

# Clemente Padín: emergencia de la performance en el Uruguay de la neovanguardia

*Lucía Delbene*

## Resumen:

En el artículo presente pretendemos trazar la fisonomía que la performance, entendida como el arte que es ejecutado en un *hic et nunc* del cuerpo del artista como canal de la obra, presenta en la figura del poeta y performer uruguayo Clemente Padín, representante de esta praxis durante la década del setenta. El género se gesta en connivencia con los desarrollos teóricos y artísticos que se produjeron en el orbe occidental a lo largo de las décadas del sesenta y setenta. La performance de Clemente Padín describe la relación del artista con la polis, deconstruyendo las formas del arte moderno que se reconfiguran en los vínculos fundamentales entre individuo y sociedad. La constitución de nuevas formas de ser en el mundo, que comienza a transformarse hacia el final del siglo, cuestiona las nociones de disciplina, género, identidad y frontera como los monumentos que habían regido desde la consolidación del sujeto moderno concomitante a las revoluciones burguesas contemporáneas de la colonización de ultramar.

PALABRAS CLAVE: Clemente Padín – performance – arte conceptual – neovanguardias

## Clemente Padín: the emergence of performance in neo avant-garde Uruguay

### Abstract:

In this article, we aim to draw the physiognomy that performance, understood as the art that is run on a *hic et nunc* of the artist's body as a channel for the work, presented in the figure of Uruguayan poet and performer Clemente Padín, a representative of this praxis during the 70s. The genre was gestated in collusion with the theoretical and artistic developments that occurred in the western sphere throughout the 60s and 70s. The performance by Clemente Padín, describes the artist's relationship with the polis deconstructing modern art forms reset in the key links between individual and society. The creation of new ways of being in the world, that began to change toward the end of the century, questions notions of discipline, gender, identity and frontier as the monuments that had ruled from the consolidation of the modern subject concomitant to the contemporary bourgeois revolutions against colonization overseas.

KEY WORDS: Clemente Padín – performance – conceptual art – neo avant-garde

RECIBIDO: 02/06/15  
APROBADO: 29/07/15

### Lucía Delbene Azanza

luciadelbene@gmail.com

Poeta, narradora, investigadora y docente. Profesora egresada del Instituto de Profesores Artigas y licenciada en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona), actualmente cursa la maestría en Literatura Latinoamericana (UDELAR).

En poesía ha publicado *Garza en garza* (2009) y *Taurolabia* (2012), y poemas en revistas digitales (*Enclave*, Nueva York; *el Montevideano - Laboratorio de artes*, Montevideo); también narrativa: «La homicida de las flores» (2001) en revista *Cantá Odiosa*, «El libro de los peces» (*Trópico Sur*, 2013), «El libro de los peces y otros relatos» (*Trópico Sur*, 2014); y diversos artículos sobre poesía en revistas electrónicas nacionales, hispanoamericanas y extranjeras: *H Enciclopedia* (Uru.), *No Retornable* (Arg.), *Piedra Alta* (Uru.), *Laboratorio* (Chile), *[sic]* (Uru.), *Alter/nativas* (EE.UU.).

## Introducción

Si bien el giro performático de las artes de neovanguardia en los años sesenta signó a la producción de los centros hegemónicos, en Latinoamérica tuvo sus señas particulares que lo demarcaron en una fuerte contextualización con respecto a la urgencia de la situación social y política que se estaba produciendo en el continente. De esta manera, en el Río de la Plata al menos, podemos constatar un devenir común de la experimentación en la forma y de los planteos que los artistas realizaron en ese periodo. Es por ello que la historia de la performance no es solamente la de un género neófito que intenta recuperar el aura benjaminiana en la construcción copresenciada entre el performer y espectador de la relación entre el cuerpo y la polis, sino que es también la narración de un tránsito histórico-político que selló al subcontinente en el final del siglo XX. Asimismo plantea el relato de una sujeción que requiere su liberación con los medios que el cuerpo es capaz de canalizar, en la ostentación de las marcas fundamentales que la civilización le inscribe en un momento específico de la cultura.

