

LA PRÁCTICA COMO CRÍTICA

"Abonar un desierto metálico"¹

Cada intención presupone una utilidad.

Ulises Carrion

El activismo o artivismo² como movimiento dentro del sistema del arte es tal vez el término que permite situar con mayor precisión la multifacética carrera de Clemente Padín (Uruguay, 1939).

Este artista ha desarrollado un trabajo constante y consecuente que se centra en la crítica y la denuncia

¹ Imagen empleada por Ernesto Vila, artista uruguayo que fuera encarcelado a lo largo de trece años durante la dictadura militar (1973-1984), en su texto "Arte, Cárcel y exilio", publicado a 17 de Julio de 2003 por el semanario Brecha en el suplemento especial "A 30 años del Golpe de estado; VII/FRONTERAS", con la coordinación general de Ana Inés Larre Borges.

² Artivismo: neologismo que surge de la fusión de las palabras arte y activismo, y se utiliza para referirse a las obras que articulan ambos intereses. Se puede definir como artivistas a los proyectos artísticos alternativos con intención socializadora, y a los espacios críticos que cuestionan distintos aspectos sociales y culturales desde una posición eminentemente artística. En principio, este término sólo se utilizó para describir la labor de los clásicos del net art, Heath Bunting, Olia Lialina, Vuk Cosik, los JODI. Término difundido por la artista y teórica española Laura Baigorri.

reflexiva, a partir de proposiciones formales que fluctúan indistintamente entre la performance, la poesía visual, el arte correo, el video o el net art y una serie de publicaciones y ediciones de distinta entidad.

Padín se licenció en Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación en el año 1963, y toda su obra está signada por esa vocación y formación. Dirigió la revista *Los Huevos del Plata* entre 1965 y 1969, *OVUM 10* y *OVUM* entre 1969 y 1975, *Participación*, entre 1984 y 1986, y *Correo del Sur*, entre 2000 y el 2003. Es autor de veinte libros de poesía y de crítica literaria, editados en Francia, Alemania, Venezuela, Holanda, Italia, España, Estados Unidos y Uruguay.

Estos apuntes aspiran a configurar un espacio que permita la reflexión sobre el potencial crítico de la obra de arte a partir de una revisión de la extensa obra y las múltiples acciones artísticas ejercidas durante casi cuarenta años por Clemente Padín.

Contexto

"No se trata de conservar el pasado, sino de realizar sus esperanzas³".

Horkheimer y Adorno

Uno de los cortes a elegir para pensar la trayectoria de Padín puede ser la revisión de su producción en los períodos de pre y post dictadura en Uruguay. Una dictadura que golpeó duramente a la sociedad y que instaló un sistema de miedo, cárcel y exilio.

³ Max Horkheimer y Theodor Adorno (1987), *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Teniendo en cuenta el antes y después, en la etapa previa al golpe militar de junio de 1973 se puede considerar que Clemente Padín fijó las bases de una búsqueda. El inicio de la misma, en el período universitario, le permitiría generar el sentido de una producción visual que se establece a partir de experimentaciones y aproximaciones desde el campo de las letras.

Siguiendo el criterio antes mencionado, una segunda etapa de su producción se sucede en paralelo a los acontecimientos sociales y políticos. En este período Padín asume un compromiso muy claro en cuanto a la función social del quehacer artístico, elaborando algunas estrategias que le permiten, intermitentemente, acompañar la adversidad de esos años de dictadura, entre 1973 y 1984.

Una tercera etapa puede ya ser analizada como el desarrollo de su actividad en el marco de un régimen de normalidad constitucional, pero al mismo tiempo signado por el sedimento y el lastre de la etapa anterior.

En la presente revisión, voy a centrarme en las dos últimas etapas. Lo que llamo la primera etapa, previa a la dictadura militar, será aquí mirada a partir de algunos breves apuntes relativos al contexto regional y local, como forma de ubicar los antecedentes que faciliten una lectura del comportamiento sociocultural en el campo del arte a partir de las condicionantes socio-políticas.

En el devenir del sistema sociocultural nacional y regional se confirma la significación que adquirieron estas prácticas, desarrolladas en forma sostenida a pesar de los paréntesis circunstanciales, las que conformaron una obra

densa y múltiple que se suma a un quehacer colectivo y transnacional.

El trabajo de Clemente Padín permite formular algunas interrogantes sobre la cultura contemporánea y sus estrategias y debilidades. Tal vez es ésta la razón que me lleva a sostener que si bien la materialización, la formalización y formulación de algunas de sus proposiciones, están sometidas a una estética determinada por el propio lenguaje y constreñidas por éste, las propuestas de Padín conllevan, en su génesis y en su estructura, una revisión - no necesariamente consciente - que condice con algunos de los problemas más interesantes y complejos de la actualidad, respecto a los cuales hay mayor diversidad de opiniones en las sociedades contemporáneas y en el análisis de la producción simbólica que estas sociedades generan.

¿No son acaso estos artistas los que, desde su praxis, pusieron en tensión conceptos tales como territorialidad, originalidad, identidad, frontera y comunicación, mucho antes que pensáramos teórica e intelectualmente en esos términos? Este aspecto, de una praxis muy estructurada en su finalidad que a su vez hoy puede iluminar otros vectores de las prácticas culturales - tal vez desde la intuición más que desde la racionalidad - es uno de los puntos a destacar en oportunidad de este breve recorrido por la obra de Padín.

El segundo punto a detenerse, se centrará en profundizar en una interrogante que tiene que ver con conceptos filosóficos y cuestionamientos sobre la "funcionalidad del arte" y su posibilidad de promover el pensamiento, la reflexión y las acciones de cambio.

En tercer lugar, me interesa dejar planteada la relación arte-texto-palabra que está presente en gran parte de la producción de significados dentro del campo del arte en estas últimas décadas.

El recorrido por estos tres ejes será transversal y no lineal. Por el contrario, he decidido hacer una aproximación al trabajo de Padín desde las distintas formalizaciones y entendiendo que todas las situaciones y límites creativos se mezclan y superponen. Es importante situarnos en el momento histórico regional e internacional para comprender de qué forma, teniendo presente la coyuntura social, podemos entender algunas de estas síntesis político-culturales.

