

Los huevos de Europa. Conversación con Clemente Padín

Riccardo Boglione

Como nos vamos a centrar en tu relación con Europa, me gustaría empezar preguntándote qué peso tuvieron en tu formación el arte y la literatura europeas, incluso antes de empezar a escribir.

Antes de editar la revista *Los Huevos del Plata* en 1965 yo era estudiante de Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias por lo que estaba muy informado acerca de la literatura inglesa, la francesa, y otras, además de adquirir una formación humanística intensa, por el estudio del latín y el griego antiguos que son la base fundamental de los estudios humanísticos. Luego, con *Los Huevos del Plata*¹ tuve la oportunidad de intercambiar revistas con varios países y de esta manera contacté con intelectuales y poetas de todo el mundo, sobre todo con los franceses que estaban editando muchas revistas, en particular con uno de los grandes poetas del siglo XX, Julien Blaine. Hablando de relaciones e influencias, recuerdo una revista francesa con la que hacía intercambio que se llamaba *Vivralib*, dirigida por el mismo Blaine, que traía muchísima información, en especial sobre poesía experimental y eventos de vanguardia, no solo metropolitanos sino también latinoamericanos, donde me enteré de cosas que pasaban cerca de aquí.

Casi una situación paradójica...

Sí, ahí me enteré del evento “Tucumán Arde”, la primera manifestación importante de la nueva vanguardia latinoamericana conceptualista. Traduje el artículo sobre “Tucumán Arde” al español y con ese material edité un número de *Ovum 10*, el penúltimo, el número 9. Cuando años después leí los documentos originales del evento me di cuenta de que mi traducción

1 Los 15 números de la revista se publicaron entre 1965 y 1969; además, entre 1966 y 1970, se editaron 16 libros. La revista es accesible en su versión digital según el enlace <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32029> (1 de marzo de 2022).

adolescía de serios problemas: la información estaba tergiversada y muchos datos estaban equivocados.

Claro, filtrada por la revista francesa...

Sí, lo dramático era la dependencia cultural que se vivía en aquel momento.

Volviendo a las revistas tuyas, ¿cómo se dio la apertura a la experimentación?

Tenía mucha curiosidad intelectual y me dirigí rápidamente hacia formas nuevas, el cambio ya se aprecia en el libro de poesía lineal que publiqué en 1969, *Los horizontes abiertos*: ahí están un par de poemas que rompían con todas las reglas. Tendencia que, más adelante, evolucionó hacia la poesía visual.

En Uruguay la presencia de las culturas francesas, españolas, italianas es muy fuerte, a raíz de la gran ola migratoria entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, pero no solo por esta razón. ¿Creés que es así y que de alguna manera esta presencia eclipsó –y tal vez sigue eclipsando– la búsqueda de una cultura realmente autóctona, americana?

Apenas rescatamos algo con el conceptualismo latinoamericano, que es una consecuencia del *Conceptual Art*. Habría que ir a buscar en las raíces prehispánicas para encontrar un arte totalmente latinoamericano. Está la experiencia del constructivismo de Joaquín Torres García, que recupera el precolombino, pero es una derivación del constructivismo europeo.

Pedro Figari también lo trata de insertar en su obra y pensamiento.

Sí, hay algunos casos, claro, como el Modernismo en Brasil de los años 20, que también tuvo que ver con el Futurismo. También el Ultraísmo aunque se pudiera objetar que provino de las propuestas del chileno Vicente Huidobro. En realidad, más que derivaciones son reelaboraciones.

Pasando a las relaciones directas, ¿cuándo se dieron los primeros contactos con grupos europeos o con latinoamericanos que vivían allá?, ¿cómo ocurrieron y con quiénes?

Con las revistas, *Los Huevos del Plata* y *Ovum 10*, y los intercambios que logramos fuimos descubriendo movimientos y artistas, incluso latinoamericanos radicados en Europa, con quienes podíamos comunicarnos en español. Relaciones estrechas con europeos no tuve muchas, sobresale Julien Blaine, que ya mencioné y que se interesó a mi obra, sobre todo cuando estaba intentando legitimar el movimiento del arte de la acción, la *performance* y sus derivaciones. Julien Blaine publicó con la editorial de su revista *DOC(K)S*, mi libro *De la représentation à l'action*. Se dio así: en 1974 nos visitó Blaine que estaba haciendo una gira por Latinoamérica buscando materiales de artistas experimentales para su nueva revista *DOC(K)S*, que aún hoy se publica en Francia. Ese primer número de *DOC(K)S* se constituyó en un verdadero corte paradigmático del arte de vanguardia o de avanzada de América Latina de mediados de los 70. En mi casa vio el manuscrito del libro y lo publicó en Francia, en francés, en 1975. El texto del libro además abre también el primer número de *DOC(K)S*. En 2010 se hizo una edición en español, en facsímil, a cargo de Ediciones Al Margen, La Plata, Argentina y en 2019 una segunda edición en francés a cargo de Les presses du réel.