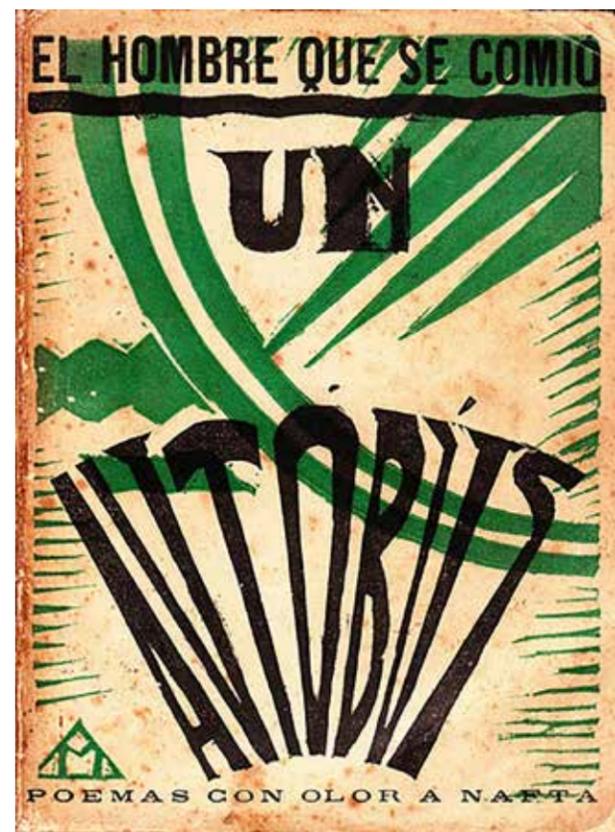
En principio se hace necesario enmarcar esta historia, la de los países latinoamericanos y la de Uruguay en particular, en un entramado de relaciones geopolíticas mundiales, donde el poscolonialismo de buena parte del siglo XX ha determinado profundamente el desarrollo de los acontecimientos en América Latina, y donde también es posible trazar un devenir colectivo del continente imbricado en un circuito mayor que hoy ya es lugar común llamar de globalización. Es a partir de la segunda postguerra cuando podemos iniciar un recorrido que comienza con la constitución de los dos grandes bloques políticos y económicos mundiales, cuyo blasón fue la construcción en 1961 del muro de Berlín que separaba dos mundos enfrentados entre sí, así como también los unía en una compleja red de relaciones de las cuales Latinoamérica no estuvo absuelta.

La polarización del mundo en dos bloques geopolíticos establecidos por la guerra fría se transfiere al subcontinente a partir de la revolución cubana y el triunfo de Fidel Castro en 1959, que derrocará la dictadura de Batista para establecer el primer (y último) régimen comunista americano. Este acontecimiento oficiará como un factor dinamizante de los hechos que se suceden sin solución de continuidad durante los años sesenta hasta la implementación de las dictaduras a lo largo del continente durante esta década y la siguiente: Brasil (1964); Argentina (1966 y 1976); Chile (1973); Uruguay (1973), por solo consignar a la mayoría de los países del cono sur. De acuerdo al historiador argentino O'Donnell, la implementación de los estados

autoritarios como respuesta de una crisis que amenazaba con el advenimiento del comunismo y la disolución de los regímenes capitalistas que el intervencionismo imperial de Estados Unidos apoyaba, tuvo distintas características en la década del sesenta y del setenta. Mientras que en los sesenta funcionó como una barrera ante el avance social y político de las izquierdas, en los setenta fue la desarticulación de las organizaciones político-partidarias que se erigieron en pie de guerra contra el régimen, por ejemplo el MLN tupamaros en Uruguay o montoneros y ERP en Argentina (O'Donnell, 1997: 75-76). Es a partir de los sesenta cuando en el Uruguay comienza a profundizarse la crisis política y económica que daría paso a la guerra de guerrillas a partir de la radicalización ideológica de las facciones en disputa, cuando surgen las primeras manifestaciones de la neovanguardia, del conceptualismo, del arte en acción y de la performance, en un momento donde la poesía y el arte ingresan en un discurso de filiación política entroncando una estética de la comunicación con la lucha revolucionaria que se hacía eco desde las diversas esquinas de América Latina.