Los 60 fueron un tiempo de convulsión que recoge, de distinta forma pero con reacciones en un mismo sentido, la problemática y evolución de sociedades que, si bien se diferencian, comparten algunas utopías. Recordemos, una vez más, la significación del mayo del 68, la guerra de Vietnam y sus consecuencias, la revolución cubana y la muerte del Che Guevara, y un sinnúmero de acontecimientos sociales y políticos que configuran un panorama internacional muy particular, de una densidad sustancial y de una enorme complejidad. En esa década en América Latina coinciden acontecimientos y tensiones comunes a la región, y la misma ingresa en un proceso progresivo de confrontación. La "guerra fría" agudizará aún más la situación, estableciendo ejes de influencias que potenciarán significativas repercusiones.

En esos años, de los 60 a los 70, se consolidan con una cierta "precariedad" organizaciones diversas de artistas, intelectuales y teóricos. En Santiago de Chile, por ejemplo,

se crea, en 1970, el Instituto de arte Latinoamericano⁴, que se propuso como centro de investigación y documentación visual y escrita, y que hizo énfasis en las publicaciones. Este espacio reunió a artistas e intelectuales con la clara convicción del destino social e histórico de los artistas, que debían contribuir a crear las condiciones para superar la postergación y el subdesarrollo de estos países. En ese marco, tuvieron lugar exposiciones y foros de debate.

A partir de la muestra "América, no invoco tu nombre en vano" se realizó un importante encuentro en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, que provocó la publicación de titulares de la prensa local tales como: "Arte y política no pueden separarse". A estas exposiciones se sumaron "Arte brigadista" y "Homenaje al triunfo del pueblo", que contó con la participación de la sociedad de artistas plásticos de Argentina y Uruguay. En ese mismo período, en Argentina se vivía una situación similar entre vanguardia estética y acción política, con propuestas de artistas como Alberto Greco, Margarita Paksa, Oscar Boni, Victor Grippo, León Ferrari o Tucumán Arde, sumados a la creación de organizaciones como el Instituto Di Tella (ITD) y el Centro de Artes Visuales, que en su conjunto conformaron un ámbito fundacional y constitucional que habilitó cambios importantes en la producción y recepción de las prácticas artísticas.

⁴ El 29 de diciembre de 1970 se crea el Instituto de Arte Latinoamericano, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y se anexan el Instituto de Extensión de artes plásticas y el Centro de Arte Latinoamericano.

Como recuerda Andrea Giunta⁵ "Sus condiciones de posibilidad interconectaron las escenas internacionales y locales, haciendo que cada circunstancia actuara como un detonante de situaciones y 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 perceptuales 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"⁶ de un período que, en sus irradiaciones, también estructura nuestras experiencias actuales."

Brasil pasaba por algo similar, con algunos años de "ventaja" y una idiosincrasia algo diferente. Como sostiene Ivo Mesquita, la experiencia del arte neo concreto de los 60 marca un punto de inflexión en el enfoque de la producción del arte en Brasil: "los artistas empezaron a preocuparse por involucrar al espectador en el mundo, planteado por el trabajo artístico y al mismo tiempo a impulsar una elaboración conceptual de esa experiencia".

Este cambio de objetivos involucra un corrimiento hacia un compromiso político. Sin pretender la aproximación a un análisis de la situación de cada país de Latinoamérica, sí

5 Andrea Giunta (2001), *Vanguardia, Internacionalismo Y Política: Arte Argentino En Los Sesenta*. Madrid: Paidós.

6 Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1990), *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.

resulta necesario situarnos en un tiempo regional que tiene implicancias políticas, sociales y artísticas, y se imbrican en sus causas y consecuencias. En Montevideo, y con Clemente Padín como uno de los líderes de varios de estos cambios desarrollados en el campo del arte, se conformaron algunos grupos y se fueron gestando muchas de las actividades en diversas áreas del accionar artístico que encontraron protagonistas como Haroldo González, Luis Camnitzer, Hilda López, Ernesto Vila, Mario Sagradini, Eduardo Acosta Bentos, Ana Tiscornia, algo más tarde Fernando Álvarez Cozzi junto a José Claudio y Julia Gadea, Nelbia Romero, Alcides Martínez Portillo, Carlos Barea y muchos otros que, con mayor o menor visibilidad, conformaron un eje de controversia y resistencia intelectual.

Este tipo de grupos o movimientos se generó en todos los campos del terreno artístico y cultural; sin citar aquí otras actividades desarrolladas paralelamente, de gran importancia y significación, sólo recordamos la persistente tarea de los grupos teatrales, los músicos, las radios y algunas publicaciones, las pequeñas editoriales, la Cinemateca Uruguaya y otros que desde sus ámbitos respectivos y con mayor o menor consciencia ejercían alguna forma de resistencia.

En las artes visuales, varios artistas se agruparon en el ámbito del mítico Club de Grabado, que se conformó como un espacio de reflexión y docencia, y que misteriosamente permaneció abierto a lo largo del período dictatorial en Uruguay. Recordemos que la Escuela Nacional de Bellas Artes se auto-clausuró previamente a instalarse la dictadura, generando un vacío muy importante del que ha sido imposible recuperarse hasta la fecha.

En aquel entorno, tan diezmado para la elaboración de estrategias y reflexiones críticas y operativas, talleres privados como el de Hugo Longa, Nelson Ramos, Guillermo Fernández, Dumas Oroño, por recordar sólo algunos nombres, adquirieron un papel preponderante. Estos artistas decidieron ejercer la docencia y construyeron ámbitos fundamentales para la elaboración y la reflexión necesaria para la producción artística.

Hay que tener en cuenta algunos conceptos que implican necesariamente la redefinición de las prácticas artísticas a partir de soportes no tradicionales y que utilizan la textualidad o la circulación impresa como propuesta de trabajo. Reflexionar sobre las diversas publicaciones que en sí mismas constituían una herramienta para el ejercicio de esas prácticas y una prolongación de lo político.

Las circunstancias habilitaron un espacio para que se formaran grupos donde los artistas se unían, como dice León Ferrari⁷, por sus coincidencias ideológicas, las que estaban por encima de las divergencias estéticas. Se unían, además, por creer que el arte y sus acciones constituía en sí un propósito y, cualquiera fuera la formalización adoptada, el "resultado" de esa práctica se medía por la eficacia de la obra.

