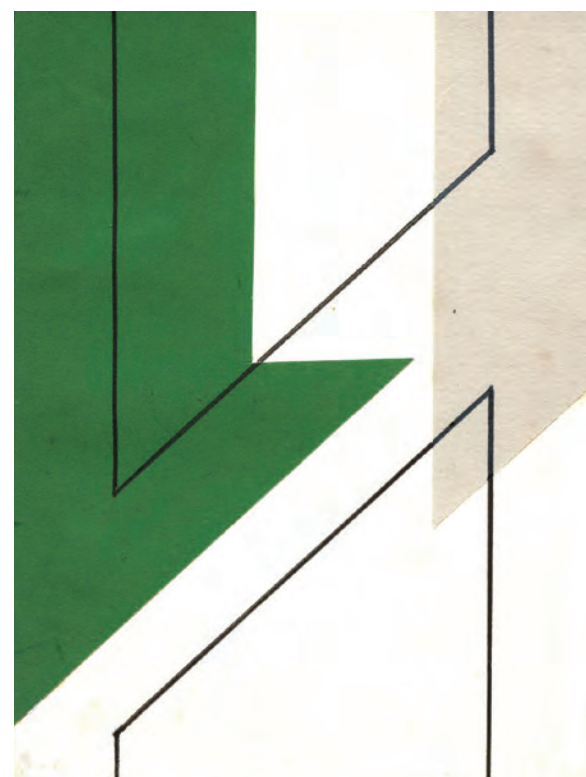
67 ll.



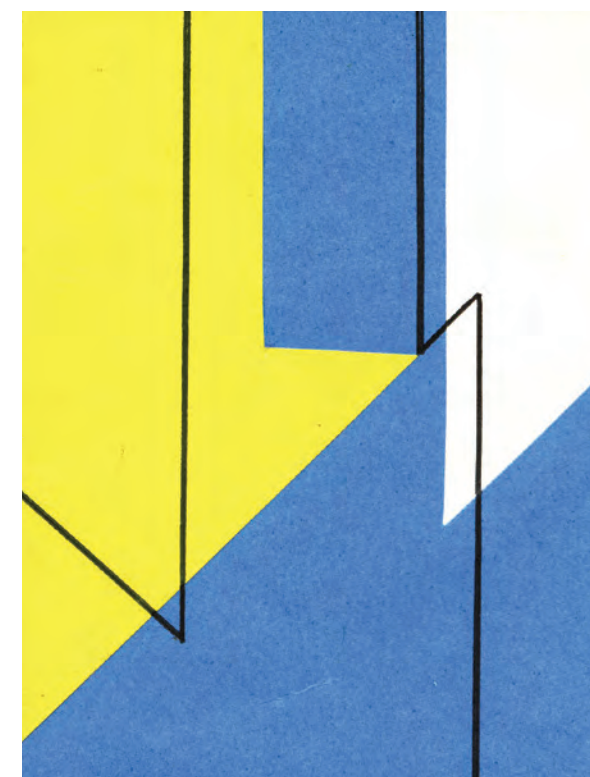
67 m.

Geométricos

Se trata del más amplio uso del color de Padín en toda su producción poético-visual. Si por un lado se pueden leer, en estos tonos vibrantes, ecos del (o guiños al) neoplasticismo de los años 10 y 20, por el otro hay que subrayar que la proliferación de ángulos agudos, encastrados, colores de «transición» (marrón, gris, naranja) y superposiciones crea tramas más juguetonas y abiertas que las soluciones de las vanguardias históricas o la austeridad absoluta del minimalismo de los 60. Alfredo Torres conjeturaba que esta riqueza cromática podía ser fruto de «la lenta asunción de esa pequeña, pequeñísima alegría de saberse físicamente libre, de retemplar la posibilidad de una porfiada esperanza».



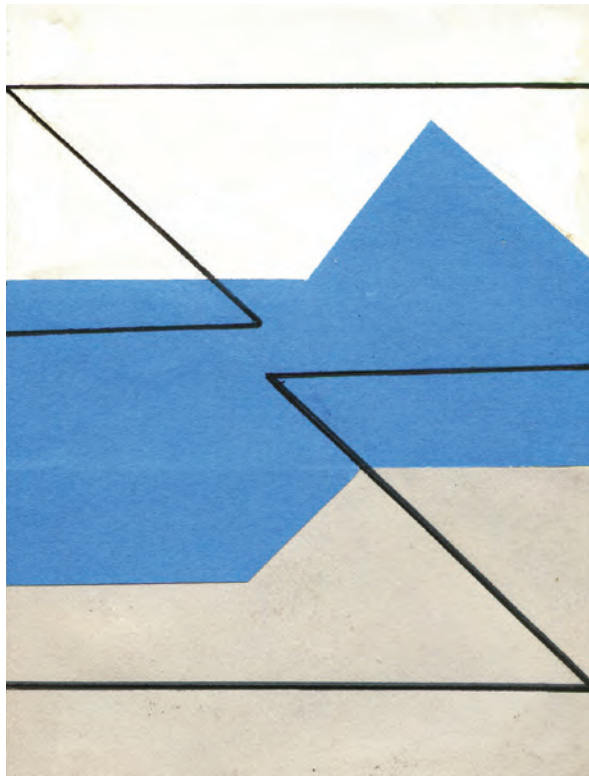
67 k.



67 l.



67 n.



67 ñ.

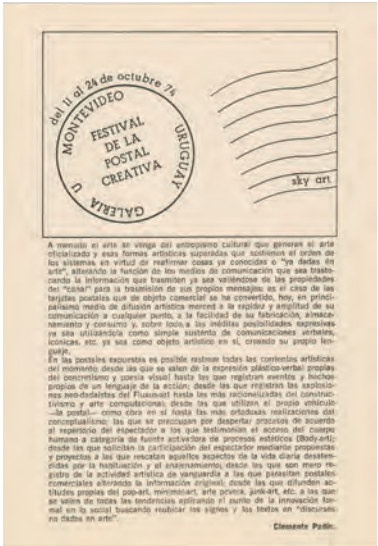
Arte
rreo

co-

La relación de Padín con el arte correo (o *mail art*) —una enorme y global red de intercambios no comerciales de obras, de persona a persona, a través del servicio de correo— es antigua. En efecto, ya en 1969 publicó un set de cinco postales con sus poemas visuales, que significaban una circulación de sus propuestas a través de un canal no institucional. Cuando en 1973 fundó *OVUM 2.ª época*, basó la revista en el acoplamiento de obras llegadas del exterior a través del sistema postal y un año más tarde organizó un enorme Festival de la Postal Creativa. La muestra, probablemente la primera exposición de *mail art* en América Latina, contaba con piezas de 370 artistas de todo el globo —entre ellos figuras de gran peso internacional como Andy Warhol, Yoko Ono, John Lennon, Diter Rot y el «inventor» del arte correo, Ray Johnson— y se desarrolló en la Galería U de Montevideo, dirigida por Enrique Gómez. Más tarde, al final del período de libertad vigilada, retomó con fuerza su participación en el *network* de artecorreístas y junto con Graciela Gutiérrez Marx, N. N. Argañaraz y otros instituyó, en 1984, la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. Además de su frecuente colaboración con *O DOS*, revista de arte correo coordinada por Argañaraz, Padín en 1984 creó su cuarto periódico, focalizándose en este tipo de intercambio: en junio de 1984 Padín distribuyó el primer número de *Participación* (1984-1986, 10 números), un mensual de cuatro páginas en el que recogía llamados de todo el mundo para envíos temáticos de arte correo, que luego se transformaban en muestras o publicaciones. La revista, con una estética más precaria que las anteriores y que muestra en su gráfica fanzinesca una urgencia impelente, daba espacio también a artículos de interés sobre el tema y se hacía circular, obvia y mayoritariamente, por correo. Duró hasta octubre de 1986 y en sus páginas se encuentran los llamados más significativos de la época, centrados especialmente en urgentes cuestiones político-sociales a escala global (oposición al Fondo Monetario Internacional, represión en Chile, entre otras) y local (por ejemplo, la apelación por la amnistía general para presos políticos en Uruguay de noviembre de 1984). A partir de este momento, el artista participará en más de 2000 muestras de arte correo y organizará varias, no abandonando

nunca un medio que reputa «disruptivo», rápido, fácil de transportar y almacenar, rico en posibilidades expresivas «ya sea como [...] sustento de comunicaciones verbales o icónicas, etc., ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje». En el *mail art* se condensa —aun con sus límites (de número de involucrados, tamaño de las obras, etc.)— el sueño del artista que tiene el control de todas las operaciones —de la ideación a la divulgación— y la férrea adhesión al «área del uso, en su irrestricta función social y no en el área del cambio, lo que inmediatamente lo volcaría al mercado y a la búsqueda de ganancias o lucro en función mercantil», como él mismo recuerda.

Incluso cuando cierto ablandamiento de este tipo de comunicación estética empezaba a emerger, Padín centró en el arte correo su última revista hasta la fecha, *Correo del Sur* (2000-2003, 15 números). Surgida con el nuevo milenio, acopiaba sobre todo estampillas apócrifas, inventadas por artistas y otros materiales recibidos en múltiples copias. El periódico no contiene prácticamente textos y se presenta como un contendedor, muy estimulante visual y táctilmente, de extravagantes estampillas artesanales y ficticias —uno de los recursos expresivos más frecuentes del *mail art*— provenientes de todo el mundo.