## Neovanguardia y revolución en el Uruguay de los sesenta

Si la historia de la conquista de América en el siglo XVI está dialécticamente vinculada con la expansión moderna de las economías de la civilización occidental, el periodo de su independencia política en el siglo XIX responde a las revoluciones burguesas que en Inglaterra y Francia habían derrocado para siempre a los grandes sistemas feudo-aristocráticos durante la Ilustración, para convertirlos en repúblicas burguesas. Pero es recién a partir del siglo XX cuando América Latina conoce la pacificación relativa de sus sistemas políticos y comienza a pensarse a sí misma como entidad autónoma que el sueño bolivariano de un continente confederado, más tarde reactivado por el Che, había sembrado como horizonte utópico. En este momento se inicia la historia de las vanguardias, historia que constituye el sustrato desde el cual germinará la neovanguardia del sesenta y setenta, cuya emergencia pretendemos cartografiar. El vanguardismo latinoamericano de principios del siglo XX no constituyó un mero reflejo apaciguado de una práctica artística y epistemológica surgida en el intersiglo europeo, sino que religó las urgencias socio-políticas que el momento histórico en América Latina demandaba. En su análisis sobre el periodo modernista en el sub-continente, García Canclini sostiene que en América Latina hubo un modernismo sin modernización o «hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente» (García Canclini, 2001: 81), es decir que mientras que en



las bases materiales de la sociedad aún prevalecían las condiciones pre-modernas, como el modo de producción latifundista sostenido por las oligarquías criollas, las elites intelectuales adscriptas al ámbito urbano impulsaban un arte cosmopolita importado de Europa, al que dieron sus propias características y finalidades en el proceso de transculturación: las de dar al continente una identidad propia, donde la experiencia artística tradujera simbólicamente el afán *avant la lettre* de los intelectuales, la ruptura con los procesos socio-culturales del colonialismo que aún mantenía intactas sus estructuras económicas de dependencia con respecto a los centros hegemónicos de la economía y la cultura.

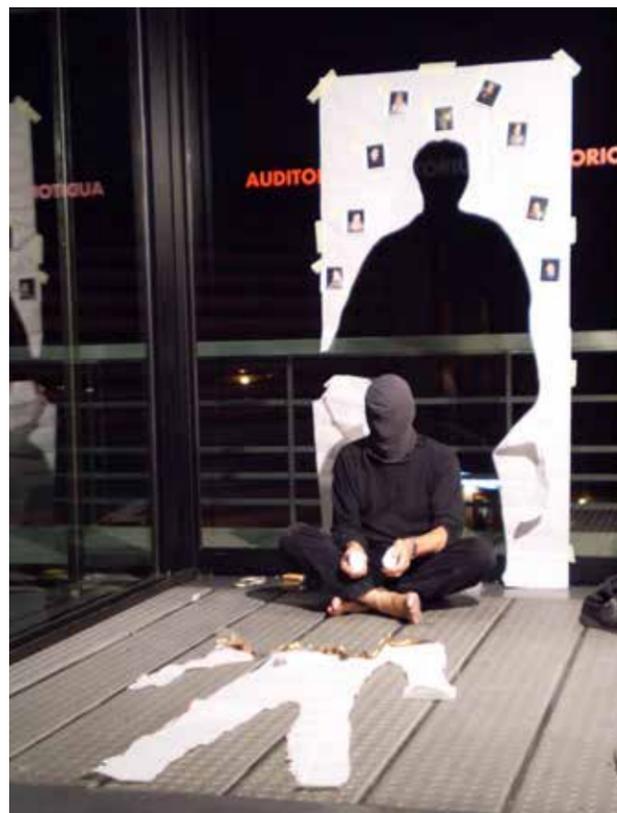
El proceso vanguardista conoce un hito inicial en 1909, cuando Rubén Darío traduce, comenta y critica para el diario *La Nación* de Buenos Aires los doce puntos del manifiesto futurista de Marinetti. Sin embargo, pasarían años hasta que las revistas, manifiestos y hojas murales empapelaron en 1921 las capitales de Buenos Aires y México, y comienzan a sucederse a partir de esta década, con eventos como la Semana del Arte Moderno de San Pablo en 1922, donde poetas y pintores como Mario de Andrade o Anita Malfatti (proponen) la estética del vanguardismo sobre el aún imperante decadentismo finisecular más o menos vigente en América Latina. En *Fervor de Buenos Aires* de 1923, Borges atraviesa las imágenes que tallan