"El proceso que cumple un artista roza la misma actitud conceptual y metodológica del preso y del exiliado. El artista atado a convenciones heredadas deberá romperlas;

⁷ León Ferrari, "Cultura", trabajo leído el 27 de diciembre de 1968 en el Primer Encuentro de Buenos Aires: Cultura 1968, organizado por Margarita Paksa en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Compilación de textos de León Ferrari. Prosa Política. Ed. Siglo XXI, Argentina, 2005.

reformulando el lenguaje para excederlo después con la obra, irá más allá de la teoría, los conceptos y el método. La literatura siempre sale de las palabras que exceden las ideas. Si no logramos pasar los límites asignados, el resultado de nuestra producción simbólica será un centro corto que no llega al área porque en ese milímetro que excede al sistema se encuentra el secreto.”⁸

En ese ámbito de confrontación ideológica primero y de represión y violencia después, es que se desarrollaron muchas de las prácticas artísticas entre las que se inscribe la que estamos analizando en esta oportunidad.⁹ Es posible que, desde la perspectiva actual, algunas de esas acciones resulten ingenuas, pero al mismo tiempo podemos pensar que su objetivo y campo de ejercicio se concentraba en un público ajeno al sistema del arte, y esas prácticas significaban en sí mismas un espacio para el análisis de los procesos de recepción de las propuestas artísticas. Otro de los objetivos era permanecer ajenos a los espacios institucionalizados, que estaban asimilados 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 ningún caso, cuestionaba ese sistema¹⁰.

⁸ “Arte, Cárcel y exilio” publicado por el semanario Brecha en el suplemento especial “A 30 años del Golpe de estado; VII/FRONTERAS”, con la coordinación general de Ana Inés Larre Borges, 17 de julio de 2003.

⁹ Ver Mari Carmen Ramírez “Tactics for thriving on adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” en Mari Carmen Ramírez et al. (2004), *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press.

¹⁰ Es interesante analizar que estos mismos cuestionamientos se verifican por ejemplo en las producciones de algunos de los artistas pertenecientes a países considerados como los actores de la hegemonía cultural. Ver, por ejemplo, la obra de Marta Roesler, que pone en crisis

Cualquiera de estas prácticas comparten la voluntad de permanecer excéntricas y 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 siempre 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.

La producción de Padín es - en todos los casos - una respuesta, una estrategia de acción frente a una problemática concreta. Algunas veces esa acción es producto de reflexiones personales, y otras, responde a una consigna promovida por otros artistas de este u otros países que comparten un mismo objetivo. Padín no trabaja para los museos o las galerías: propone salir y mezclar los recursos con el público y convertir a ese "espectador" en un "constructor-creativo"¹¹, al decir de su amigo y colega, Edgardo Antonio Vigo.

Para muchos de los artistas que fueron parte de estos movimientos o que más tarde se asociaron teóricamente a ellos, el arte era una herramienta para la lucha

escenas de la sociedad de consumo norteamericana con imágenes de la prensa donde se recogen los horrores de la guerra del Vietnam, por citar uno de los ejemplos más difundidos.

¹¹ Texto homenaje a Edgardo Antonio Vigo: Aspiración Libertaria, Clemente Padín. En el número 11 de la revista "Los Huevos del Plata", 1968, Padín publica "Nueva vanguardia poética en Argentina" y poemas experimentales de Jorge de Luxan, Carlos Ginzburg, Luis Pazos y el propio Vigo, en lo que se conoció como la segunda ruptura en la tradición lírica de la argentina (la primera fue en los años 30, bajo el signo del ultraísmo).

revolucionaria y su objetivo era modificar las estructuras económicas y sociales, convirtiéndose desde su práctica en una herramienta más para la reflexión y un mecanismo de acción con esa especificidad¹².

Publicaciones

Junto con un grupo de amigos, Padín decide contrarrestar lo que para ellos era, en ese momento, un "monopolio editorial", liderado por lo que conocemos como la "generación del 45"¹³, más allá de que muchos de los representantes de ese grupo fueron responsables de ediciones

¹² Clemente Padín escribió un texto homenaje a Ulises Carrión, donde recuerda algunos de sus textos más significativos. En referencia a la cualidad del arte como herramienta de la guerrilla, selecciono este párrafo: "...Toda convocatoria que recibimos para participar en un proyecto de Arte Postal es parte de una guerra de guerrillas contra el gran monstruo. Toda obra de Arte Postal es un arma contra el monstruo dueño del castillo que nos separa unos de otros, que nos separa a todos. ¿Quién es el monstruo del cual estoy hablando? ¿El Director General de los Correos? ¿Los funcionarios de las agencias postales? ¿El Ministro de Comunicaciones? ¿Será la tecnología que usan y controlan? ¿O serán los pedacitos coloridos de papel engomado que tenemos que comprar cada vez que enviamos algo? Para decir la verdad, no sé de qué o de quién estoy hablando. Todo lo que sé es que existe un monstruo. Y que, al enviar cualquier trabajo de Arte Postal, estamos golpeando en su puerta."

¹³ Denominada por Ángel Rama como la "generación crítica" en su libro homónimo editado en 1971, y aun manteniéndose, al hacer referencia la misma, la denominación "del 45", se la sitúa a lo largo de tres décadas (1939 - 1969). Con ella, se instaura una nueva perspectiva en la que, junto al predominio de una conciencia de pertenencia generacional, se promovió una actitud rigurosa, exigente y objetiva, la cual, -dado el contexto sociocultural que favoreció su emergencia- logro un importante grado de identificación y adhesión, rescatando la tradición literaria y habilitando una sistematización de la literatura, hasta ese momento inexistente en Uruguay.

(Fuente: Diccionario de la literatura uruguaya, Tomo III, Arca, Montevideo).

y publicaciones muy importantes, críticas y reflexivas como *Cuadernos de Marcha* o *Número*. Es así que este grupo resuelve editar la revista *Los huevos del Plata*, que alcanzó la realización de 16 números a lo largo de tres años y donde se difundió no sólo la producción poética con todas sus variantes y acepciones, sino también aspectos teóricos relativos a esas producciones como el 'estructuralismo' o algunos escritos de Popper¹⁴, consideraciones teóricas que no tenían cabida en otros ámbitos editoriales. Allí encontraron sitio los llamados creadores del 30' , de la generación del Centenario, como Alfredo Mario Ferreiro. *Los huevos del plata*, Nro. 0, salió en diciembre de 1965 y alcanzó la edición nro. 17. En Setiembre de 1969 Padín publicó allí *Los Horizontes Abiertos* y en 1966, *La Calle*. Esta publicación, desde sus bases programáticas, se propuso como una herramienta contestaría a las expresiones de la burguesía¹⁵.