68 a.



68 b.



68 c.



68 d.

68 a - 68 d.
Programa Festival de la
Postal Creativa, Montevideo,
Galeria U, 1974

69.
Latinoamerican Mail-Art,
Montevideo, 1989

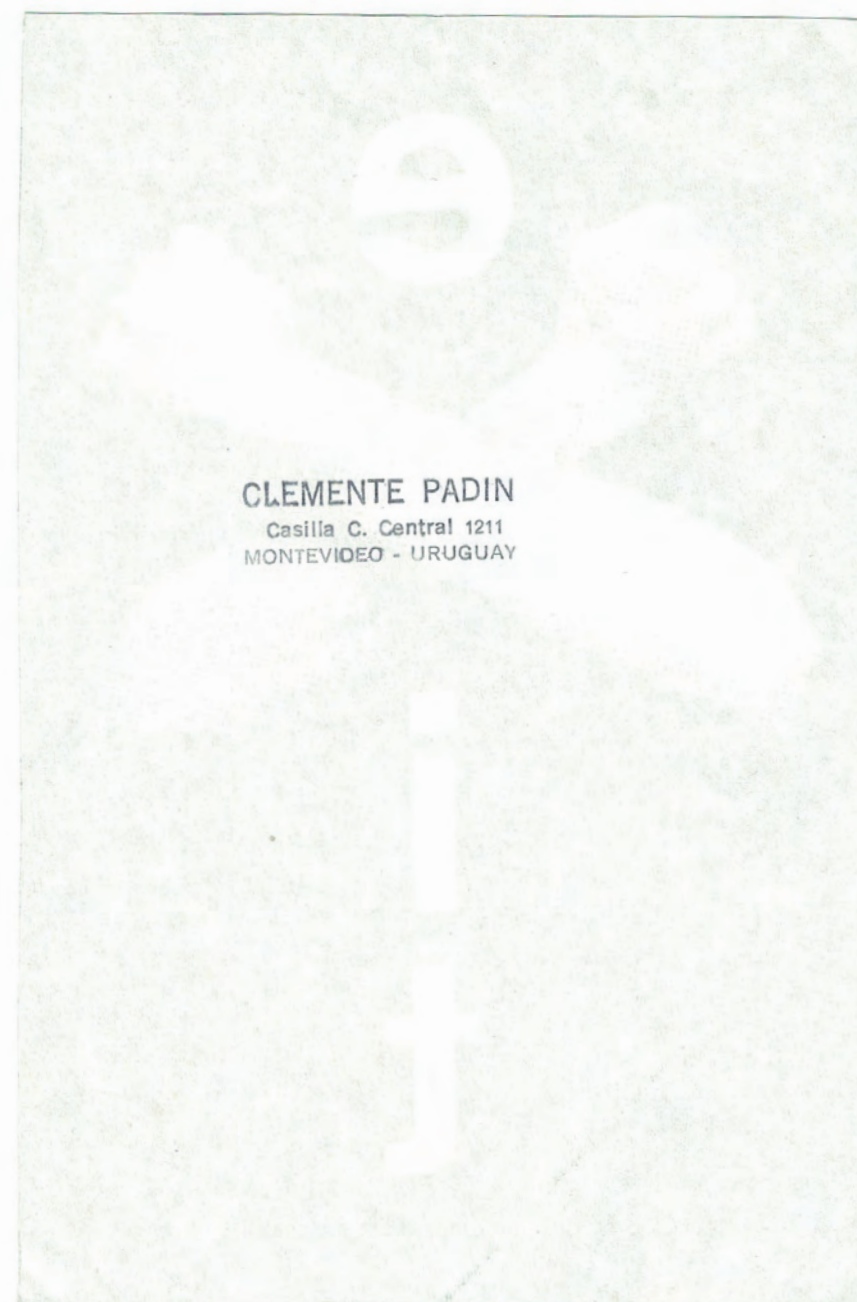


69.



70.

70.
Exit, parte del envío
(anverso, ver p. 70)



71.

71.
Exit, parte del envío
(reverso, ver p. 70)



72.

72.
Participación, n.º 1,
junio de 1984



73.

73.
Participación, n.º 2,
julio de 1984

74.
Participación, n.º 3,
agosto de 1984



74.



75.

75.
Correo del Sur, n.º 2,
junio de 2000



76.

76
Correo del Sur, n.º 7,
[c. 2001]

77.
Autores varios
Sin título
15 x 10 cm aprox.
Técnica mixta
1997-98
(páginas 67-69)

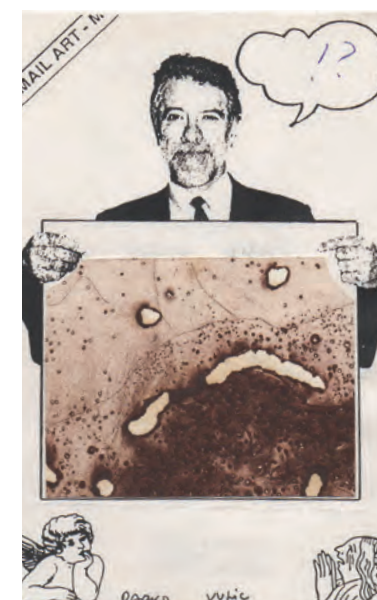
Sin título, 1997-98

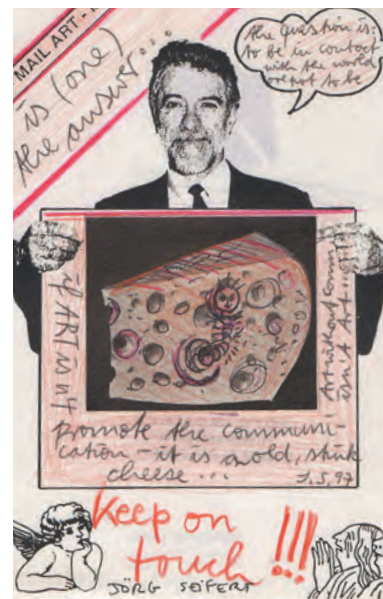
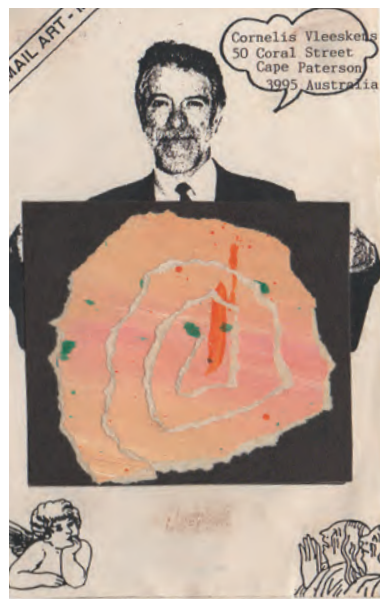
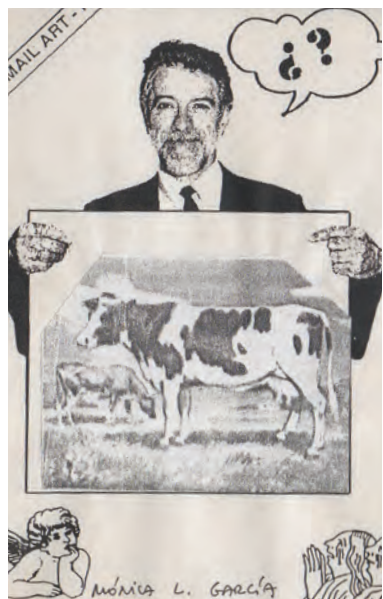
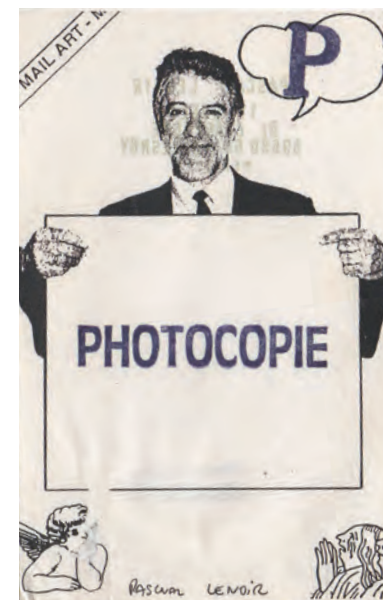
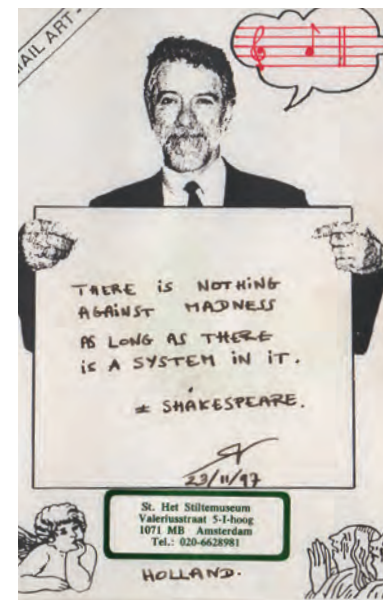
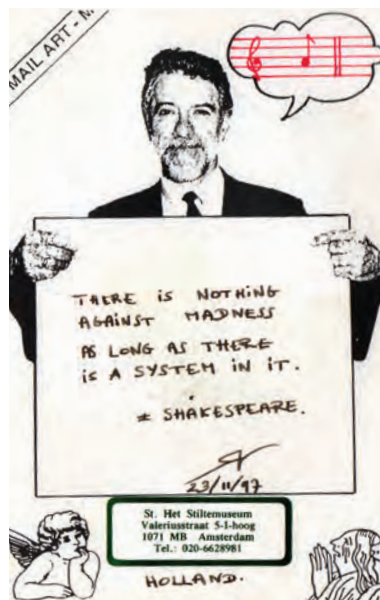
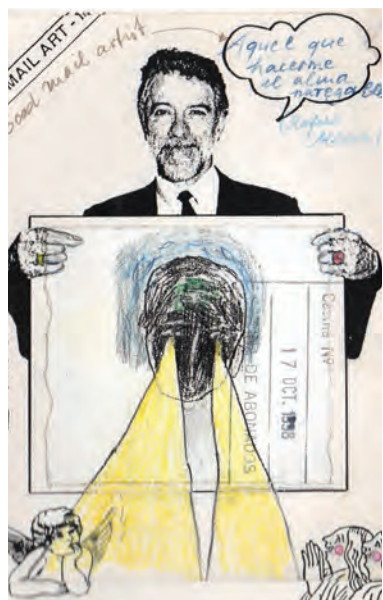
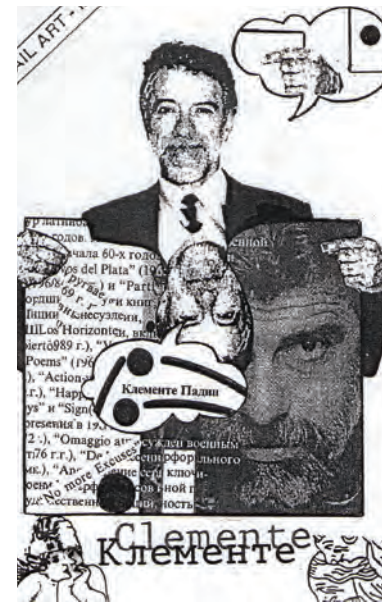
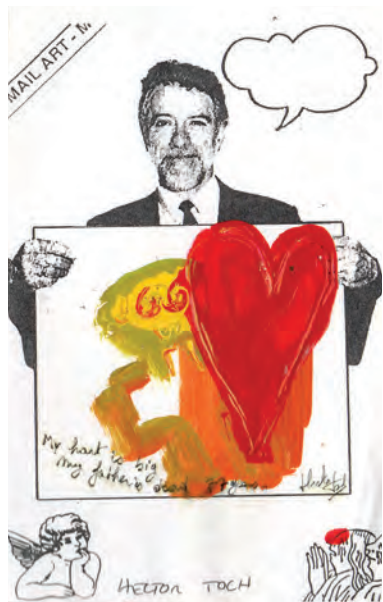
La serie utiliza el *Add and pass*, un método creativo propio del *mail art* en el que un artista crea una imagen de base en la que generalmente se deja un generoso espacio en blanco y luego la envía en muchas copias a otros artistas para que estos intervengan libremente la pieza, con cualquier mensaje o técnica, para luego reenviarla al artista de origen.