Bueno, fue un poco el procedimiento inverso de tu traducción de “Tucumán Arde”: Blaine la tradujo del español al francés.

Sí, es raro, así es la vida.

En un momento vamos a hablar de tu experiencia alemana, pero para introducir esto, te hago primero otra pregunta. En un interesante trabajo de 2017 la investigadora polaca Katarzyna Cytlak, hablando de la ambigua relación de Joseph Beuys con algunos artistas sudamericanos como Nicolás García Urriburu y Víctor Grippo, se ocupa también de tu libro de artista de 1976, *Omaggio a Beuys*. Ella justamente subraya tu posición irónica hacia una figura muy famosa e influyente a nivel internacional en aquel entonces. Hace un par de años compré en una librería anticuaría de Estados Unidos una caja de la editorial alemana Staeck, especializada en múltiples de Joseph Beuys, que contiene tres trabajos tuyos, entre ellos el *Omaggio a Beuys* de 1976, pero firmado, de puño y letra, por Beuys mismo. Te pregunto entonces si la firma de tu libro fue algo concordado entre ustedes o si, de alguna manera, fue una “apropiación” silenciosa de Beuys de tu pieza. Sé que una vez en-

contraste a Beuys en el taller de Wolf Vostell, pero ¿hablaron de *Omaggio a Beuys* y de que él eventualmente firmara ejemplares?

¡Para nada! No sabía nada de eso y me sorprende. Reconstruyo un poco lo del librito. En la década de los 70 Beuys me envió una postal de una muestra suya hecha en Italia, titulada *La rivoluzione siamo noi*, con una foto en donde se muestra caminando de frente, como que se va a llevar el mundo por delante, con una leyenda abajo que dice “La rivoluzione siamo noi”. Eso me pareció chocante; la idea de una sola persona como guía de la revolución social no me gustó e hice una parodia con el formato de un cómic. Diferentes personajes decían lo mismo y en la última página estampé una foto de gente trabajando: no una sino varias personas; de costado, no de frente y agachados, no parados de frente, a lo que sume “piccola correzione, la rivoluzione siamo noi”. Esa fue mi corrección ideológica, un único individuo no iba a hacer la revolución por más genio que fuera. El cuadernillo lo publiqué en Montevideo y luego el editor Staeck lo reprodujo en un libro que recoge varios homenajes que se le hicieron a Beuys.

Y Staeck justamente es el que editó esa caja, que no tiene título, se llama simplemente *Clemente Padín*.² Ahora que Beuys firmara, sin que tú lo supieras, tu libro, entre otras cosas confirma la actitud individualista que tú estabas denunciando.

Sí, Staeck nunca me mandó la caja, no tenía idea de que existiera. Y Joseph Beuys lo tuve frente a mí solo un par de minutos: cuando estaba en Alemania juré no gastar un solo marco de los que la beca me daba por la residencia. Cuando Wolf Vostell se enteró de eso me invitó a comer a su casa los domingos. Él era amigo de mucha gente y un domingo apareció brevemente Beuys quien solo me conocía por los intercambios de arte correo, además mi alemán era muy malo, por lo cual no entendí casi nada de lo que decían.

2 La caja, que no está fechada (probablemente fue editada a fines de los años 70), contiene tres libros de Padín: *Omaggio a Beuys*, *Instruments / II* – ambos reeditados por Staeck – e *Instrumentos/74* que, en cambio, es la edición montevideana original, con intervenciones manuales. El tiraje es desconocido, pero debe ser bajo: WorldCat no registra ninguno y solo pude ubicar una copia en la biblioteca del Walker Art Museum de Minneapolis (sin la firma de Beuys). El orden de las fotos de *Omaggio a Beuys* en la edición Staeck difiere considerablemente del de la primera edición padiniana.