Arte Postal

Otra forma de pensar la globalización a través de la "funcionalidad comunicativa"¹⁶

Clemente Padín comienza a trabajar en arte correo en 1967 y continúa, con variantes, hasta hoy. En su momento, fue uno de los pioneros y se incorporó rápidamente al *network* de artecorreoístas internacionales. Con una clara vocación de denuncia se instrumentaba el funcionamiento de la

¹⁴ Entrevista de Clemente Padín con la Revista Cafealaturca en 1998, disponible en línea en: <http://www.cafealaturca.8m.com/EntrevPADIN.htm>

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Clemente Padín, sobre la obra de Ulises Carrión, en nota aún inédita para una revista sui generis, llamada EPHEMERA, dedicada a la difusión de convocatorias de exposiciones y aspectos teóricos del arte "otro", es decir, fuera de los carriles del mercado del arte.

comunicación, permeando los sistemas postales estatales y subvirtiendo unas leyes no escritas, como herramienta de intercambio entre colegas y amigos de Latinoamérica y el resto del mundo. Por ese entonces, los artistas Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Dámaso Ogaz eran responsables de las publicaciones: *Diagonal Cero*, *Mimbres* y *La Pata de Palo* respectivamente, mientras Padín editaba *Los Huevos de Plata* y *OVUM 10*.

Entre 1970 y 2006, Padín ha participado en más de 1.800 exposiciones documentadas de arte correo en todo el mundo y, según el propio artista, esta red se originó paralelamente en los centros hegemónicos y en las zonas periféricas¹⁷.

En América Latina, las primeras manifestaciones de este género datan de 1969 y estuvieron a cargo de Liliana Porter y Luis Camnitzer en Argentina, con la exposición, en el Instituto Di Tella, de postales intervenidas en la línea *Correspondence Art* y de Clemente Padín, en Montevideo (edición de postales creativas, a cargo de la revista *OVUM 10*, nro. 10, Mayo, 1972, Montevideo, Uruguay). En Brasil fue importante la actividad de Pedro Lyra, quien en 1970 publicara un manifiesto de Arte Postal.

¹⁷ Arte Correo: Utopía o transgresión, de Clemente Padín. Como señala Géza Pernecky, en su libro "A Háló" (Ed. Konyvklado, Budapest, Hungría): "La finalidad del *network* no fue establecer un sistema de contactos a través del servicio postal (como una mirada superficial pudiera sugerirlo) sino crear una cadena de comunicación homogénea en la cual todos los componentes son iguales y se eximen de las reglas del mercado y también de la tradicional dicotomía "artista/público". Teniendo esto en mente, Ray Johnson de Nueva York (quien fue el "creador" del arte correo) puede ser considerado el precursor del *network* sólo con reservas. Su actividad pudiera ser tomada como un ejemplo del arte conceptual puesto en práctica y, también, como ejemplo de la inventiva del artista individual."

En octubre de 1974 se realiza, en la Galería U de Montevideo, dirigida por Enrique Gómez, el "Festival de la Postal Creativa"¹⁸. Esta cierta marginalidad en la que se desarrollaron los artecorreístas duró bastante poco y esos trabajos, de diversa manera, comenzaron a ser analizados y premiados por el sistema del arte. La "atención" inesperada que encontraron en algunos sectores del ámbito artístico no necesariamente tenía una finalidad de absorción o de dilución, sino que era un camino y una forma de reconocer su importancia en la continuidad de iniciativas colectivas e internacionales.

Si bien estas prácticas se mantenían ajenas al "sistema oficial del arte" era inevitable que, a casi quince años de su creación, y contando con la adhesión y participación de artistas que proponían otros tipos de formalizaciones dentro del sistema tradicional, se les hiciera un "espacio" dentro de ese sistema. Es así que en 1981 la Bienal Internacional de San Pablo, en su edición número XVI, decide incluir arte correo en una de sus secciones.

¹⁸ Fragmento del prólogo del "Festival de la Postal Creativa", realizado en la Galería U, en octubre de 1974 en Montevideo: "A menudo el arte se venga del entropismo cultural que generan el arte oficializado y esas formas artísticas superadas que sostienen el orden de los sistemas en virtud de reafirmar cosas ya conocidas o "ya dadas en el arte", alterando la función de los medios masivos de comunicación ya sea valiéndose de las propiedades del canal para la transmisión de sus propios mensajes: es el caso de las tarjetas postales (y de toda obra postal, diríamos hoy) que de objeto comercial se ha convertido hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su producción, almacenamiento y consumo y, sobre todo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como simple sustento de comunicaciones verbales o icónicas, etc., ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje."

La inclusión en la Bienal marca un punto de inflexión en el análisis y la revisión del movimiento. A partir de allí surgen grupos como "Solidarte" en México o "Colectivo 3", que impulsaron reflexiones sobre aspectos críticos de la realidad latinoamericana. En Uruguay, ya en el año 83, se realiza en AEBU - sede del Sindicato de empleados bancarios del Uruguay - y con apoyo de las Naciones Unidas, la exposición "1º. de Mayo" organizada por la incipiente "Asociación uruguaya de Artistas Correo". En 1984, en la primera edición de la Bienal de La Habana, se decide otorgar una mención especial a la exposición organizada por el grupo "Solidarte" que contó con la participación masiva de artistas del mundo entero para realizar la instalación y acción que titularon: "Desaparecidos Políticos de nuestra América."

En 1986, un grupo de artistas en el que se encontraba Padín propuso al Congreso Descentralizado de Arte Correo, organizado por los artistas Gunther Ruch y Friecker en Suiza, la creación de la Federación Mundial de Artistas Correo ¹⁹. Asimismo, fueron múltiples las revistas y publicaciones aplicadas a la difusión del arte correo, entre otras *Diagonal Cero*, *Hexágono 70*, *Nuestro Libro Internacional de Sellos y Matasellos*, *Hoje-Hoja-Hoy*, *Proyecto Vórtice*, *Ácido* en Argentina; *Buzón de Arte*, *c(art)a*, *Cisoria Arte*, *La Pata de Palo* y *Arte(f)actos* en Venezuela; *Multipostais*, *Projeto*, *Totem*, *Virgula*, *A Margem*, *Contracorriente*, *Corpo Extranho*, *Karimbada*, *Wellcomet Boletim*, *O Feto*, *Cataguases*, *ComunicARTE*, *Pense Aquí en Brasil*; *Colectivo 3*, *Postextual*, *Post Arte* y *Março* en

¹⁹ Ver MA-Congress 1986, editado por G. Ruch, pág. 50. citada en la entrevista de Ruud Janssen a Clemente Padín que se inicia por correo postal normal, en el año 1994 y clausura en 1996, ambos incorporados al uso informático y al correo electrónico.