En el caso de esta «radiografía de un artista», llamado padiniano elegido entre muchos otros, se instaura un juego sobre su figura, una irónica introspección, que desata reflexiones sobre el rol del artista en nuestra sociedad y el acto creativo como espejo del yo. La serie, de la que aquí seleccionamos un puñado de ejemplos de más de 500 «respuestas», resume casi todas las características del arte correo: ninguna comercialización de la pieza, ninguna censura, comunicación horizontal entre emisor y receptor, cooperación e intercambio, libertad total de medios, uso copioso de sellos de goma y matasellos inventados, mensajes disidentes, políticos, jocosos, autorreflexivos, etc.



77.





Hacia fines de los 60 y principio de los 70, la militancia política de Padín se intensificó debido a las tensiones que agobiaban al país. Aunque seguía produciendo revistas y poemas cada vez más expandidos, Padín cuestionó la eficacia de las palabras en la lucha social y vislumbró en la acción un medio más contundente de oposición al poder. De alguna forma los *happenings*, intervenciones callejeras y performances —que involucran directa y activamente al espectador o al transeúnte— son algunas de las respuestas a esa división teórica entre literatura y vida, cuestión urticante en la época.

Padín empezó a practicarlos muy temprano en la región. Tras los primeros *happenings* desarrollados en Uruguay por la argentina Marta Minujín (1964) y la uruguaya Teresa Vila (1966-69), en 1970 Padín propuso *La poesía debe ser hecha por todos*, donde invitaba a la gente reunida en el hall de la Universidad a participar con el fin de generar una poesía pública y colectiva. De ahí en más, el artista nunca abandonará este medio, tanto en performances callejeras y de comunión con el público como en trabajos sobre su propio cuerpo.

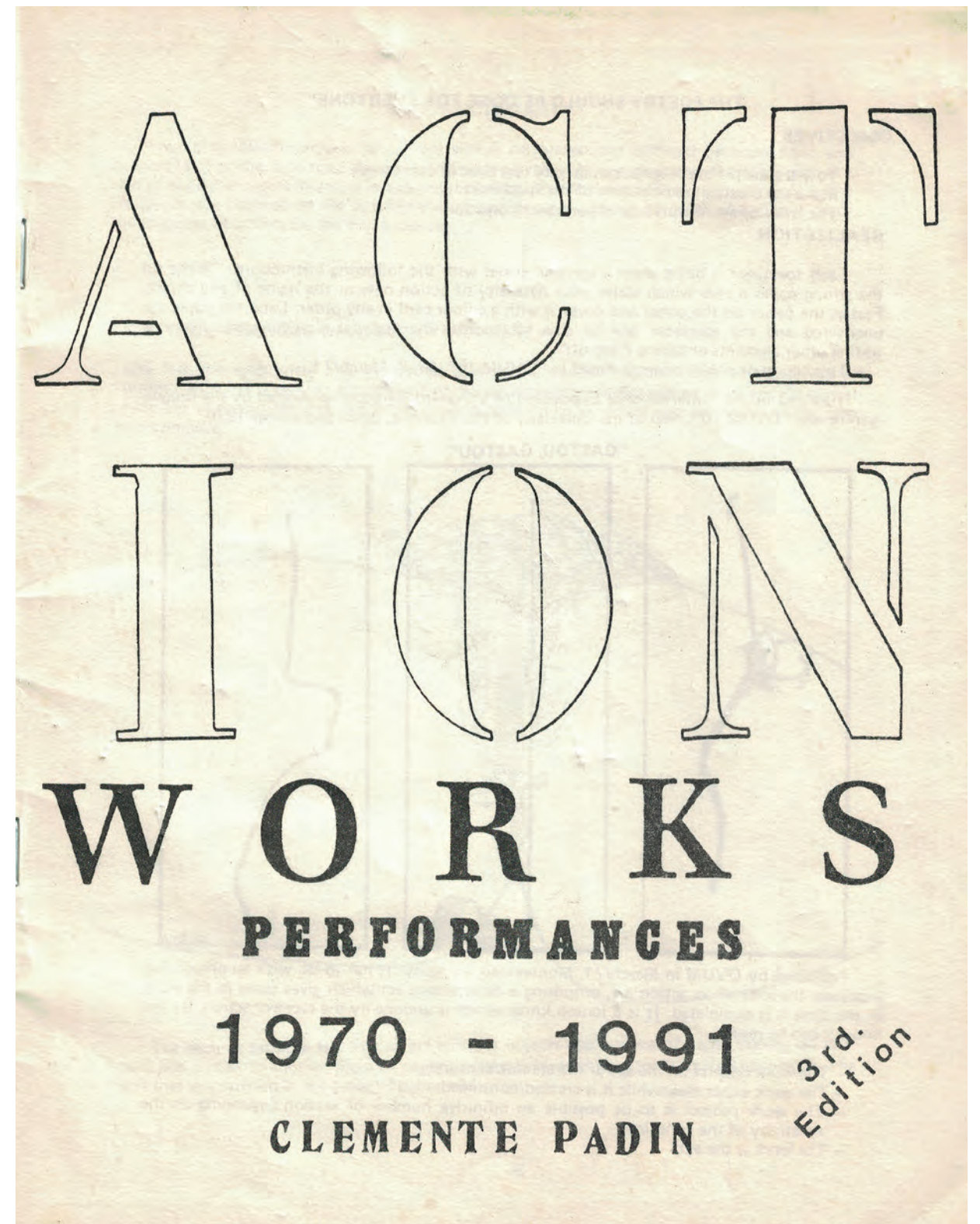
Si las otras dos acciones llevadas a cabo en los 70 —*Apoye su mano...* en Buenos Aires y *El artista al servicio de la comunidad* en San Pablo— giraban alrededor de una desjerarquización de la figura del artista y de una coparticipación creativa de los espectadores, a partir de los años 80, reconquistada la democracia, las temáticas de sus performances están completamente ligadas a la denuncia de candentes cuestiones políticas con graves repercusiones populares. De ahí el carácter colectivo de muchas de ellas, que Padín bautizó «acontecimientos artístico-sociales», y su afán de «deslegitimización de los hábitos sociales y [...] deconstrucción de las convenciones». Se puede citar *Juan y María* (1988), donde Padín retoma la poesía pública del belga Alain Arias-Misson y deja deambular por las calles de Montevideo a unos jóvenes que cargan enormes letras —que conforman estos dos nombres comunes— mientras una voz va recordando el drama de una juventud que no encuentra trabajo en Uruguay y que es obligada a emigrar; y también *Por la vida y por la paz* (1988-1989) en la que, para juntar

firmas en pos de la derogación de la ley de caducidad, recorta su silueta en papel, como si fuese la de un desaparecido, y la reparte, dividida en pedazos, entre los espectadores.

