

Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín¹

Collecting the dissent: *Ovum* 2ª época, Clemente Padín's assembling magazine

RICCARDO BOGLIONE

riccaboglione@gmail.com

Investigador independiente. Sistema Nacional de Investigadores del Uruguay

Recibido: 17 de julio de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 11 de julio de 2019

Resumen

En 1973, pocos meses después del golpe de Estado en Uruguay, Clemente Padín funda su tercera revista experimental, *Ovum* 2ª época. Se trata de una revista *assembling*, vale decir ensamblada con obras que le envían artistas de todo el mundo. Este trabajo analiza en qué contexto y con cuáles precedentes nace este periódico y estudia, a través de la reconstrucción de su génesis y de la lectura de algunas contribuciones, cómo el mismo ha presentado, en un clima fuertemente problemático marcado por la dictadura, los intereses padinianos: disenso político, revolución formal de lo artístico-literario y colaboración internacional.

Palabras clave: poesía visual; periódicos; *assembling*; dictadura.

Topónimos: Uruguay.

Identificadores: Padín, Clemente.

Periodo: Siglo 20.

Abstract

In 1973, just a few months after the military coup in Uruguay, Clemente Padín founded his third experimental magazine, *Ovum* 2ª época. It was an *assembling* magazine, that is to say a periodical assembled with works sent by artists from all over the world. This paper analyzes in what context and with which precedents this magazine was born. It also explores, through the reconstruction of its genesis and the reading of some of its contributions, how it presented, in a strongly problematic climate marked by the dictatorship, some of Padín's urgencies: political dissent, formal revolution of the artistic and literary production and international collaboration.

Keywords: visual poetry; periodical; *assembling*; dictatorship.

Place Names: Uruguay.

Identifiers: Padín, Clemente.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

BOGLIONE, R. (2019). Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 215-229.

1 Este trabajo se ha desarrollado a partir de un informe que redacté en 2011, cuando estuve a cargo de la coordinación del Archivo Padín, recién incorporado al Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, donde se custodia.

Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín

El periplo de las revistas que Clemente Padín funda y dirige entre 1965 y 1977 en Montevideo –*Los Huevos del Plata*, *Ovum10* y *Ovum 2ª época* (de ahora en adelante *HDP*, *O10* y *O2*, respectivamente)– es, entre muchas otras cosas, un sismógrafo preciso tanto de los convulsos procesos políticos en curso en el Río de la Plata y, en definitiva, en buena parte del continente latinoamericano de esta época, como de las modalidades ético-estéticas del arte no oficial para propagarse y propagar modelos alternativos de distribución de ideas y quehaceres artísticos considerados urgentes. Recorrer con detenimiento esta producción periódica, ya plenamente incorporada al discurso sobre la contracultura de los 60 y 70,¹ arroja luz sobre varios aspectos del momento, en especial la transformación de una producción meramente literaria a otra que suma diferentes medios expresivos (precipuamente el visual) hasta llegar a la acción (todavía simbólica, pero efectivamente ligada a la política) y el recorrido ejemplar de las propuestas padinianas en la consolidación de una red artística-comunicativa que trata de competir con la hegemónica. En este sentido, *O2*, la tercera revista “fabricada” por Padín antes de terminar encarcelado por el régimen militar –la menos estudiada hasta el momento y la que nos ocupa en este artículo–, además de ser una de las primerísimas revistas *assembling* del continente, se revela testimonio privilegiado de esos nudos histórico-conceptuales.

Conviene repasar a grandísimos rasgos, antes de ahondar en ella, el recorrido padiniano en el campo cultural uruguayo primero, internacional luego, para ubicar con claridad su aparición. *HDP*, que sale en diciembre de 1965 de las manos de Padín y otros jóvenes² había fundamentalmente surgido como producto de un pequeño grupo de estudiantes con ambiciones literarias que intentaba recortarse un espacio autónomo en el espeso y exclusivo ámbito cultural dominado por la Generación del 45: el título mostraba, gracias al tono entre cómico y agresivo, las intenciones sarcásticas y agonistas del grupo.³ La inquietud de los realizadores, con el pasar de los números, se fue intensificando a medida que el clima socio-político uruguayo empeoraba, y los vitriólicos editoriales, siempre anónimos (vale decir “colectivos”) o firmados con seudónimos, que al principio se dividían entre preocupaciones políticas y estéticas, se fueron enardeciendo en 1967, cuando llegó a la presidencia Jorge Pacheco Areco, decretando, un año después, la cesación de las garantías individuales a través de las Medidas Prontas de Seguridad. El cambio fue inevitable y recorrió dos caminos. Por un lado el llamado a la