México; *Ediciones Mimbres y Cero* en Chile y *Ovum 10, Integración, Participación, O Dos y Correo del Sur* en Uruguay. A ello hay que sumar la actividad de los *websites*, espacios virtuales aplicados al arte correo que comenzaron a aparecer en la década de los 90, acompañando el desarrollo tecnológico, difundiendo convocatorias de arte correo y, sobre todo, instancias de *Net Art* en su vertiente interactiva.

En 1998, el juez español Rafael Garzón solicita la extradición del ex dictador y senador vitalicio chileno Augusto Pinochet, mientras se encontraba en la ciudad de Londres. Con motivo de esta noticia, y de manera casi espontánea, el colectivo español *BOEK861* decide convocar a diez artecorreístas para iniciar un nuevo trabajo de solidaridad y denuncia. Ese grupo estaba integrado por Clemente Padín de Uruguay, Fernando García Delgado y Vórtice de Argentina, Hans Braumueller de Alemania, Tartarugo, Carla Sala, Montse Fornos y César Regledo de España, Elías Aasme de Puerto Rico y Humberto Nilo de Chile. A partir de entonces se crea el *AUMA /ACCION URGENTE MAIL ART*. La consigna era: "*Actuar urgentemente en aquellos casos en los que el colectivo decida que la causa humanitaria, social, ecológica o de defensa de los Derechos Humanos requiere nuestra solidaridad*²⁰". La vía de actuación consistía en la realización de proyectos propios o ajenos que tuvieran relación directa con el objetivo marcado. El detonador variaba de país a país y según la situación de emergencia que se establecía. La segunda acción urgente refería al conflicto de Yugoslavia y Kosovo; la consigna era: "*Stop Bombing Yugoslavia, Peace in Kosovo*". En otras oportunidades

²⁰ Archivo de la AUMA disponible en línea en: http://boek861.com/archivos/10_hemeroteca/auxma.htm

se convocaría a acciones por temas medioambientales como "postales por Vieques", una isla portorriqueña que desde 1940 es zona de prácticas militares en medio de un área habitada, además de ser espacio de experimentaciones y organizaciones bélicas de múltiples consecuencias. AUMA continúa trabajando hasta la fecha e incorpora diversas consignas referidas a problemáticas concretas o preocupaciones de carácter "global".

Sellos de Correo²¹

Es interesante tener en cuenta que para poner en funcionamiento la maquinaria de circulación del arte correo se emplea una estructura "oficial" como las diversas direcciones nacionales de correos. Este "entrismo" que significa la utilización de los sistemas estables de circulación, es una herramienta que se ha empleado, con múltiples formas en el mundo entero.

Muchos artistas²² subvierten el espacio con intervenciones, acciones o apropiaciones que efectivizaban desde los sistemas establecidos, y promueven así una reflexión a partir de la puesta en escena de elementos que adquieren un doble nivel de lectura o una doble cualidad. Hay múltiples ejemplos de esas apropiaciones; algunas de las más interesantes, como las "inserciones en circuitos ideológicos/Proyecto Coca Cola" del artista brasileño Cildo Meirelles, en la década de los 70 o aun antes en el tiempo, las acciones de Alberto Greco que, con un grado mayor de

²¹ ARTISTAMPS/sellos de correo apócrifos y RUBBERSTAMPS/sellos de goma creativos.

²² Si bien existen muchos ejemplos, me gustaría recordar en particular la serie que desarrolló el artista brasileño Cildo Meirelles a comienzos de los 70 y que tituló Intervenciones en Circuitos Ideológicos, a la que sucedieron las Intervenciones en Circuitos Antropológicos.

abstracción, se apropian de elementos intangibles como las propias definiciones del campo del arte e inventan un sistema "invisible" y muy ocurrente. Esta estrategia tiene aún gran vigencia, y encuentra cultores en el mundo entero, que van tensando los límites a partir de las reglas del propio sistema. Por citar sólo algunos ejemplos recientes, el trabajo del artista francés, de los uruguayos Javier Abreu, o del grupo Logo.

El cuerpo político/Las acciones

Las acciones o performances conllevan en su genealogía una diversidad y complejidad que no vamos a tratar aquí. Solamente situaremos algunos ámbitos de referencia para repasar el extenso trabajo en este campo que ha desarrollado Clemente Padín hasta la actualidad.

Estas prácticas se remontan a la década del 50, y algunos de los términos utilizados para su definición resultan extremadamente idóneos para acercarnos rápidamente a determinados conceptos presentes en la obra de Padín. Por ejemplo, algunos artistas y teóricos de esa época preferían llamar a sus acciones como "*live and destructing art*", algo así como "arte en vivo y su destrucción". Estos parámetros pueden servir para orientarnos en una tendencia que tiene objetivos de mayor complejidad donde, en todos los casos, el cuerpo psicológico, político, fenomenológico y su condición de ser es la única herramienta posible.

Las clasificaciones, necesarias a la teoría, son ajenas, o al menos hasta un punto, a la producción de los artistas. En este marco atemporal, el llamado "situacionismo" está más cerca de los objetivos de Padín que el llamado "body art", aunque ambos puedan circunscribirse en términos históricos en el gran capítulo de las performances o acciones. Los

situacionistas realizaban intervenciones en los espacios urbanos, como forma de poner en discusión algunos temas sociales y sus consecuencias.

La utilización del cuerpo como herramienta activa, ejercita la idea de experiencia y consecuencia, y deja en evidencia la idea de que cualquier actividad humana conlleva un sentido. El sujeto como objeto es, en esta práctica, el concepto más claro en el que podemos centrar este capítulo del trabajo de Padín. Más allá de un cierto carácter *naïve* imposible de soslayar desde una perspectiva presente, la efectividad de estas acciones no se puede evaluar en términos artístico-culturales, si es que alguna acción es mensurable en cualquier sentido. Lo cierto es que estas prácticas promueven, en la medida de su visibilidad, consecuencias de distinto orden.

Padín sitúa como antecedente de las performances que él realizó, la Poesía inobjetual (hacia un arte de acción). En estas prácticas, proponía la realización de acciones que comprometían al espectador en la realización de la 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.