a la nación a través de un imaginario topográfico e histórico: «Abajo / el puerto anhela latitudes lejanas / y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño» (Borges, 2005: 21); el poema estaba dedicado a Macedonio Fernández y a la Plaza San Martín. En Uruguay, luego de otras manifestaciones de vanguardia como el nativismo o los polirritmos de Parra del Riego, el poeta Alfredo M. Ferreiro publicaba en 1927 *El hombre que se comió un autobús*, poesía filovanguardista donde se dan cita el futurismo y el humor dadá, y que en su momento fue ignorada por la desactualizada crítica de la época. Revistas como *Martin Fierro* (1924) en Argentina, *Cruz del sur* (1924) en Uruguay o *Amauta* (1926) en Perú, poseen al mismo tiempo un fuerte espíritu nacional y cosmopolita, se investiga sobre política, cultura y estética en países donde apenas se comenzaba a salir del ciclo épico fundacional para ingresar de forma discontinua en la modernidad. Si bien el acento político de la vanguardia latinoamericana tuvo diferentes grados de acoplamiento y manifestación en los distintos países, el territorio común que establecieron en regiones estéticas tan diferentes como el postumismo de la República Dominicana o el trabajo de Mariátegui en la revista *Amauta*, fue construido en la búsqueda de lo autóctono hacia el encuentro de una fisonomía propia que sustituyera la ajenidad del conquistador blanco, el indio vernáculo y el negro liberto, por la expresión mestiza que los siglos devenidos después de la conquista habían ido sedimentando.

Si bien es sabido que la performance como acción artística ya estuvo planteada tanto en el programa futurista como en el dadaísta, es recién en la década del setenta cuando es institucionalizada por la academia de los centros hegemónicos de la cultura<sup>1</sup> como una disciplina autónoma con estatuto real dentro de las artes. No obstante, hasta hoy día no se ha planteado a la performance como el octavo arte, ya que aún se la inscribe en alguna de las artes mayores, ligándola al teatro, la música o la poesía. A pesar de que comparte ingredientes con todas ellas, posee una singularidad material que la particulariza como artefacto estético: el cuerpo del artista. En efecto, la esencia de la performance se puede reducir al *hic et nunc* del cuerpo, a este como significante a partir del cual se generan los significados que se construyen en la co-presencia del performer y el receptor. En este sentido la performance es un artefacto efímero, que se desvanece con la ausencia del cuerpo/significante, estando supeditada al momento irre recuperable de la acción. Este sujeto tácito, como vamos a ver, plantea un desafío a la evolución de las áreas artísticas tradicionales: a su controvertido confinamiento moderno de esfera autónoma, a la cristalización de las fronteras entre las

artes, a la pérdida del aura benjaminiana en la era de la reproducción técnica, a la desaparición del elemento ritual en la recepción del arte de occidente desde finales de la Edad Media. Estos desafíos que conmueven en sus cimientos la construcción de la institución artística moderna, son generados a partir de la presencia del cuerpo, el cuerpo como un signo que había sido silenciado a partir de la erección de la razón moderna y la identificación del ser con el cogito como medida fundamental del ser humano.