1 Véase por ejemplo Allen, 2011: 283 y Sarmiento 2009: 436-447.

2 La revista nace bajo el impulso del poeta Jorge Medina Vidal, por mano de Padín, Juan José Linares, Héctor Paz y Julio Moses, frequentadores del bar El Timón de Montevideo, nombre que luego aparecerá como sigla de su editorial. Después de la primera entrega, Moses abandona el grupo, pero pronto se integrará a él la relevante figura de Horacio Buscaglia.

3 Como recuerda Padín, “el nombre que elegimos para la revista era [...] una reacción a la propia nomenclatura propuesta por la generación del 45 [...]” y la respuesta fue cambiar “el tono trascendente o serio que tenían sus publicaciones [...] por un nombre jocoso para nuestra revista”. (Davis y Nogueira, 2010: 194).

acción, sobre todo luego del asesinato de tres estudiantes por parte de la policía durante manifestaciones de 1968: “HDP cerró con una convocatoria a integrarse más plenamente a las luchas del momento”, casi “un llamado a las armas, sobre todo si se tiene en cuenta que coincidió con una etapa de crecimiento exponencial de los Tupamaros y otros grupos similares” (Markarian, 2012: 125).⁴ Por el otro, la independización de Padín con respecto a los otros integrantes de la revista, a raíz del interés creciente de éste por las experimentaciones verbovisuales y performativas que dejaban fría a la “mayoría de los que integraban el grupo editorial de HDP” (Davis y Nogueira, 2010: 195). En realidad, las inquietudes formales de la creación poética, que correspondían en gran medida a una expansión de los límites de las letras y a la reivindicación del rol activo del lector en la fruición de la obra, se habían empezado a filtrar en HDP a partir del número 11 de 1968, con la aparición de piezas teóricas y poemas de Edgardo Antonio Vigo e integrantes de su grupo Diagonal Cero de La Plata (Argentina) y se habían luego fortalecido, en el número 13 de 1969, con varias intervenciones que teorizaban sobre “espacialismo”, “poesía concreta” y otros “semiotismos” por mano de poetas franceses de la revista *Approches*.⁵ También es menester recordar que la construcción de una enorme red de intercambios entre artistas a nivel internacional, absolutamente medular tanto para *O10* como para *O2*, tuvo sus primeros ensayos, aunque sólo a nivel latinoamericano, en HDP.⁶

Retomando y rematando aquellos estímulos, entrado en 1970, Padín, ahora solo, empieza la publicación de *O10*.⁷ En ella puede dar rienda suelta a sus afanes experimentales, y volver sus páginas un punto de encuentro de todas las pulsiones hacia los “nuevos

- 4 A nivel político, Padín y Buscaglia “se integraron de modo estable a los ámbitos de expresión cultural promovidos por los comunistas, donde la apertura hacia intereses, estilos y conductas excéntricas era muy amplia por decisión política. Ambos llegaron a tener una participación importante en *El popular*, el diario oficial del PCU.” (Markarian, 2012: 126)
- 5 Vigo en el número 11, entre otras cosas, teoriza un tipo de publicaciones donde “el observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar de distintas formas las hojas” (Vigo, 1968: s. p.). A la vez, la mitad del número 13 está dedicada al tema de las nuevas formas poéticas en el campo internacional, mezclando teorías y prácticas. Se va desde Julien Blaine que pregona por la agregación de signos “otros” a los alfabéticos comunes a Jean-François Bory que habla de una “grafía en movimiento que va a situarse del mismo lado que la realidad, en la medida en que la realidad es una grafía, que sólo una grafía podría traducir, hacer aparecer y continuar” (Bory, 1969: s. p.).
- 6 En el número 4 HDP publica poemas del “nadaísta” colombiano Gonzalo Arango; en el 7 el manifiesto del grupo de poetas y artistas brasileros Maldoror, encabezado por Claudio Jorge Willer, con la participación además de dos integrantes de los neovanguardistas venezolanos del “Techo de la Ballena”, Juan Calzadilla y Edmundo Aray. Más tarde se da el fructífero encuentro entre HDP y Elvio Gandolfo que en Rosario (Argentina) editaba, junto al padre, la revista *El lagrimal trifurca*, dos periódicos “que inclinaban por la difusión de materiales que no salían en ninguna otra parte y que en cierta manera eran marginales” (Gandolfo, 1987: s. e.). No sólo se publican poemas del argentino y de otros miembros de *El lagrimal trifurca* en el número 13 de HDP, sino que la revista rosarina dedica a la montevideana un dossier-antología de 17 páginas en su número 3/4 del octubre 1968/ marzo 1969.
- 7 En realidad, previa a la aparición de *O10*, sale un número especial llamado *Ponto/O10* (octubre de 1969), organizado con los brasileros Wladimir Dias Pino, Álvaro de Sá y Neide de Sá, teóricos del Poema/Proceso que venían publicando, desde diciembre de 1967 en Rio de Janeiro, una revista llamada *Ponto*, carpeta que recogía folletos, libritos, etc. de diferentes autores. Nótese que la cubierta, obra de Padín, se centra en la muerte del estudiante Liber Arce, baleado por la policía, reiterando “insistentemente la palabra Liberarse en tiras que se cruzan” (Nogueira, 2015: 273).