Estas primeras experiencias que Padín ubica en 1970²³, se originan a partir de la experimentación con las formas de expresión poéticas y comportan, en casi todos los casos, elementos políticos y sociales que intentan no prevalecer sobre los estéticos o artísticos. En este sentido, Padín

²³ Entrevista de Clemente Padín con la Revista Cafealaturca en 1998, disponible en línea en: <http://www.cafealaturca.8m.com/EntrevPADIN.htm>

realiza algunas declaraciones donde establece diferencias entre el arte político y el "panfleto".

"... si en la obra de arte prevalecieran los elementos no artísticos, estaríamos frente al "panfleto", ese híbrido que se disfraza de arte. A nivel de las discusiones sobre arte aún se padece la confusión o falsa dicotomía arte/comunicación. El producto artístico es, ante todo, un producto de comunicación y por lo tanto parte indisoluble de la producción social. Al igual que el resto de los productos que el hombre crea , se constituye en auxiliar de esa misma producción (al favorecer o dificultar sus procesos). En algunos contextos prevalecerá su índole artística (museos, galerías, cátedras, etc.); en otros, su índole de instrumento de comunicación. Pero, ambas facetas son inseparables..."²⁴

A principios de los 70 Padín ya estaba en contacto con interesantes artistas de la región, como Edgardo Antonio Vigo, quien además trabajaba en la organización de múltiples eventos de performance y poesía visual. En ese marco se organizó en el CAYC Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, Argentina, la llamada "Exposición Internacional de proposiciones a realizar", comisariada por el propio Vigo y en la cual Padín participó con el proyecto: "Apoye su mano". Esta exposición recibió propuestas de casi todo el mundo, y se reunieron artistas como Wladimir Dias-Pino (creador del Poema - Proceso brasileño), Guillermo Deisler (poeta visual

²⁴ Clemente Padín (2004), Arte Correo: La Utopía de la Comunicación Eterna. Santiago de Chile: Revista Virtual (Año 6).

chileno) y -además de Padín- el músico y poeta fónico uruguayo Francisco Accame²⁵.

Arte y derechos humanos

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.

Adhiero, para pensar su obra, a la idea del artista como "creador de políticas de representación en el arte"²⁶ es decir, en el caso de Padín se verifica, crear estrategias discursivas que constituyen ellas mismas un problema político. En tales circunstancias el arte encuentra un terreno propicio para el cruce de distintos lenguajes, para el uso del espacio y tiempo reales del espectador, buscando un sostén narrativo de carácter alegórico.

La primera performance realizada por Padín en Montevideo fue en 1970, en el Hall de la Universidad de la República, bajo el título: "La Poesía Debe Ser Hecha por Todos". Esta muy temprana fecha, en relación a la producción internacional de este tipo, signaba un objetivo democratizador en el cual estaba implícita la convicción sobre la necesidad del arte entendido no como un elemento adjetivo de élites y para las élites, sino como un componente inherente al quehacer y el pensar de toda una sociedad. Este concepto lo reafirma

²⁵ Texto homenaje a Edgardo Antonio Vigo: Aspiración Libertaria, Clemente Padín.

²⁶ Gabriel Peluffo Linari, "Uruguay posdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo" en Gerardo Caetano (ed) (2006), "Veinte años de Democracia". Montevideo: Taurus.

algunos años más tarde con la propuesta: "El Artista está al Servicio de la Comunidad" (1975), que presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, Brasil, y que años más tarde fuera seleccionada para la XVI Bienal de San Pablo, Brasil, 1981.

Recordemos que Padín estuvo preso dos años y medio, y luego de su liberación, permaneció en lo que se llamaba "libertad condicionada" por siete años más. Es por eso que el proyecto para la Bienal del 81 fue realizado por su colega Francisco Inarra. Durante ese período Padín no podía salir del país, ni recibir ni enviar correspondencia.

Como Padín, muchos artistas, tanto en Uruguay como en la región, padecían las consecuencias del régimen dictatorial que tuvo a los grupos artísticos e intelectuales como adversarios frontales y que, más allá de partidos políticos, significaron una enorme fuerza de resistencia que se hizo sentir a lo largo de toda la dictadura con manifestaciones y acciones más allá de fronteras. Muchos artistas de todas las áreas sufrieron la censura, la persecución ideológica, el encarcelamiento y la tortura. En "Arte, Cárcel y exilio" Ernesto Vila escribe: *"la dictadura pega duro en la geografía personal y colectiva, e impone a sus presos, que fuimos muchos más de los que estuvimos detenidos, un circuito donde la persona se atemorizara a sí misma y se codifica para no hacer, pensar, sugerir, insinuar, lo que no puede ni debe. Si se equivoca, su familia, sus amigos y hasta su gato y su perro serán castigados."*²⁷

²⁷ "Arte, Cárcel y exilio", publicado por el semanario Brecha en el suplemento especial "A 30 años del golpe de estado, VII/FRONTERAS", con la coordinación general de Ana Inés Larre Borges, 17 de julio de 2003.

A partir de 1984, primer año de transición hacia la democracia efectiva en el Uruguay, Padín queda en libertad de movimiento, dando inicio a una incansable participación en las actividades que se desarrollan en el exterior. Interviene en seminarios, festivales de performance, lecturas y acciones de múltiple orden. Entre otras, participó del ayuno convocado por un grupo de artistas argentinos en el marco del Primer Seminario de Arte Contemporáneo de la ciudad de Rosario. La consigna que los unía era "Por las Libertades en Latinoamérica" y se conformó como un acontecimiento artístico social sin precedentes.

Al final de la dictadura, Padín recibe una beca de la Academia de Artes y Letras de Alemania, por la cual pasó tres meses en la ciudad de Berlín. Fue entonces que se reinsertó en el panorama internacional del arte sin dejar, en ningún momento, de participar de las decenas de acciones y protestas que tenían que ver con Latinoamérica, y especialmente con Uruguay.

Durante su estadía en Alemania, participa del homenaje a John Heartfield, y realiza una intervención urbana, junto a Volker Hamman. Esa es también una oportunidad para realizar su performance Por el Arte y por la Paz. Padín promovió y participó en la organización de la exposición de arte correo Latinoamérica en la Galería DAAD de Berlín. Una sucesión de actividades que ayudaron a difundir y promover la problemática latinoamericana a partir de su producción y, al mismo tiempo, partiendo de esa sensibilización directa, significaron una suma de esfuerzos para lograr revertir situaciones dramáticas que aún vivían países del continente. En Uruguay, Padín participó activamente junto a la Fundación del Gremio de Artistas Plásticos en la campaña pro-

referéndum para derogar la Ley de Caducidad²⁸ en una manifestación que llamó "Por la vida y por la Paz" y repitió entre 1987 y 1988.