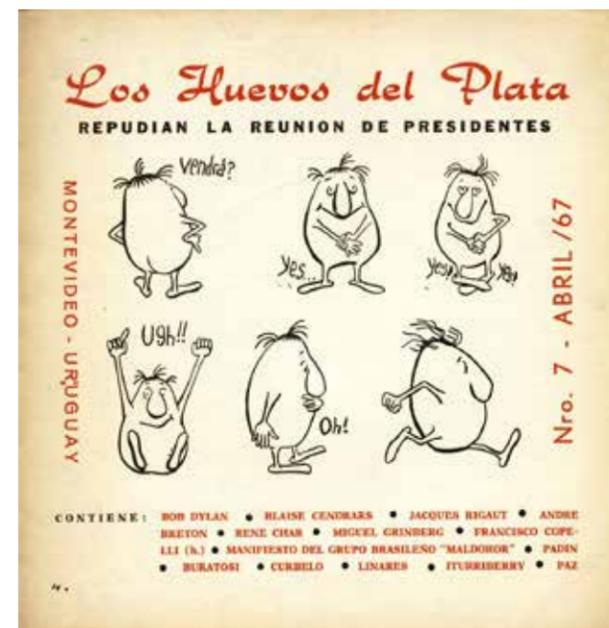
En su estudio sobre la estética de la performance, Erika Fischer-Lichte constata la existencia de un giro performático de las artes en la década del sesenta, y el arte, en todas sus disciplinas, empezó a ser producido como acontecimiento (Fischer-Lichte, 2011: 37-46). Ya en la década de 1950 J. Pollock, a partir de las experiencias muralistas del pintor mexicano Siqueiros, comienza a practicar el expresionismo abstracto a través del *action painting*, lo que llevó a Clemente Padín<sup>2</sup> a preguntarse si la obra estaba en las contorsiones del pintor al impregnar la tela o en el producto final realizado en esos ademanes. En estas acciones la obra de arte como objeto final de un método de producción comienza a desaparecer y el énfasis es puesto en el proceso de creación, en el *feed back* que produce la interacción con el receptor, en la generación de las ideas que el constructo copresenciado proyecta como artefacto estético. Este giro conceptual, que había empezado a brotar por el surtidor del urinario-fuente que Duchamp enviara en 1917 a una exposición en Nueva York, no solamente se propone cuestionar la pertinencia y el papel de las instituciones, sino que se erige en contra de la mercantilización de la obra de arte como objeto de compra y venta y su consecuente cosificación. En este momento también en el mundo se están sucediendo transformaciones ideológicas y culturales muy importantes, que mostraron a los críticos que se producía una activación de las vanguardias históricas en el surgimiento de la neovanguardia como respuesta artística a dichos fenómenos. La emergencia de una cultura de trazos juveniles, acuñada como «contracultura» en la academia norteamericana, comienza a cuestionar el mundo heredado de sus padres: el de las masacres acontecidas en la primera mitad del siglo y sus consecuencias, el de las armas de destrucción masiva que elevaban hongos de muerte desde los cielos de Hiroshima y Nagasaki, de los héroes estafados que llegaban mutilados de la guerra de Vietnam y el feroz macarthismo que se extendía como una nueva inquisición desde Alaska hasta el Cabo de Hornos e hizo decir al gran W. Borroughs que un paranoico es aquel que sabe lo que está pasando. La nueva generación va a contraponer el amor y la paz a la guerra, las flores a las armas de destrucción



Clemente Padín en el Museo Reina Sofia de Madrid, 2008

masiva, las drogas psicodélicas con su imaginería de colores y felicidad narcótica a un mundo represivo y arrasado, donde los valores del *american way of life* comienzan a resquebrajarse como pura hipocresía de mercado. Esta generación cuestionará también el camino imperial que Norteamérica había iniciado al finalizar la segunda guerra mundial, proponiendo un estilo de vida alternativo en el intento de transformar las instituciones que habían llevado al mundo a ese estado de cosas: desde la familia hasta el Estado. Es en este momento también cuando el sujeto hegemónico moderno comienza a ser fisurado por el surgimiento de las minorías y la instauración definitiva de los *mass media* y su producción de una cultura de masas. La *counterculture* de los sesenta se instauró como un hito que se consagra en la rebelión del mayo francés y el *flower power* norteamericano.