Paralelamente, Padín pergeñó performances que involucraban un uso y abuso de su cuerpo, con el propósito de concientizar a su público frente a problemáticas que, directa o indirectamente, lo afectaban: desde su primera performance de este tipo, desarrollada en Berlín mientras estaba allá becado, *Por el arte y por la paz* (1984) —el artista actuaba como víctima de técnicas de tortura aplicadas en las dictaduras latinoamericanas, que ya habían sido dibujadas por él en un libro de 1975, *Instruments/II*—, hasta denuncias globalistas como *Just do it!* (2005), sobre la explotación de niños y necesitados por parte de las multinacionales.

79.
Action Works. Performances.
Montevideo, s. f.
[c. 1991]

80 a - 80 d.
Performance *Por la paz y por
la vida*, Montevideo, 1988
(páginas 76-77)



79.



80 a.



80 c.



80 b.



80 d.



81 a.



81 b.

81 a - 81 b.
*Juan y María. Acontecimiento
artístico social.* Montevideo,
s. f. [1988]

Videoarte y *net art*

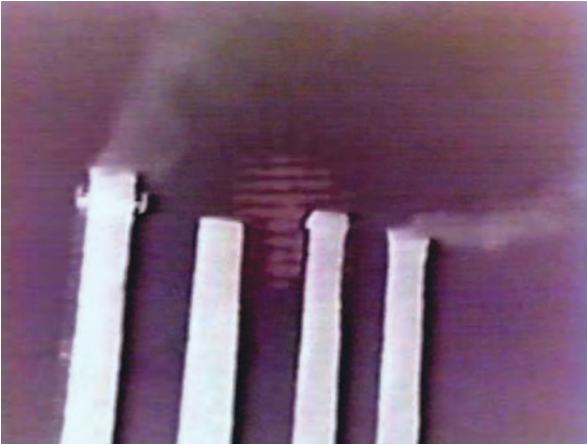
Desde fines de los 80, Padín también produjo videos, tanto de las acciones como de sus lecturas de poesía. Paralelamente a los registros de sus acciones y performances, el artista creó videos que son obras en sí mismas, no sólo testimonios de sus acciones. Su interés por el medio lo llevó a ser, en 1988, uno de los fundadores del Núcleo Uruguayo de Video Arte (NUVA).

Caracterizado por montajes crudos, uso irónico de la música, cierta aspereza en el formato, su videoarte, como mucha de su obra, usualmente se focaliza tanto en problemáticas sociales de alcance mundial, como por ejemplo *Aire* (1989), sobre la contaminación del medioambiente y el recentísimo *La jangada* (2020) sobre la atroz deforestación de la selva amazónica, como en lo local, a través de una mirada despiadada, por ejemplo, en *Paisito 91* (1991).

Finalmente, hay que mencionar la muy saltuaria y acotada incursión de Padín en el *net art*, que el artista considera, hasta cierto punto, como una continuación del arte correo. En este sentido cabe recordar por lo menos su proyecto más logrado, *The New Padin's Spams Trashes* (sic), CD-ROM producido en 2002 en el que el artista «cansado de recibir tantos Spams no solicitados» decidió «hacer algo con ellos». Padín armó una secuencia de pseudoemails que, balanceando autoparodia y delaciones de injusticias, reescribe estos molestos correos basura. La obra fue, sucesivamente, subida a la red.



82 a.



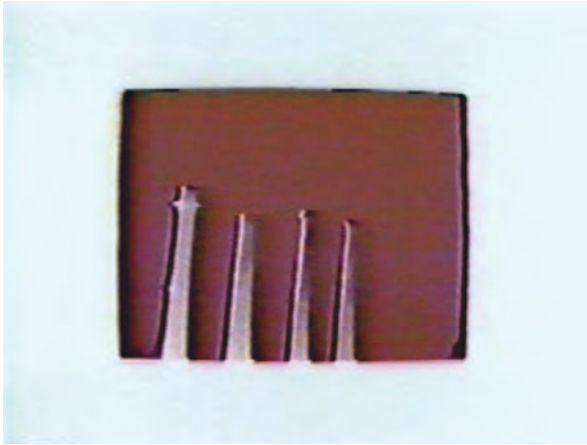
82 d.



82 g.



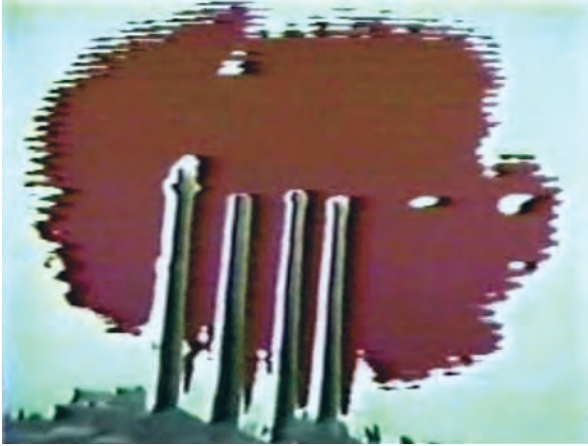
82 b.



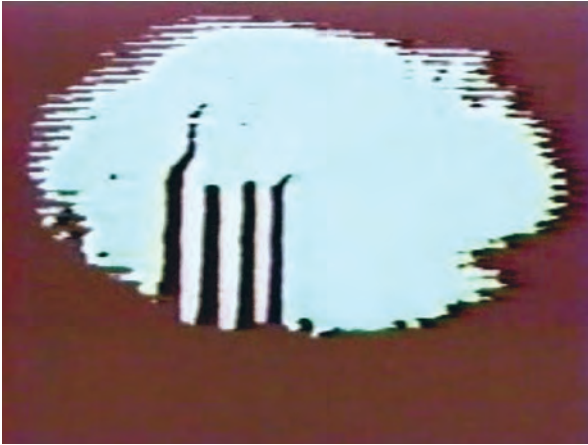
82 e.



82 h.



82 c.



82 f.



82 i.

82 a - 82 i.
Aire, 1989
3 min 52 s

83.
Aire, intervención urbana
cum-performance,
Caracas, 2007.
(páginas 82-83)



Mis comienzos poéticos ocurren en mi extrema juventud como fruto de desavenencias propias de la edad, como le ocurre a casi todo el mundo. Por suerte esa inquietud derivó hacia las contradicciones sociales y culturales de mi época, los 60, tratando de imponer mis puntos de vista, por supuesto, en relación con la concepción de mundo, etc. También, por suerte, pude pasar de «imponer» a «proponer», con lo cual mi relación con el mundo y con la gente mejoró significativamente. Mis conflictos fueron derivando hacia la «crisis generacional» que terminó con la creación de nuestro propio medio de expresión: mi primera revista, *Los Huevos del Plata* (1965), que aglutinó a muy buenos escritores de mi generación. Fue una revista que intentó darse un espacio, porque prácticamente la generación del 45 no nos dejaba respirar, ya que controlaban las grandes editoriales y páginas literarias y no encontrábamos lugar donde publicar nuestros poemas o expresar nuestras opiniones. Así creamos esta revista que pretendió ser una propuesta generacional. Los del 45 sacaban revistas con nombres muy trascendentes como, por ejemplo, *Número*, *Marcha*, etc., mientras que nosotros creamos una revista completamente atípica, no sólo por el propio nombre, intrascendente y compuesto de varias palabras, sino también por lo dinámico de la diagramación y el cambiante diseño de formatos.

Los Huevos duraron más de tres años, quince números y varias separatas. A la luz del presente, no sólo fue el vehículo idóneo para nuestras expresiones poéticas sino teóricas, como la difusión del estructuralismo, para lo cual publicamos a Frank Popper, entre otros. También hicimos una revisión de los poetas que la generación del 45 había sepultado, sobre todo, Francisco Acuña de Figueroa del siglo XIX y los de la generación del Centenario, sobre todo Alfredo Mario Ferreiro, un pionero estridentista. También divulgamos a los surrealistas, no sólo por placer, sino porque la generación crítica del 45 era «realista». Por otra parte, la situación no era distinta en el resto de América Latina: en la Argentina se editaban *El Lagrimal Trifurca* de Francisco Gandolfo, *Mundo Contemporáneo* de Miguel Grinberg, *WC* y *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo; las Ediciones Mimbres en Chile a cargo de Guillermo Deisler; *La Pata de Palo* y *El Techo de la Ballena* en Venezuela con Dámaso Ogaz y otros; *El Caimán Barbudo* y

Signos de Samuel Feijóo en Cuba; *El Corno Emplumado* en México de Margaret Randall, y muchas otras. Es decir, no estábamos solos... Precisamente ese circuito de revistas fue la base de la red de arte correo, arte de la acción y poesía experimental que se instituiría hacia fines de los 70.