Durante tu encarcelación por parte de la dictadura, entre 1977 y 1979, muchísimos artistas a nivel internacional hicieron presión sobre Uruguay para que te liberaran. ¿Desde la prisión vos te enteraste de esta movilización? ¿Cómo se dio y quiénes fueron los más activos?

Sí, me enteré. Fueron varios artistas y hace años publiqué un librito, *Solidaridad*, que recoge los pedidos u obras que reclamaban la liberación mía y de Jorge Caraballo (Padín y Caraballo 1991).

¿También podías enviar cartas, material?

Sí, no yo directamente, al correo iban mi señora, mi hija o, cuando trabajaba en AEBU, la Asociación de Empleados Bancarios Escribanos del Uruguay, aun estando bajo régimen vigilado, iban compañeros del trabajo. Además, yo tenía una casilla de correo, y quién fuera iba y retiraba por mi cuenta todo lo que había llegado. Una nota al margen: aún conservo la casilla de correo, desde hace más de 60 años.

¿Cómo se dio tu liberación?

Todos queremos creer que fue a raíz de los pedidos de la comunidad artística internacional, pero en realidad los hechos cruciales se dieron gracias a un PEN Club de San Francisco, en California: un senador demócrata, Alan Cranston, que pertenecía al Club y al Partido Demócrata, se enteró de mi situación. Así que llamó a Washington y preguntó qué pasaba conmigo y con Caraballo. De Washington llamaron a Montevideo y, al día siguiente estaba en la calle, luego de cumplir los dos años y tres meses de condena. Me redujeron la pena, que era de cuatro años, para el delito de “Vilipendio y Escarnio a la Moral de las Fuerzas Armadas”. Estaba muy feliz, pero al día siguiente me citaron y cambiaron la carátula a mi expediente y me cambiaron la pena: tenía que permanecer preso *sine die*, para siempre, en casa, bajo libertad vigilada durante todo el periodo irregular. De esta manera cumplieron con el deseo del Departamento de Estado de Estados Unidos, porque efectivamente mi calidad de vida mejoró mucho, pero seguían castigándome porque no podía trabajar, tenía que ir todos los sábados a un cuartel a firmar, etcétera. Pero a partir de 1980 la situación aflojó bastante y pude, gracias a los esfuerzos de un compañero bancario que había estado preso conmigo, entrar como profesor de Educación Fí-

sica en AEBU. Al poco tiempo me pasaron a “Prensa y Propaganda” para corregir los textos públicos de la Asociación en razón de que había conseguido licenciarme en Lenguas Hispánicas en la UdelaR. Fue genial porque estaba cerca de las máquinas y podía editar mis cuadernillos, lo cual fue muy útil para mis intercambios con los artistas internacionales. Ingresé en 1980 y me jubilé en 2000, luego de trabajar allí durante 20 años.

Durante el cumplimiento de tu condena estuviste, obviamente, sin pasaporte. Cuando, en 1984, recuperás plenamente la libertad sale la oportunidad de viajar a Alemania. ¿Cómo ocurrió exactamente?

Ya antes de caer preso tenía, como te dije, muchos contactos en todo el mundo y algo de base social en la comunidad internacional. Algunos textos teóricos, por ejemplo, el manifiesto para la nueva poesía de 1969, había llamado la atención, así como el libro que publicó Blaine en Francia. Así que en cuanto terminó la dictadura me llegaron muchas invitaciones de museos, instituciones, universidades, etc. La más importante y generosa fue la del Museo de Arte Moderno de Suecia, pero duraba mucho, un año entero y no quería dejar a mi esposa otro año sola, ya que en mi ausencia fue ella quien sostuvo el hogar. Un viejo amigo, Dick Higgins, artista Fluxus, me consiguió una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD³) en Berlín Occidental que solo duraba tres meses. Tuve una dificultad adicional porque para obtener el pasaporte tenía que pagar las expensas carcelarias acumuladas, que eran como 1200 dólares que yo no podía pagar porque no tenía un peso, pero finalmente amigos generosos la pagaron.

Contame sobre tu estadía en Berlín. ¿Qué vida hacías?, ¿a quiénes conociste?, ¿qué relaciones estableciste?