En América Latina y en el Uruguay de los sesenta, el momento histórico era bastante diferente en cuanto a las luchas que el contexto agenciaba. Como apuntamos más arriba, fue un periodo de búsqueda de la emancipación económica de los lazos de dependencia que se imponían desde el intervencionismo norteamericano al que a partir de 1963, con los asesinatos de J. F. Kennedy y Martin Luther King, se agrega el intervencionismo militar con remesas para financiar el adiestramiento de las Fuerzas Armadas. Este impulso estaba inscripto en un



programa de alineación continental en contra de Fidel Castro que en ese momento era considerado un peligro latente.<sup>3</sup> La contestación a este vector político no se hace esperar y en 1965 se crea la CNT (Convención Nacional de Trabajadores) y el movimiento MLN-Tupamaros que da paso a la guerrilla urbana. En este contexto de insurgencia afloran al terreno de la poesía dos líneas estéticas que Luis Bravo consigna de poéticas comunicantes y poéticas disidentes (2012: 77 y sigs.).<sup>6</sup> Mientras que la primera apunta a una referencialidad explícita que acompañe a la revolución social desde la palabra y cuya voz más representativa fue la de Mario Benedetti, la segunda trabaja con un estilo vanguardista de experimentación donde la crítica estará puesta en el aspecto formal. Aunque ambas tendencias contengan un fuerte tono político, este es de muy diferente índole. En las poéticas comunicantes, el elemento estético es soslayado en favor del comunicativo y del referente presentado de forma sencillista y coloquialista; en las disidentes también hay una contestación a la historia pero enfatizando el artefacto y sus operaciones de reificación como crítica de las ideologías y de las instituciones. Es en esta última línea en la que Clemente Padín comienza su trabajo dentro del arte conceptual o inobjetal como llamó a sus manifiestos de inicios de la década del setenta siguiendo el imperativo de Maiakovski: «no hay arte revolucionario sino forma revolucionaria» (Argañaraz, 1992: 81).

Más allá de la existencia de eventos performáticos tanto en la década del cincuenta como en la del sesenta,<sup>4</sup> podemos aseverar que *La poesía debe ser hecha por todos*, performance realizada por Padín en la explanada de la Universidad en 1970, es la primera de su género realizada en Uruguay en tanto práctica consciente.

Padín había arribado a la palestra cultural en 1965, cuando comienza a publicar la revista de vanguardia *Los huevos del Plata* (1965-1969), proyecto que continúa en *Ovum 10* (1969-1975) donde retoma a la vanguardia histórica y difunde las últimas tendencias de la poesía y del arte vanguardista latinoamericano, desde la poesía concreta hasta el conceptualismo inobjetal. Es importante señalar en la obra de Padín los atributos que lo inscriben en la neovanguardia sesentista: su cosmopolitismo y dimensión política. En cuanto al primero, a pesar de la dificultad de los países del tercer mundo para interrelacionarse entre sí a causa de las condiciones que implica la periferia, el autor supo estar conectado con sus contemporáneos latinoamericanos y europeos, esto le permite estar al tanto de las últimas tendencias del arte en el mundo en un país como el Uruguay, caracterizado por su sempiterna insularidad.<sup>5</sup> Como apuntábamos más arriba, el contexto político latinoamericano de los sesenta requería de una urgente contestación social de la que los artistas no estaban exentos. En sus reflexiones sobre el arte de la performance, el autor hace explícitos los objetivos políticos de su discurso artístico: «Por ello, mi obra, no sólo las performances, asumen el 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» (Padín, 2009: 116). De esta forma es como realmente el arte abandona su confinamiento de esfera autónoma para cumplir el sueño inconcluso de fundirse con la vida. Debido a su infatigable labor de denuncia de los abusos jurídicos y humanitarios cometidos durante el periodo de facto, Padín es encarcelado y posteriormente confinado a reclusión domiciliaria sin ninguna posibilidad de comunicación con el exterior. Su performance *El artista está al servicio de la comunidad*, seleccionada para la Bienal de Arte de San Pablo en 1981, debió ser realizada por su colega F. Inarra. Sin embargo, el contenido político en el trabajo de los performers no se emitía de modo unidireccional hacia el receptor utilizando el referente político como la totalidad del mensaje, como en el caso de las poéticas comunicantes, sino que se ponía de relieve el estatuto signico del artefacto y se hacía participar al público en el andamiaje estructural de la obra. La participación activa en la construcción del sentido es quizás el aporte revolucionario del arte conceptual en el sentido fuerte del término, cuya finalidad es la desmitificación de los constructos ideológicos en los esquemas del receptor y por analogía la des-reificación de una cosmovisión.