Como consecuencia del intenso canje de publicaciones que realizábamos con todo el mundo fuimos conociendo otras experiencias poéticas y así fuimos oscilando hacia la poesía experimental y las artes plásticas. Esto trajo un rompimiento en nuestras filas y *Los Huevos* se disolvieron para convertirse, al poco tiempo, en mi segunda revista *OVUM 10* que tuvo dos épocas diferentes. En la primera etapa *OVUM 10*, 10 números a partir de diciembre de 1969, mantuvo un formato único y se dedicó a difundir las nuevas tendencias poéticas que estaban surgiendo en esos momentos en el mundo: poesía concreta, espacialismo, signalismo, poesía visiva, poesía tecnológica, poema proceso, etc., y la segunda, 7 números editados en plena dictadura, se realizó siguiendo un proyecto cooperativo: solicitaba a los artistas del exterior que me enviaran 500 hojas impresas tamaño oficio y, en Montevideo, las agrupaba incluyendo una tapa y las consabidas grampas. De esa revista, el crítico húngaro Géza Perneczky dijo: «Las publicaciones periódicas y privadas que han actuado como parteras del nacimiento del *networking* (*File* de Canadá, las americanas *Weekly Breeder* y *Mail Order Art*, la polaca *NET*, *OVUM* de Padín, etc.) difundieron, en grado diverso, los motivos que enfatizan la necesidad de contactos sociales y no basados en intereses económicos». Esta revista publicó, en 1969, postales de arte correo con poemas visuales de mi autoría, organizó la Exposición Internacional de la Nueva Poesía en la Galería U de Montevideo y, más tarde, en 1973, una Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía.

El éxito y duración del arte correo reside en que el artista asume todas las consecuencias de su actividad, es decir, mantiene bajo su control todo el proceso creativo. El concepto de «consumo» está, inalienablemente, unido al concepto del «mercado». De esta oposición nace la espontánea adhesión de los artistas al arte correo. A sus obvias limitaciones, debidas al canal que determinan el tamaño, peso, alcance o demora en la recepción, el costo, etc., y a la precariedad de los diversos

canales de los que se vale (el servicio postal, el telefax, la telemática y, hoy día, el correo electrónico e internet), hay que agregar las reglas tácitas que regulaban el intercambio con sus marcas anticonsumista y anticomercial (“money and mail art don’t mix”, o sea, «el dinero y el arte correo no se mezclan»). Se trataba de mantener al arte en el área del uso, en su irrestricta función social y no en el área del cambio, lo que inmediatamente lo volcaría al mercado y a la búsqueda de ganancias o lucro en función mercantil, al margen o no de su función social. Lo mismo ocurrió con otras formas artísticas alternativas antisistema, como el video, la performance, el cine *underground*, los *graffitis*, los fanzines, el arte callejero, etc. El arte correo recupera el sentido primario del arte en cuanto comunicación. La obra de arte es, ante todo, un producto de comunicación y por ello, parte inseparable de la producción social. Por otra parte, al igual que el resto de los productos que creamos o producimos, se constituye en auxiliar de esa misma producción (al favorecer o dificultar sus procesos). En algunos contextos prevalecerá su índole «artística» (museos, galerías, etc.); en otros, su índole de trasmisor de información y producto de comunicación. Sin duda, ambas facetas son inseparables, sólo que el arte correo pone el énfasis en el segundo. Pero el diálogo sólo es posible si está el «otro». De allí a la natural formación de las redes o *networking* (la red de comunicadores a distancia, tal cual la llamaba Vigo) ha sido solo un paso.

Este objetivo planteado por el arte correo encontró en el aforismo de Robert Filliou, The Eternal Network, una expresión acorde: el proyecto utópico, tal vez inalcanzable, de la permanente comunicación de todos a través de todos los medios disponibles, el desarrollo eterno de la comunicación sin límites. Paradoja trágica, digamos, porque ha sido gracias a esa expansión fenomenal de las comunicaciones que el capitalismo, vía globalización, ha logrado imponer su estructura económica y su «cultura del lucro» en casi todo el mundo. Es decir, la globalización de las formas de vida del capitalismo volcadas al enriquecimiento a cualquier precio, la globalización de la enajenación absoluta, el vivir fuera de nosotros mismos para el Molock de nuestros días, el dinero, en contraposición al *Network* de Filliou y del arte correo que pretende la

globalización, no del mercado o del lucro, sino de los valores humanos, hoy conculcados en muchos lugares del mundo, en aras del logro de una vida en paz y disfrutable sin el drama cotidiano de vivir como animales detrás de un pedazo de pan, en un entorno empobrecido por la salvaje explotación de los recursos naturales y afán salvaje de lucro llevados a cabo por las transnacionales. Después de mis primeras participaciones en arte correo en el exterior (la “Image Bank Post Card Show”, Vancouver, Canadá, 1971, y la más conocida, el “Omaha Flow Systems”, Omaha, Estados Unidos, 1973, de Ken Friedman), organicé en Montevideo el Festival de la Postal Creativa, en 1974, la primera exposición documentada de arte correo en Latinoamérica.

Luego, en 1984, una vez recuperada la democracia en el Uruguay, renací al arte organizando la exposición de arte correo 1.º de Mayo, Día de los Trabajadores, en la Galería de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU) y muchos otros eventos por las libertades en Chile, Paraguay, Nicaragua, contra el *apartheid* y contra las intervenciones militares de los Estados Unidos (Panamá), etc. Todas estas exposiciones fueron donadas a las instituciones sociales que las habían auspiciado como la Asociación Uruguaya por la Libertad de Mandela, o la muestra José Martí, 100.º Aniversario, donada a la Casa de la Amistad Uruguay-Cuba.

Mi interés por el arte de la acción nace a mediados de los 60, cuando, a través de la poesía experimental, intentaba, junto con otros poetas, hacer participar directamente al público en el acto creativo. Sin duda, estuve influido por diversas fuentes como la poesía dos puntos de Julien Blaine, la poesía totale de Adriano Spatola o la poesía para y/o a realizar de Edgardo Antonio Vigo. Así propuse la *poesía inobjetal*, tendencia artística o poética que intentaba valerse exclusivamente del lenguaje de la acción como agente expresivo. Por un lado, siguiendo el modelo de Ferdinand de Saussure, la acción en sí misma, como significante y, por otro, la significación que el acto podría sugerir a lo público. Todo el proyecto, escrito en 1969, fue actualizado y publicado en 1975 en el nro. 1 de la revista *Doc(k)s*, Marsella, Francia y, más tarde, como libro: *De la representación a la acción* (1975). Fue así que realicé en el hall de la Universidad de la República, el 30 de setiembre de 1970, mi

primera acción poética (o performance), a la cual llamé *La poesía debe ser hecha por todos*, en el marco de una exposición de ediciones de vanguardia que organizaba *OVUM 10*.

En pocas palabras mi propuesta sugiere que se debe hacer aquello que se pregona en la propia obra. Así, en mi performance *El artista debe estar al servicio de la comunidad* (Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, 1975 y XVI Bienal de San Pablo, Brasil, 1981) hice cargar a los espectadores en un carro y los movilité por toda la sala de exposiciones, explicándoles lo que veían (sobre todo frente a algunos carteles con palabras claves, puestos por mí u otros). Es decir, no sólo a través de lo representacional (el título de la performance), sino a través de la acción misma, estaba realizando lo que proponía al sugerir que el artista está «al servicio de la comunidad». Es decir, palabras que no sólo dicen, sino que, también, hacen.

Esto nos lleva de las orejas al tema por antonomasia de los 60: ¿puede el arte operar sobre una realidad político-social indeseada? Ya en un temprano ensayo, *Arte en la calle*, de 1990 hablo sobre las ideas de interacción social y la creación de una relación directa con la realidad: «Es [en el seno de la vida social] en donde los cuestionamientos artísticos pueden superar sus límites simbólicos y acceder a los cambios radicales no solo a nivel de la representación sino a nivel de la realidad misma». Es decir, ¿cuáles son los límites del arte? Personalmente creo que ello es posible, aunque no directamente. El arte tiene su propia área de actuación, al igual que las demás dimensiones de la realidad: la vida social, la política, la religión, la educación, etc., pero no están totalmente desamarradas entre ellas, al contrario, están interconectadas y lo que ocurre en una repercutirá en las otras, sin duda. Los ejemplos abundan: cualquier cambio a nivel de la tecnología hace nacer nuevos soportes expresivos que alteran, por sí mismos, las formas artísticas. Lo que se descubre para uno lo será para los demás: no podemos separar las áreas de la actividad humana en estancos; no son autónomas, aunque el discurso del sistema se afane por hacérselo ver así. Lo nuevo, lo recién descubierto y nombrado, en cualquiera de las áreas de la actividad humana, exige su lugar bajo el sol y suplanta y sepulta lo

perimido en los repertorios del saber social provocando cambios irreversibles en todas las áreas del conocimiento. Por otra parte, en algunas circunstancias (por ejemplo, el bloqueo de las vías de comunicación social bajo las dictaduras o gobiernos arbitrarios) el arte puede suplantar los circuitos informacionales (recordemos *Tucumán Arde*) mediante sus distintos géneros, por ejemplo, el canto popular, el teatro callejero, la radio clandestina, el video alternativo, la performance, las exposiciones *sui generis*, etc., a través de la creación de redes de comunicación, etc.