En 1985, ya en plena democracia, Padín inicia un proyecto que continúa con múltiples formalizaciones hasta hoy: "Paz-Pan", performance en la cual el artista utiliza este juego simple de palabras para connotar la significación que tienen ambos conceptos vinculares en cualquier sociedad. Términos en relación que resumen la posición de Clemente Padín frente a la problemática de la pobreza, las desigualdades sociales y la violencia que generan.

Su obra performática se ha sumado, con diversas consignas, a protestas y manifestaciones de carácter político, como *Espantaolvidos Latinoamericano*, instalación y performance que tuvo lugar en 1989 en "Ciudad del Arte", organizada por el Grupo Escombros en La Plata, Argentina, o Muévete Panamá de 1990, un acontecimiento artístico-social que denunciaba las miles de muertes civiles provocadas por la invasión a ese país. En esa oportunidad Padín, "plantó" mil banderas panameñas en la Plaza Libertad de Montevideo.

En el mismo año, realizó otra performance de profunda significación política, que llamó *Repatriar*, y que preparó posteriormente como instalación para el 38 Salón Municipal de Expresión Plástica y que fue, además, Premio Adquisición del Senado de la República.



²⁸ Ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (popularmente conocida como "Ley de Caducidad"), dictada a 22 de Diciembre de 1986.

Hay otras performances que reiteró en varias oportunidades como *No Están Muertos...*, de 1996, basada en un poema del portorriqueño Francisco Gonzalo Marín y que Padín presentó originalmente en el Museo Blanes de Montevideo, y luego en la Sala J. Egenau, del Depto. Artes Plásticas de la Universidad de Santiago, Chile, en la Galería de AEBU, y en el Centro Ricardo Rojas de Buenos Aires, Argentina. Unos años más tarde realizó *¿Dónde están?*, acción que preparó para el 2do. Ciclo de Performances de la Ciudad de Montevideo²⁹. Más recientemente, *Punto Final*, del año 2003, se llevó a cabo en el marco de la exposición "...Palabras Silenciosas", realizada en la Facultad de Artes de Montevideo, la que luego se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en La Casona Municipal de Córdoba y, el pasado año, en el espacio del Foyer del Teatro Solís, en el marco del Proyecto "Por la Memoria" curado por Annabella Balduvino y Elbio Ferrario.

.....

A estas actividades Padín las llama "eventos artístico-sociales" pero el sentido que le otorga al arte está centrado en su función "fática", es decir una función que favorece la transmisión de contenido. Según el propio Padín³⁰, en el arte correo, donde lo fundamental es la comunicación, cada envío postal es un : "Hola, aquí estoy...no hay un intercambio de información. Este concepto está estudiado por Jakobson, quien en su conocida formulación de las funciones del lenguaje, nos habla de "*la función que favorece el intercambio de las demás* ya que cuando tú quieres contar algo, o cuando quieres mandar algo estás

²⁹ Segundo Ciclo de Performances de la Ciudad de Montevideo. curado por Fernando Martínez, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay. 2002-

³⁰ Clemente Padín (2004), *Arte Correo: La Utopía de la Comunicación Eterna*. Santiago de Chile: Revista Virtual (Año 6).

favoreciendo la comunicación posterior, la amistad, el amor, etc. Es como en una bandada de patos que se van diciendo "cua - cua" ¿qué es ese "cua -cua" sino un aviso fatual de la posición que ocupa cada pato en la bandada?"

La poética de lo político/Ambigüedad y Autorreflexión

Para Padín, ambigüedad y autorreflexión son los términos y las marcas de la poesía.³¹ Una de las características de esta área de trabajo es la afinidad de Padín con el "letrismo". Padín emplea las letras del alfabeto romano como signos y ritmos gráficos.

En la época previa a la ruptura constitucional y la instauración del régimen dictatorial, muchos artistas cumplían un rol de denuncia ante las múltiples problemáticas sociales del momento. Del mismo modo sus trabajos servían para difundir a nivel regional e internacional lo que estaba sucediendo y trataban de comunicar. En esos años previos a la dictadura, y más aún cuando tuvo lugar el régimen represivo, los espacios para la realización de actividades culturales estuvieron cerrados o mermados en sus posibilidades. Es por esto que, entonces, los espacios culturales habilitados por representaciones internacionales, como las Alianzas, Francesa, Uruguay-Estados Unidos, el Instituto Italiano de Cultura, el Goethe o algunos espacios privados de gran significación como la Galería U que dirigía Enrique Gómez, o espacios de formación como el Club de Grabado y la Feria de Libros y Grabados dirigida por Nancy Bacelo, entre algunos otros, fueron los ámbitos donde se desarrollaron las prácticas más comprometidas y críticas.

³¹ Clemente Padín (2004), prólogo de "La Poesía es la poesía". Montevideo: Ediciones Imaginarias.

Es así que en 1969 se presenta la "*1ra. Audición de Poesía Fónica*", en el Teatro Millington Drake, y que luego continuó en la 10a. Edición de la Feria de Libros y Grabados y en la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* en la Galería U, donde también se inauguró, en 1972, la llamada "*Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*". Padín había comenzado con los llamados "poemas verbales" mientras estudiaba letras³².

También la Universidad cumplió, hasta un determinado momento, con el mantenimiento de una porosidad necesaria para la inclusión de propuestas como la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por la revista "Ovum 10", que se desarrolló en 1970³³ en la Universidad de la República y donde participó el también amigo de Padín, Edgardo Antonio Vigo, en una de sus primeras visitas a Uruguay. En esa oportunidad el artista argentino propuso una parodia al acto eleccionario que tituló "Poema Demagógico"³⁴.

Padín inició su primer archivo de Poesía Visual en el año 1967 y, a partir de allí, la circulación y conservación del material atravesó diversas dificultades. Cuando estaba por presentar la colección en Chile tiene lugar el golpe de estado de Pinochet. Dadas las circunstancias, ese primer archivo se perdió. Al año siguiente y con la colaboración de la Image Bank Postal Card de Vancouver, Canadá, y la Omhaha Flow Systems, que dirigía Ken Friedman, Padín reconstruyó sus archivos, pero fue más tarde encarcelado por la

³² Entrevista de Clemente Padín con la Revista Virtual en 2004, disponible en línea en: <http://www.escaner.cl/escaner67/acorreo.html>

³³ Exposición de Ediciones de Vanguardia, tuvo lugar el 30 de Septiembre de 1970 en el hall de la Universidad de la Republica.