No han quedado registros gráficos de las performances «La poesía debe ser hecha por todos» de Padín y «Poema demagógico» del argentino E.A. Vigo realizadas en la Universidad en el evento de la exposición de ediciones de vanguardia organizada

por *Ovum 10*, contamos con los datos técnicos que la misma revista consigna en una nota. Allí se detallan las características de ambas performances, encabezadas por una formulación teórica y política de sus objetivos a modo de manifiesto. En «La poesía debe ser hecha por todos» de Padín, los espectadores participan en la creación de un poema colectivo escribiendo un verbo y pegándolo en un pizarrón; en «Poema demagógico» de Vigo se realiza una crítica a las elecciones haciendo escribir palabras al público para que luego las introduzcan en una urna. Después de finalizada la acción no hay un producto perdurable, un cuadro o un texto, la materia utilizada para transmitir el mensaje ha sido la idea modelada por la presencia del artista, en tanto que el público también ha participado en la construcción del sentido incorporándose a la acción. Este esquema simple de la performance tiene, de acuerdo a las manifestaciones de Padín, una base de crítica materialista a los valores burgueses, que en América Latina responderían mejor al nombre de oligárquicos:

La modificación del modo de producción artística y consecuentemente el de su consumo (y lugar de creación y consumo) es la finalidad de la poesía a realizar [...] la creación colectiva que devolverá al arte sus valores humanísticos que coinciden obviamente con los valores que propugna la producción socialista y la activación más profunda del individuo la creación por él del poema. La modificación esencial es sobre el modus operandi, el modo de producción, no sobre la obra o el producto, lo que no impide que éste se vea alterado impredeciblemente por el propio modo de producción desencadenado. (E. A. Vigo, 1971: 11)

En esta cita se puede colegir la presencia de los elementos fundamentales de la performance conceptual, en cuanto a su producción y a la construcción colectiva de sentido como el modo de arte propio de las sociedades socialistas. En el estudio de la naturaleza de la performance, Huxley y Witts destacan cuatro puntos de referencia: el proceso, la forma, la técnica y sus propósitos sociales y políticos (1996: 6 y sig.). Respecto a este último señalan cómo performers del siglo XX pertenecientes a los centros hegemónicos de la cultura, Europa y Estados Unidos, imprimieron un sentido político a sus trabajos. En algunos casos se manifestaban por la justicia social de filiación izquierdista, en otros en contra de las guerras, y aun se pone de relieve la identidad histórico-política como en los países de Europa del Este o en



**INSTRUCCIONES.** — Tome el alfiler y pinche con saña en los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la can apáguelo en su espalda, enchufe la picana que Ud. sin duda posee y recorra con el el cuerpo de la víctima (previamente extienda toallitas mojadas para que la electricidad circule mejor), por último escúpale y sátele encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado.