Otra de las razones por las cuales la poesía experimental y, sobre todo, la poesía visual despertaron mi interés fue constatar de qué manera el sistema se valía del lenguaje verbal para imponer su política y sus criterios sociales. Eran años en los que el cuestionamiento era radical. Nosotros pensábamos que el lenguaje verbal era uno de los mayores y mejores instrumentos que el poder disponía para controlarnos. Todo lo que ellos expresaban por los medios se imponía por la «autoridad y el prestigio de quien lo decía», es decir, el poder, y no había manera de refutarlo porque tenían el control casi absoluto sobre los medios. Por ello nos negábamos a reduplicar esa relación de sometimiento y abandonamos la verbalidad como forma expresiva poética y nos volcamos a los textos poéticos no semánticos. Queríamos apuntar justamente al corazón de ese instrumento que estaba en manos de los poderosos. Así, nos iniciamos en la poesía visual y nos sumamos a la crítica acerba del sistema económico que padecíamos. Muchos críticos literarios sostienen que si en el texto no hay significación verbal no podría haber poesía, sobre todo algunos estructuralistas como Jean Cohen u otros. Pero los más sostienen que basta que el texto comporte elementos lingüísticos, sean letras o fragmentos de palabras en función poética, para que pueda ser catalogado de poesía (Grupo M de Lieja, semióticos, etc.). Pero fue un breve periodo, del 67 al 72 aproximadamente, pues estábamos frente al caño ciego de la incomunicación.

Como ustedes saben fui encarcelado por la dictadura uruguaya el 25 de agosto de 1977 por mi activismo social y mi oposición al gobierno militar. Una edición de sellos de goma y falsas

estampillas denunciando la supresión de los derechos humanos y la muerte, tortura y desaparición de cientos de compatriotas opuestos al régimen determinaron mi sentencia de 4 años de cárcel por el delito de «escarnio y vituperio a las fuerzas morales de las Fuerzas Armadas». También pesó en la sentencia mi participación en la organización de la Contra-Bienal a la Sección Latinoamericana de la X Bienal de París, Francia, organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, a fines de 1977. Gracias a la intensa y permanente movilización de cientos y cientos de artistas solidarios en todo el mundo me liberaron a los dos años y tres meses de sentencia, aunque luego padecí la llamada «libertad vigilada» que me mantuvo fuera de los circuitos artísticos durante 7 años, hasta 1984, cuando recuperé la libertad y el pasaporte.

A partir de 1984, pude reiniciar mi trayectoria artística, sobre todo gracias a la generosidad de los artistas amigos, quienes buscaban y lograban para mí becas o invitaciones a eventos relacionados con mis medios expresivos. Así tuve oportunidad de pasar 3 meses en Berlín Occidental, invitado por la Academia Alemana de Artes y Letras (DAAD), en donde, aparte de conocer a muchísimos artistas como Wolf Vostell, Jochen Gerz, Emmett Williams, Ernst Jandl, Dick Higgins y muchos otros, tuve oportunidad de realizar algunas intervenciones urbanas, una exposición de arte correo sobre la realidad de América Latina y una performance *Por el arte y por la paz* en la Galería René Block. El propósito principal de la performance fue denunciar la violenta y brutal política de las dictaduras latinoamericanas y la creciente dependencia de los países subdesarrollados al carro del imperio y las transnacionales.

De regreso a Uruguay me volqué de lleno a realizar eventos artísticos en la calle, que no me atreví a llamar performances porque el peso de los contenidos político-sociales amenazaba ocultar los propiamente estéticos. Así, les llamé «acontecimientos artístico-sociales» en razón de que estaban casi completamente volcados a expresiones de protesta ante situaciones indeseables en el ámbito político y social. En 1987, realicé *Por la vida y por la paz*, cuyo objetivo fue denunciar la «desaparición compulsiva» como un inhumano y brutal método de

resolver los antagonismos sociales y reafirmar los principios de tolerancia y mutuo respeto como un básico elemento de las relaciones humanas en un clima de paz y justicia. Este trabajo fue realizado varias veces durante la campaña profirmas para convocar un plebiscito nacional para derogar la ley de caducidad de los delitos de lesa humanidad infligidos al pueblo por la dictadura uruguaya, reclamando además la «aparición con vida de los desaparecidos políticos». O el evento *Juan y María*, en 1988, en el cual intentamos movilizar la sensibilidad pública ante el éxodo de miles de jóvenes uruguayos que se iban del país por no encontrar trabajo ni amparo a sus inquietudes. O las acciones de 1988, como *Para no morder el polvo*, con la cual, junto con un grupo de poetas y la Comisión Barrial Sayago Pro Defensa del Medio Ambiente, realizamos una movilización artístico-social contra la contaminación atmosférica causada por una fábrica de cemento portland. También en 1988 fundamos el Núcleo Uruguayo de Video Arte (NUVA) con el propósito de producir y difundir nuestros videos tanto en el plano local como internacional.

Mucho más elaborado fue *Memorial América Latina*, realizado en 1989 en Filadelfia, Estados Unidos, en el marco del evento Acciones, una convergencia de artistas y pensadores de las dos Américas, organizado por el artista Guillermo Gómez-Peña. *Memorial América Latina* fue una instalación-cum-performance en homenaje a los patriotas latinoamericanos caídos con cruces hechas con diarios norteamericanos en las cuales se colgó la bandera de cada país latinoamericano. La performance consistió en un minuto de silencio llevado a cabo por el público asistente al caer la noche, seguido de la quema de las cruces y recuperación de las banderas. En el portal que cierra el cementerio estampé: «No están muertos. Duermen y sueñan con la libertad», versos del poeta portorriqueño Gonzalo Marín. Ya de vuelta en Uruguay, realicé en 1990 *Muévete Panamá*, movilización artístico-social contra la intervención armada de los Estados Unidos en la República de Panamá, la que dejó más de 5000 panameños asesinados y miles y miles de personas sin sus casas.

En 1990, organicé el Festival Latinoamericano de Arte en la Calle con el apoyo de la Intendencia de Montevideo. Allí, en tres

apretados días, con lloviznas y vientos intermitentes, participaron Escombros, Los Huevos del Cóndor, Capataco, Grupo de Rosario por Argentina; Quase Quase, Grupo Moebius, Irineo García y Gustavo Naklé por Brasil; Con Perdón de los Presentes, Retinas, La Comuna, Danza Integral, Los Hurgadores, Teatro Uno, Antimurga BCG y Teatro Danza Montevideo por Uruguay. Por considerarlo de interés, transcribimos parte de la presentación:

La calle se desentiende de esas categorizaciones arte/no-arte y enfatiza el proceso comunicacional para el cual el objeto artístico puede ser o no ser necesariamente un objeto [...] Pese a la determinación de la especificidad de lo artístico, a la calle le interesa más la funcionalidad que el falible valor estético, cómo la obra se entronca en el seno de sus contradicciones y trata de resolverlas, qué respuestas despierta en el pueblo, qué significaciones y sentidos moviliza. Funcionalidad que haga real la libre opción del espectador/transeúnte de juzgar la obra de acuerdo a sus vivencias personales y a su repertorio de conocimientos. Y no de acuerdo a un dictat cultural que congela la comunicación social en torno a significaciones que no nos atañen, vacías de sentido, atemporales y ajenas a nuestra realidad. Funcionalidad que haga real la participación activa de la gente como respuesta posible al diálogo al cual convocamos con nuestra obra. Restituir el arte a los lugares en donde pueda cumplir una función social de revulsión y cuestionamiento de valores (al decir de los artistas de Tucumán Arde) es el objetivo de este Festival [...] Pero esa remoción de valores caería en la banalidad si sólo se redujera a ser una crítica del arte y no pasara a ser, además, una crítica del sistema.

En 1991, se cerró el ciclo de los «acontecimientos artístico-sociales» con la obra colectiva *Gente en obra: artistas por la paz* con la cual un grupo de artistas e intelectuales uruguayos realizó una protesta contra la primera guerra del Golfo de papá Bush frente al Ministerio de Relaciones Exteriores en Montevideo. La acción consistió en acostarse en la calle y cubrir

los cuerpos con diarios mientras sonaba una sirena, finalizando, luego de unos 15 minutos, con la entrega de una carta de protesta a las autoridades nacionales para las cuales la guerra «no existía» (sic).

Debo decir que durante esa década no dejé de realizar performances a la manera clásica.

Particularmente debo mencionar, entre otras, *Igitur*, acción poética realizada el 26 de julio de 1989 en el Instituto Goethe de Montevideo en homenaje a Stéphane Mallarmé. O el *Proyecto sombra*, realizada con el artista John Held de los Estados Unidos el 6 de agosto de 1991, en la Plaza Libertad de Montevideo, en el marco de la Semana Mundial de la Vigencia de los Derechos Humanos. Sustancialmente se recrean las «sombras» que dejaron, calcinados en el suelo, los habitantes de Hiroshima, el fatídico 6 de agosto de 1945. Asimismo, *La cena del V Centenario*, instalación-cum-performance realizada en la 1.ª Bienal de Artes Plásticas en el Subte Municipal, en diciembre de 1992. Los temas tratados fueron los 500 años del «descubrimiento» de América, el genocidio indígena, la dominación que se engarzan con la «segunda» ola expansionista, vía neoliberalismo, que ha hecho de España uno de los países con más intereses comerciales en América Latina. O la intervención urbana en homenaje al comandante Ernesto *Che* Guevara, realizado el 8 de octubre de 1992 en ocasión del nuevo aniversario de su muerte, apropiándonos de la Plaza Libertad a la cual le cambiamos el nombre por el suyo.