³⁴ Texto homenaje a Edgardo Antonio Vigo: Aspiración Libertaria, Clemente Padín.

dictadura uruguaya, en 1977, y así perdió veinte cajas con valiosísimo material que incluía cartas, postales, y obras de artistas de todo el mundo como Joseph Beuys, Ulrichs, Higgins, Friedman, Blaine, Ulises Carrión, Vigo, Deisler, Davi Hompson, Varney y muchos otros. A pesar de esto, Padín ha ido recuperando parte de ese material, y cuenta con un valioso archivo catalogado que aspira a convertirse en un "Espacio público del networking Latinoamericano", que permita preservar la memoria de estos años tan ricos y dinámicos³⁵.

Padín estuvo siempre trabajando en una zona intermedia entre la literatura y la plástica, utilizando los elementos gráficos como signos, cuadros realizados con trozos de letras, palabras, texto verbal o texto poético. Para algunos críticos no era posible hablar de poesía si el texto carecía de significación, mientras otros sostenían que alcanza con que el texto incluya elementos lingüísticos, sean letras o fragmentos de palabras en función poética, para que pueda ser catalogado como poesía.

Wladimir Dias-Pino hablaba de "Poema Semiótico" y posteriormente de Poema/Proceso. Todo esto tenía origen en la idea de buscar sistemas nuevos, diferentes, que cuestionaran los códigos y las reglas establecidas y a partir de esa desestabilización y quiebre, habilitar la recomposición de un nuevo modelo. Esta inquietud fue compartida por decenas de artistas y escritores del mundo entero, quienes asumieron esa responsabilidad de cambio conjuntamente con la responsabilidad de habilitar los

³⁵ Entrevista de Clemente Padín con TAM Proyecto en 1994, disponible en línea en: <http://www.merzmail.net/tampadin.htm>

espacios idóneos para difundir esos cambios, y así promover una nueva producción basada en nuevos conceptos.

El artista mejicano, Ulises Carrión, edita una revista *sui generis*, llamada EPHEMERA, que estuvo dedicada a la difusión de convocatorias de exposiciones y aspectos teóricos del arte "otro", es decir, esa producción que por diversos motivos se mantenía fuera de los carriles del mercado del arte. En 1976, Carrión, enterado del encarcelamiento de Padín y Carballo en el Uruguay, resuelve dedicar la portada de la revista a difundir esta noticia a la comunidad artística y cultural y promover al mismo tiempo una cadena solidaria para reclamar la libertad de estos artistas.

Este sistema de producción, comunicación y circulación posibilitó el funcionamiento de una red de artistas del mundo entero, y fue posible gracias a la organización y metodología que promovieron y continuaron artistas como Joseph Beuys, Luther Blisset o León Ferrari, Vigo y Yoko Ono, Ulises Carrión y otros miles que conformaron esta red en la que algunos, como Padín, continúan hasta el día de hoy y la renuevan con participaciones y convocatorias constantes. De ese modo, era imposible el despliegue de cualquier tipo de dispositivo de absorción o neutralización que quisiera impugnar el objetivo planteado por estos artistas. Todo instrumento de control era anulado ante la existencia de la red, que funcionaba como una operación "universal". Sus acciones involucraban de igual manera la temática a trabajar, debatir, discutir, y la estrategia necesaria para efectivizar su difusión y efectividad. Este funcionamiento efectivizó la idea de descentralización y generó y reforzó una idea de 'mundialización'.

Una manera de pensar

Hace pocos años, Antoni Muntadas hizo circular, por medio de diversos soportes que van desde la instalación a la pegatina, la frase: "ATENCIÓN: LA PERCEPCIÓN REQUIERE PARTICIPACIÓN". Este slogan se presentó en varios países y en sus diversas lenguas y convoca a ubicarse en el sitio de la acción y no en el espacio de la expectación. La acción que puede ser entendida también como pensamiento y como herramienta de la comunicación.

Padín se define como miembro de una comunidad y una cultura determinada; teniendo en cuenta esa "identidad", asume esa cuota de participación para reflexionar, con su trabajo, sobre los contenidos propios de la sociedad en la que vive. Históricamente, la diversidad de sus proposiciones adquieren el carácter reivindicativo del análisis y la reflexión como únicas herramientas para promover un pensamiento crítico que permita la construcción de una sociedad mejor y más justa.

"En las performances, que realizo desde 1970, espero expresar mi ser, mis preocupaciones y mis esperanzas. En tanto miembro de una comunidad y de una cultura determinada no puedo dejar de expresar, aunque quiera lo contrario, los contenidos propios de esa unidad inconsútil. En mis obras pretendo glorificar nuestro ser y nuestro mundo poniendo en evidencia lo mejor de nuestra existencia pero, para ello, debo poner en evidencia todo aquello que hace imposible aquella aspiración. Es decir, expresar no sólo lo bueno y maravilloso de la vida sino, también, denunciar todo aquello que vaya contra ella: la injusticia, la arbitrariedad, el ultraje, la infamia y todas aquellas iniquidades que asume el odio y la muerte. Por ello, mi obra, no sólo las performances, asumen un carácter de reivindicación, de reclamo, de política en el

buen sentido, tratando de influir, en lo posible, en la restitución de la justicia y la dignidad.”³⁶.

El artista argentino Robert Jacoby³⁷, en 1967, se cuestionaba si acaso el arte no es otra cosa que *una manera de pensar* y en este sentido también debe entenderse como una manera de promover el pensamiento en los demás y facilitar una reflexión para generar sentido. Con esta consigna y este objetivo se ha desarrollado la vasta obra y las diversas proposiciones en el campo de las artes de Clemente Padín y, en la medida que han sido y son promovidas, encuentran resonancias en otros ámbitos y culturas que habilitan un espacio compartido con el objetivo de cuestionar y renovar permanentemente las políticas de la representación. Entonces, podemos decir que, con mayor o menor consecuencia, es indiscutible que Padín no entiende otra forma de vivir que no sea haciendo arte, y que no entiende el arte sino como un instrumento de la crítica. Y que no entiende la crítica sino como un ejercicio práctico.

Patricia Bentancur

³⁶ Entrevista de Clemente Padín con Heterogénesis en 2004, disponible en línea en: <http://performancelogia.blogspot.pt/2006/11/arte-de-la-accion-clemente-padn.html>

³⁷ Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en Luis Camnitzer et al (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art.