**CAMPAÑA MUNDIAL PRO ERRADICACION DE LAS TORTURAS A LOS PRESOS POLITICOS**

**EDITORIAL "OVUM 10" Nº 2, Marzo/70**

Japón. En cuanto al conceptualismo latinoamericano, Luis Camnitzer radicaliza el vínculo arte-política en el arte conceptual de los sesenta, enfocando desde las acciones del movimiento de liberación nacional (MLN) tupamaros hasta el proyecto Tucumán Arde como prácticas estético-revolucionarias donde la irreductible dicotomía se habría disuelto fugazmente. Tal rebasamiento de fronteras, la concreción utópica vanguardista arte-vida, su *contextualización*<sup>6</sup> histórico-política, es lo que singulariza al arte conceptual latinoamericano en comparación a la producción artística de los centros hegemónicos.

## Notas

<sup>1</sup> La institucionalización de la performance se produce en Estados Unidos y Europa en primer lugar: «La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística en la década del 70. En ese momento, el arte conceptual —que insistía en un arte de ideas por encima del producto, y un arte que no pudiera comprarse ni venderse— estaba en su apogeo y la performance fue a menudo una demostración, o una ejecución, de esas ideas» (R. Goldberg, 2002).

<sup>2</sup> Para el performer uruguayo, el cuerpo del artista es el estamento signico de la obra: «Lo curioso del arte de la acción es que, en general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez. Es decir, la obra se hace visible y desempeña retinas gracias al cuerpo del artista que con sus acciones va “escribiendo” (o “pintando”, como se quiera decir) su discurso artístico.» (Clemente Padín, *Ritual o Performance siempre utopía*, en [www.mostowa2.net/mostowa2/txtcpriterf.html](http://www.mostowa2.net/mostowa2/txtcpriterf.html) Dic. 2014).

<sup>3</sup> En el Uruguay se denominó a este proceso, activo ya desde la década del cuarenta, como «doctrina de seguridad nacional» (M. Broquetas San Martín, 2008: 175).

<sup>4</sup> El primer evento del que se constata registro, es mentado por L. Bravo en relación a la figura del poeta Humberto Megget, quien junto a Lucy Parrilla en 1949 realiza un recital de poesía de espaldas al público (L. Bravo, 2012: 30).

<sup>5</sup> Mediante el correo postal Padín estaba conectado con los europeos Gomringer, Garnier y los latinoamericanos Edgardo A. Vigo, W. Dias-Pino y G. Deisler, artistas relacionados al arte conceptualista de la neovanguardia (Bravo, o. cit.: 294).

<sup>6</sup> «La importancia del contexto en la narración que corresponde al conceptualismo latinoamericano, por lo tanto, es fundamental. *Desmaterialización*, una de las palabras claves usadas por el mainstream y establecida por L. Lippard y J. Chandler, es importante pero no abarca todo. Si bien la desmaterialización fue un elemento importante en América Latina (en Argentina el término había sido usado con anterioridad) es menos útil que contextualización para describir las características discutidas en este libro» (L. Camnitzer, 2008).

## Bibliografía

- ARGAÑARAZ, N. N. (1992). *Poesía latinoamericana de vanguardia. De la poesía concreta a la poesía inobjetal*. Montevideo: Ed. O Dos.
- BORGES, J. L. (2005). *Obras Completas I*. Barcelona: LBA Coleccionables.
- BRAVO, L. (2012). *Voz y Palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950 – 1973*. Montevideo: Estuario.
- BROQUETAS SAN MARTÍN, M. (2008). «Liberalización económica, dictadura y resistencia. 1965 – 1985», en A. FREGA, et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890 – 2005)*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- CAMNITZER, L. (2008). *Didáctica de la liberación – Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GOLDBERG, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- HUXLEY, M. y N. WITTS (1996). *The twentieth century performance reader*. Londres: Routledge.
- O'DONNELL, G. (1997). *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós.
- PADÍN, C. (2009). *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú.
- Revista *Ovum*, N.º 6. Marzo de 1971.