Ya en 1993, realizamos en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay, la performance *Kunst = Kapital* en homenaje a Joseph Beuys. En la performance se trató de reconstruir su famosa obra *I like America and America likes me* en la cual convivió con un coyote en una galería de Nueva York, en 1974, sustituyendo al coyote por el público asistente. En Santiago de Chile realicé, en 1995, *Help me to stick* en la Galería Posada del Corregidor, en el marco de la exposición del pintor chileno Hans Braumüller. Se trató de una performance interactiva que tuvo dos partes, una en la que los espectadores pegaron *stickers* en mi cuerpo, y otra en la que el público «obró» con el performer. En La Plata, en 1995, realicé la performance de fuerte cuño

teatral *Historia de amor* junto con actores argentinos en el evento Todos o Ninguno, organizado por el Grupo Escombros.

En 1998, a raíz del primer aniversario del fallecimiento de Edgardo Antonio Vigo realicé la intervención urbana *Ausencia-Presencia*, en las calles de Quilmes, Buenos Aires, durante el Encuentro Internacional de Artistas en la Calle, organizado por el Centro de Arte Moderno de Quilmes. Ese mismo año pagué mi deuda con mi antecesor el poeta visual uruguayo del siglo XIX, don Francisco Acuña de Figueroa, en la inauguración de la exposición *V + V, lo visual y lo verbal en el arte uruguayo*, en la galería del MEC, Montevideo, Uruguay, y en 1999 cerré el siglo XX con *Zona de arte*, una representación ambiciosa que pretendía reunir el arte milenario y la realidad de nuestro tiempo, los íconos eternos y los sucesos de la vida real, la permanencia del arte y la transitoriedad del presente histórico, belleza, violencia, identidad, el rol del artista en la sociedad, compromiso, indiferencia, etc. La performance fue realizada en el evento Fin de Semana de la Acción, en el Molino de Pérez, Montevideo, Uruguay.

El 2000 me sorprende en Cuba, participando en la 7.ª Bienal de La Habana. Allí realicé otra intervención urbana, el *Gran desfile de arte correo*, cuyo objetivo fue sacar el arte a la calle, allí donde está la gente, en una suerte de exposición viviente; conjuntar la comunicación a distancia, propia del arte correo, con la comunicación directa con el pueblo e intentar integrar al público a la red repartiendo postales a intervenir y enviar. Ya en Montevideo, realicé *Interferencias*, acción urbana en el marco de la exposición *OJO 2000* en la Facultad de Arquitectura, curada por Mario Sagradini. El próximo trabajo *Artista in_action* se realizó en 2002, en el festival Fin de Semana de la Acción, frente a la playa Malvín de Montevideo. Con esta intervención me propuse «cuestionar la función social del artista y cuestionar al arte en tanto institución legitimante del sistema». En el 2003, en el marco de la inauguración de mi propia exposición *Homenaje al arte*, en el Subte Municipal de Montevideo, realicé la obra homónima intentando involucrar al público en la acción. Asimismo, a partir de 2003

fui realizando en diferentes espacios la performance *Punto final*, cuyo objetivo fue denunciar la tortura y desaparición compulsiva de los opositores a la dictadura. También se intenta involucrar al público en la acción en una suerte de comunión de sentimientos y reflexiones con respecto a la libertad y el compromiso del ser humano. La última versión fue realizada en setiembre de 2005 en el Teatro Solís de Montevideo, Uruguay, en el marco de la exposición *Por la memoria* organizada por el Teatro El Galpón y Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos del Uruguay.

También en 2005 estreno la performance *Just do it!*, en la Galería Zona de Arte de Quilmes, Buenos Aires, en el marco del Festival Internacional de Arte de Acción e Intervenciones Urbanas, organizado por Gabriela Alonso. Objetivo: denunciar la arbitrariedad de las grandes corporaciones transnacionales del tipo McDonald's, Texaco, Esso, Windows, etc.; en este caso traté de poner en evidencia los atropellos de Nike, la marca de ropa deportiva que produce sus equipos en países del tercer mundo pagando una milésima parte de lo que debería pagar en salarios a sus trabajadores, incrementando de esa manera sus utilidades a costa de las necesidades de los humildes. *Agua* fue una performance realizada en agosto de 2005 en el marco de *SOS Tierra*, evento organizado por el artista argentino Daniel Acosta en La Boca de Buenos Aires donde corre el Riachuelo con sus aguas totalmente poluidas. La performance tuvo un cariz reivindicativo con el objetivo de sensibilizar a la opinión pública y a las autoridades sobre el acuciante problema ambiental.

En Ciudad de México estrené *El triatlón latino*, una larga performance realizada en el Ex Teresa Arte Actual en el marco de Emanaciones Performativas, en mayo de 2006, en las Jornadas de Performance Latinoamericana, con mis viejos temas en un collage de formas no muy bien coordinadas. La misma obra, aunque con ligeras variantes y con el nombre *Latin love*, fue realizada en Visualeyez en mayo, 2006, en Latitudes 23 de Edmonton, Canadá, curado por Todd Janes. Obedeciendo a otra invitación de Daniel Acosta para el evento anual SOS Tierra realicé la Instalación-cum-performance duracional *Aire* en abril de 2006, en el Parque Hudson de Buenos Aires (obra conceptual: la

palabra «aire» sustituye al objeto «aire» que desaparece y se diluye en la polución).

Desde comienzos del siglo XXI la performance renace en América Latina con diversos encuentros y festivales organizados de norte a sur de nuestra América: México, La Habana, Oaxaca, Valparaíso, Rosario, San Gregorio de Polanco, Paso de los Toros, Santiago, Junín, Quilmes, Buenos Aires, Córdoba, Montevideo y en otros lugares en donde se ha sabido amalgamar al sentir popular y con las necesidades de reafirmación de la individualidad personal llamando la atención sobre la solidaridad y la cohesión social en torno a ideales comunes y, sobre todo, a olvidados sentidos de la vida confundidos por la creciente indiferencia que promueve el neoliberalismo.

Si bien es cierta la fuerte influencia del conceptualismo sobre la performance, no debemos olvidar que en sí misma la performance no es una corriente artística, sino un soporte que puede tolerar las más diversas y múltiples formas de concebir la realidad, es decir, *ismos* de cualquier naturaleza. Cuando aparece el conceptualismo (a mediados de los 60) era claro que se trataba de un arte que nacía del arte. Su acepción «el arte es la idea del arte» o «El arte es la definición del arte» de Joseph Kosuth parecen concluyentes. Por ello se le considera como una forma de negación de la realidad (lo falible) en beneficio de la idea (lo absoluto).

La recuperación ideológica que los mecanismos de control cultural ejercen en los conglomerados sociales en favor del sistema hegemónico sólo es posible evitarla «contextualizando» la obra en lo social y no en «el mundo de las ideas». Así, no es extraño que, en lo que atañe a la producción artística que debiera reflejar en su totalidad la especificidad de lo humano, el arte esté distorsionado a tal punto que sólo se puede hablar de él a través de un discurso «autónomo» o «a-histórico», fuera de las leyes falibles de lo humano. O, como ocurre en otros casos, se le aísla en museos o galerías marginalizándolo y alienándolo de la realidad social que, en última instancia, lo genera. Por ello, la performance, arte efímero si los hay, despliega su discurso en entornos y espacios alternativos, fuera de la industria y el comercio cultural.

Si bien el contextualismo fue verbalizado en los 70 por el artista polaco Jan Swidzinski, esta tendencia se venía practicando desde los 50, sobre todo en Francia. Nos referimos sobre todo a través del situacionismo de Guy Debord; del arte sociológico de Hervé Fischer, fundador de la Ecole Sociologique Interrogative, y a las intervenciones urbanas de Fred Forest, entre otras tendencias, como la poesía pública de Alain Arias-Misson y la poesía dos puntos de Julien Blaine. Y también, debemos decirlo, en América Latina, sobre todo en México, en donde tuvo un pronto y seguro desarrollo en manos de distintas agrupaciones de artistas que se formaron en los 70, la gran mayoría de las obras se enfocaron en las relaciones del arte con la sociedad, confirmando la importancia del «contexto» y proponiendo una nueva manera de elaborar la práctica artística en relación con la realidad social y económica que sufrían.

Ya he gastado prácticamente todo el espacio disponible y no he hablado aún de los libros, de las exposiciones, de mis viajes y seminarios, de mis premios, de mis amistades, de mis discrepancias, de mis proyectos, de mi participación en algunas instituciones dudosas o afines...

En el ámbito no tan cosmopolita de América Latina, aún no totalmente impregnado por la insensibilidad de la nueva cultura global, una de las causas de la riqueza y variedad de propuestas que se han visto surgir en los últimos eventos sin duda reside, más que en su fuerza expresiva o en la radicalidad de las acciones, en su inviabilidad, en su poder utópico, enfrentados al agotamiento de los sentidos predicados por el sistema, esos «discursos que dicen y no hacen». La performance, en razón de su índole contestataria y marginal, ya sea realizada en ambientes cerrados o en espacios urbanos, ha devenido, en cuanto forma de expresión artística, en uno de los medios idóneos para comunicar socialmente la constante insatisfacción que puede provocar en muchos la injusticia e inhumanidad propias del sistema en que vivimos y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia, allí, en donde está la gente, en donde todo es posible.