Llegué en febrero a Berlín, en época de deshielo. Me entregaron un apartamento precioso en un barrio residencial, un lujo, a unas veinte cuadras del centro y el dinero para las expensas era muchísimo, como 5000 dólares por mes. Como mi señora había luchado tanto durante años para mantener nuestro hogar vi la oportunidad de retribuirle y decidí ahorrar todo lo que podía, no gastar ni un marco y llevar todo para Montevideo. No conocía a

3 DAAD por sus siglas en alemán de Deutscher Akademischer Austauschdienst.

nadie. Hasta que un día llega una pareja al apartamento, se trataba de un antropólogo, Volker Hamann que practicaba arte correo y su novia Nadia van Gelhues: fueron ellos los que me orientaron y me hicieron descubrir Berlín. Fui también conociendo gente y Wolf Vostell fue clave, pues me llevó a los lugares importantes de la ciudad. Además había muchos exiliados chilenos y argentinos que tenían sus lugares de encuentro y centros culturales. Con algunos artistas alemanes podía hablar algo en español, porque iban de vacaciones a España y estaban bastante acostumbrados al idioma. Creo que lo recuerdo con más cariño de mi viaje a Berlín fueron mis charlas con Wolf Vostell aunque, tal vez, estaba practicando su español en razón de su inminente casamiento con una figura de la realeza española...

¿Hiciste alguna muestra u obra en Berlín?

Sí. En marzo de 1984, con Volker Hamann y Nadia van Gelhues hicimos una intervención urbana llamada *Homenaje a John Heartfield*. Le cambiamos el nombre a una calle larga unas tres cuadras que se llamaba Adolfstraße y le pusimos “John-Heartfield-Straße” en homenaje a un artista dadaísta alemán, John Heartfield, que se había cambiado el nombre en protesta por la política nazi, volviendo inglés el suyo (Helmut Herzfeld). Resulta que, como ese artista había sido comunista, el municipio se negaba a nombrar una calle en su honor. Así que pusimos nosotros un cartel que cubría el oficial e hicimos una ceremonia.⁴ Lo otro fue una exposición que preparé durante los tres meses de estada, *Arte Correo, Mail-Art aus Lateinamerika*, y que abrió en mayo de 1984 en la daadgalerie de Berlín, dirigida por René Block.

4 Una foto de la acción, junto con la documentación de otras acciones de la época, puede verse en <https://documents.net/document/seleccion-de-performances-de-clemente-padin.html?page=4> (1 de marzo de 2022; los nombres de las personas implicadas no siempre están bien escritos). El Archivo Clemente Padín se encuentra ahora en el Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (<https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/clemente-padin>). El archivo preserva la casi totalidad de la biblioteca, hemeroteca, videoteca y discoteca de Clemente Padín, incluyendo entre otros libros de poesía visual y concreta, grabaciones, un importante acervo de arte correo y las series completas de las revistas *Los Huevos del Plata* (1965-1968), *Ovum 10* y *Ovum* (1969-1977).

¿Reunía a artistas que pertenecían a tu red?

Sí, además hice una *performance*, *Por el arte y por la paz*, que fue una piedra angular de todo mi trabajo performático, quizá el verdadero arranque con la *performance* para mí, porque antes había hecho sobre todo pequeños *happenings*. Pero ahí me di cuenta realmente de las posibilidades de ese lenguaje. Quise hacer algo a tono con el tema de la exposición, una denuncia de los regímenes arbitrarios y dictatoriales presentes en el continente y de su búsqueda de información mediante la tortura y la desaparición forzada. Hice un paneo de las formas más habituales de torturar empleadas en América Latina acompañada por un texto que se tradujo al alemán y que leyó Hamann. Finalmente doné la muestra al Museo de la Solidaridad de Nicaragua.

¿Qué impacto tuvo?

No hubo muchos comentarios, pero tampoco había un público masivo. Era una galería muy grande y la exposición quedó muy bien, los artistas correo latinoamericanos respondieron masivamente. Tenía una pequeña falla que nadie señaló: el arte correo tiene un carácter metropolitano, que involucra todo el mundo y mi convocatoria fue regional. Ahora es común que en algunos países se hagan convocatorias nacionales como en la época de Ray Johnson, pero el arte correo rechaza las fronteras, no tiene nada que ver con los nacionalismos.

¿Visitaste Berlín Este?, ¿tuviste algún contacto con artistas de la parte soviética?