Montevideo, Uruguay, 2021

Obras en exhibición

Impresos			
Boletín de suscripción a <i>Los Huevos del Plata</i> , s. f. [1965].	Samuel Wolpin, <i>Explicaciones bicicleta arriba</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>Instruments/II (Some instruments for to obtain information in Latin American)</i> , Heildeberg, Edition Staeck, s. f. [1975].	<i>Juan y María. Acontecimiento artístico social</i> . Montevideo, s. e., s. f. [1988].*
<i>Los Huevos del Plata</i> n.º 0, diciembre de 1965.*	Mario Levrero, <i>Gelatina</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>Instrumentos/74</i> , Montevideo, OVUM, 1975.	<i>Latinoamerican Mail-Art</i> , Montevideo, s. e., 1989.
<i>Los Huevos del Plata</i> n.º 1, marzo de 1966.*	Federico Undiano, <i>El candelabro de plata</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>Instrumentos/74</i> , Montevideo, Microutopías, 2019.	Jorge Caraballo y Clemente Padín, <i>Solidaridad</i> , Montevideo, 1991.*
<i>Los Huevos del Plata</i> n.º 6, diciembre de 1966.	Héctor Paz, <i>IAN</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>Omaggio a Beuys</i> , Montevideo, Clemente Padín, s. f. [c. 1975].	<i>Action Works. Performances</i> . 3.ª ed., Montevideo, s. e., s. f. [c. 1991].
<i>Los Huevos del Plata</i> n.º 5, octubre de 1966.	Federico Undiano, <i>Esa larga y antigua fuga</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1970.	<i>Hacia un lenguaje de la acción (acuse de recibo)</i> , OVUM, 1975.	<i>Salve Multiforme. Homenaje a Acuña</i> , Montevideo, s. e., 1998.*
<i>La vaca sagrada</i> [Los Huevos del Plata n.º 9], setiembre de 1967.	<i>PONTO OVUM 10</i> , número especial, s. f. [octubre de 1969].*	<i>De la représentation a l'action</i> , Marsella, Nouvelles Editions Polaires, 1975.	<i>Correo del Sur</i> , n.º 2, junio de 2000.
<i>Los Huevos del Plata</i> n.º 13, octubre de 1969.	<i>OVUM 10</i> , n.º 1, diciembre de 1969.*	<i>Sign(o)graphic</i> , Oldenburg, Ed. IAC (International Artists' Cooperation), 1973.*	<i>Correo del Sur</i> , n.º 7, s. f. [c. 2001].
<i>Los Huevos del Plata</i> n.º 14, noviembre de 1969.	<i>OVUM 10</i> , n.º 2, marzo de 1970.*	<i>Happy Bicentennial</i> , Montevideo, 1976.*	<i>Correo del Sur</i> , n.º 9, s. f. [c. 2002].
J. Amengual Icart, <i>Con el tiempo justo</i> , Montevideo, El Timón, 1966.	<i>OVUM 10</i> , n.º 4, setiembre de 1970.*	Guillermo Deisler, <i>Le monde comme il va</i> , Montevideo, OVUM, 1976.	<i>La poesía es la poesía</i> , Montevideo, Ediciones Imaginarias, 2003.
D. A. F. de Sade, <i>Escritos políticos</i> , Montevideo, El Timón, 1966.	<i>OVUM 10</i> , n.º 5, diciembre de 1970.	<i>Temas y variaciones</i> , s. l., s. e., s. f. [c. 1976].*	<i>Performance y Performance I</i> , DVD, s. f. [c. 2003].
Clemente Padín, <i>La calle</i> , Montevideo, El Timón, 1966.	<i>OVUM 10</i> , n.º 6, marzo de 1971.	Jorge Caraballo y Clemente Padín, <i>Signals</i> , s. l., s. f. [c. 1977].	<i>Poemas visuales</i> , Buenos Aires, Asunto Impreso-VOX, 2005.
D. A. F. de Sade, <i>Oxtiern. Las desventuras del libertinaje</i> , Montevideo, El Timón, 1967.	<i>OVUM 10</i> , n.º 8, setiembre de 1971.	<i>Me-Ti: el libro de las mutaciones de Bertolt Brecht. Fotograma de Clemente Padín</i> , s. l., s. e., s. f. [años 80].*	<i>40 años de performances e intervenciones urbanas</i> , Montevideo, Yaugurú, 2009.
Néstor Curbelo, <i>Los enamorados de la cuchara de sopa</i> , Montevideo, El Timón, 1967.	<i>OVUM 10</i> , n.º 9, diciembre de 1971.	<i>Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica</i> , s. l. [Montevideo], s. f. [1983], [reproducción, 2021].	<i>Poemas visuales semánticos</i> , Navarrés, Ediciones Babilonia, 2011.
Horacio Buscaglia, <i>Mojos para la hora del té</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1968.	<i>OVUM 10</i> , n.º 10, mayo de 1972.	<i>Ecología</i> , s. l., s. f. [c. 1983], [reproducción, 2021].	Envío de arte correo de Clemente Padín al curador, c. 2011.
Horacio Buscaglia, <i>Mojos y canciones de protesta</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1968.	<i>OVUM 2.ª época</i> , n.º 1, s. f. [1973]..	<i>Exposición Internacional de Arte Correo 1.º de Mayo (AEBU)</i> , Montevideo, 1983.*	<i>Poseías completas</i> , Ciudad de México, Ediciones del Lirio, 2014.
Ruben Kanalenstein, <i>Relatos breves</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1968.	<i>OVUM 2.ª época</i> , n.º 4, diciembre de 1974.	<i>Uruguay nunca más</i> , s. l., s. f. [c. 1984; maqueta original].*	<i>Soplen rabiosamente autorreflexivos. Panorama de la poesía experimental autorreferente</i> , Buenos Aires, Postypographica, 2019.
Alberto E. Mazzocchi, <i>Poemas</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>OVUM 2.ª época</i> , n.º 5, junio de 1975.	<i>Participación</i> , n.º 1, junio de 1984.	<i>Vanguardia poética latinoamericana</i> , Montevideo, Microutopías, 2021.
Clemente Padín, <i>Los horizontes abiertos</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>OVUM 2.ª época</i> , n.º 6, abril de 1976.	<i>Participación</i> , n.º 2, julio de 1984.	
Allen Ginsberg, <i>Aullido y otros poemas</i> , Los Huevos del Plata, Montevideo, 1969.	<i>OVUM 2.ª época</i> , n.º 7, enero de 1977.*	<i>Participación</i> , n.º 3, agosto de 1984.	
	<i>Ángulos</i> , Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1972.*		
	<i>Festival de la Postal Creativa</i> , Montevideo, Galería U, 1974.		
	<i>Clemente Padín</i> , Heidelberg, Edition Staeck, s. f.		

* Archivo Clemente Padín, Archivo General de la Universidad de la República.

** Colección Clemente Padín.

El material cuya pertenencia no es indicada proviene de la colección del curador.

Videos

Juan y María
Dirección: Clemente Padín.
Participantes: Grupo Juvenil de AEBU (Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay).
Asistentes: José Claudio y Jorge Echenique. Voz en off: Virginia Pérez.
Sonido: Horacio Buscaglia.
Canciones: Ruben Rada, Los Estómagos, Charly García y Fito Páez.
Video: Fernando Álvarez Cozzi y Valentin Ferdinand.
Montaje: Fernando Álvarez Cozzi.
16 min 3 s. 1988.*

Por la vida y por la paz
Dirección: Clemente Padín.
Video: Juan José Ravaioli, Jorge Vidart y Fernando Álvarez Cozzi.
Montaje: Fernando Álvarez Cozzi. Voz en off: Virginia Pérez.
Asistencia: Antonio Ladra.
Fotografía: Jorge Caraballo.
11 min 43 s. 1988-89.*

Aire
Dirección: Clemente Padín.
Música: Fernando Poggio.
Montaje y efectos especiales: Fernando Álvarez Cozzi.
3 min 52 s. 1989.*

Repatriar
Dirección: Clemente Padín.
5 min 46 s. 1990.*

Paisito 91
Dirección: Clemente Padín.
Música: *Agua podrida* de Leo Masliah. 6 min 5 s. 1991.*

Zona de arte
Cámara: Escuela Nacional de Bellas Artes.
Sonido: Erik Satie, Stéphane Mallarmé y Rage Against the Machine.
7 min 44 s. 1999.*

The New Padín's Spams Trashes
Página web. 2002.

Just do it!
Dirección: James Reichert.
3 min 44 s, 2007.*

Clemente Padín y un archivo de arte correo bajo la represión uruguaya [fragmento].
Grabación y entrevista: Fernanda Nogueira.
Edición de sonido e imagen: Emma Herbin.
6 min 50 s. 2010-11.*

La jangada. Historias entrelazadas
Dirección: Clemente Padín.
2 min 11 s. 2020.**

Obras

Visual Poems, 1968-69
6 serigrafías, 32 x 23 cm

Celda, 1979**
4 impresiones digitales [2021], 42 x 29,7 cm

Geométricos, 1984**
16 impresiones digitales [2021], 42 x 29,7 cm

Sin título, 1997-98**
90 postales de Padín intervenidas por 90 artecorreistas, 15 x 10 cm



Padín en la exposición *Enciclopedia visual de la historia de Latinoamérica*, Buenos Aires, 1988