Sí, dos veces. Una vez con Robert Rehfeldt que tenía la particularidad de ser quizá el único artista que viviendo en Berlín occidental cruzaba a la RDA. Al mes siguiente nos pusimos de acuerdo para volver y hacer una comida, yo tenía que preparar algo típico uruguayo, un asado, lo cual no resultó porque la carne no era como la uruguaya, tenía cortes diferentes. Además temían no controlar el fuego y finalmente se hizo al horno. Bueno, ahí había una veintena de artistas, cada uno con su sobre de trabajos que esperaban poder difundir en Occidente. En principio iba a ir también Guillermo Deisler, que vivía a 20 kilómetros de ahí, pero al final no vino. Así que lo llamé y me explicó que los artistas en la DDR [RDA] no po-

dían salir de las ciudades a las que estaban asignados. Y no eran solo los exiliados sino todos los artistas. Cuando volví a Montevideo, de hecho, mi primer objetivo fue hacerle una buena exposición con el material que me habían dado, *El arte correo en la República Democrática Alemana*. Logré organizarla, en 1986, en la Biblioteca Nacional de Montevideo con el apoyo de la Casa Bertolt Brecht.

Vos atravesaste, practicando arte, la historia del último medio siglo, de la fase aguda de la Guerra Fría hasta hoy, pasando por la caída del muro y lo posmoderno. ¿Cómo cambió, desde tu experiencia, el papel del intelectual y del artista en este largo lapso temporal?

Bueno, hablando de Guerra Fría, te cuento una cosa que no vas a creer. Me enteré, gracias al artista chileno-venezolano Dámaso Ogaz, de que la DAAD, la misma que me había otorgado la beca, estaba financiada por la CIA.⁵ Me enteré entonces de que mientras iba denunciando lo que pasaba en América Latina, etcétera, la CIA me estaba financiando: supe así que el dinero que me llevé para Montevideo de Alemania provenía de esa generosa institución de los Estados Unidos.

Cambios hubo muchos, sobre todo la aparición de lo digital, lo que nos dio la posibilidad de experimentar en profundidad con los lenguajes y los soportes. Traté de mantenerme al día, incluso hice algunas obras digitales, pero tuve que dejarlas porque no lo sentía muy intensamente. Fue un periodo lleno de sobresaltos y avances tecnológicos insospechados, pero nada que no pudiéramos sistematizar a la manera de “antes y después de la Margaret Thatcher” o “antes y después de Lyotard”. Podríamos coincidir en algunos hechos históricos resonantes como la caída del Muro de Berlín o la definitiva ascensión del Neoliberalismo, hacia 1990 aproximadamente. Antes predominaba un arte volcado a lo social y a la defensa de los derechos humanos; después aparecen preocupaciones de índole personal que sepultan los temas societarios. También aparece Fluxus y los neomovimientos Dada en todo su esplendor y *glamour* al punto tal que, aún hoy, continúan jugando a las escondidas o procesando y bailando en las calles lo que, por otra parte, coincide con el postmodernismo.

5 [Nota de lxs editorxs: El Programa de Artistas en Residencia del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) se creó entre 1963 y 1965 con la financiación de la Fundación Ford; a partir de entonces continuó financiado por la ciudad de Berlín y el Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Federal de Alemania].

Finalmente, ¿cómo se ha modificado, si se ha modificado, la relación entre Europa y Latinoamérica en las últimas décadas?

Antes era mucho más intensa, en calidad y en cantidad. Entre artistas antes no existía un intercambio amable de obras, de postales, antes éramos muy competitivos y nos criticábamos duramente. También éramos menos y no contábamos con las redes sociales. Dependíamos completamente del correo postal y, ya en los 90, del correo electrónico. Sí, cambió radicalmente.

Referencias bibliográficas

- Cytlak, Katarzyna. 2017. “La rivoluzione siamo noi: Latin American Artists in Critical Dialogue with Joseph Beuys”. *Third Text* 30, no. 5-6: 1-22.
- Padín, Clemente. 1974. Caja de artista [contiene: *Omaggio a Beuys, Instruments / II e Instrumentos/74*]. Heidelberg: Staeck.
- Padín, Clemente. 1975. *De la représentation à l'action*. Paris: Nouvelles Éd. Polaires [2019. Paris: Les Presses du réel; 2010. *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen]
- Padín, Clemente y Jorge Caraballo. 1991. *Solidaridad*. Montevideo: sin editorial.
- World Documents. 2015. Selección de performances de Clemente Padín, 18 de julio de 2015. <https://documents.net/document/seleccion-de-performances-de-clemente-padin.html?page=4> (1 de marzo de 2022).