lenguajes” que se están desarrollando en el resto de América, en Europa y en Japón.⁸ En dar una estructura a la nueva revista piensan los editoriales –que abren los fascículos y en vez de confiar en agresivos y verborágicos textos como en su precedente experiencia, se concretan en imágenes y suerte de eslóganes– y un largo texto teórico dividido en tres entregas, “La nueva poesía”. En él se articulan las posiciones padinianas más relevantes del periodo que se pueden resumir en la liberación del lenguaje de su uso expresivo para exaltar su condición de “materia visual-fónica” y el involucramiento del público en la significación de la obra (Boglione, 2016). A lo largo de 10 números *O10* va acumulando una cantidad impresionante de nombres de poetas y artistas, de las más radicales y diversas tendencias, sin abandonar nunca el costado político, cuestión urticante en un país que estaba al borde del golpe de Estado: los ataques, en forma de editoriales visuales o intervenciones poéticas, a los Estados Unidos y sus “agresiones” a Latinoamérica, son múltiples así como los “apoyos” a Cuba.

El anunciado fin de *O10*, planificado desde el título con la salida de la decima entrega (mayo de 1972), vaticina conclusiones dramáticas de esta etapa intensísima de la labor padiniana. Contiene un consuntivo de las actividades de *O10*, vale decir de Padín, desde sus comienzos y un pequeño catálogo de la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía –350 artistas de 30 países expuestos en la Galería U de Enrique Gómez entre febrero y abril del mismo año–, con fotos y recortes de prensa que dan cuenta del acontecimiento. Cuando, un año después, todo el material de la exposición está pronto para ser enviado y exhibido en el Museo de Bellas Artes de Santiago, ocurren dos golpes de Estado, primero en Uruguay, el 27 de junio de 1973 y luego en Chile, el 11 de setiembre: el material queda “atrapado” en la embajada chilena de Montevideo, perdiéndose para siempre. Como explica Padín: “Yo estaba muy comprometido con la propia situación política del Uruguay y no me animé a buscar el material en la Embajada [...], temí que me detuvieran” (Davis y Nogueira, 2010: 203). No obstante, desde aquel evento trágico (la desaparición significó la pérdida casi integral de un archivo que el artista había acumulado a través de intercambios y en gran parte insustituible), el silencio editorial de Padín dura poco más de un año, hasta que encuentra la solución para sortear la censura dictatorial, cada vez más estricta, siguiendo con la producción y propagación de experimentaciones poéticas y disidencia política: el *sequel* de *O10*, una revista *assembling*. Se trata de *O2*, de que se tiran 500 copias, cuyo primer número ve la luz en octubre de 1973, a menos de cuatro meses de la instauración de la dictadura y de la cual saldrán

8 La actividad del artista uruguayo en este periodo no se limita a la revista. Organizará de hecho varias exposiciones y performances, que empiezan el 30 de setiembre de 1970 con “La poesía debe ser hecha por todos”, suerte de *happening* desarrollado en el marco de la Exposición de Ediciones de Vanguardia, publicaciones “amigas” de *O10*, en el Hall de la Universidad de la República, Montevideo.

7 números,⁹ terminando en enero de 1977, seis meses antes de la encarcelación de Padín.¹⁰

La definición de qué es una revista *assembling* parecería simple. Así es como lo explica Pernecky, uno de los estudiosos más destacados de las editoriales y redes artísticas paralelas y alternativas de los 60 a los 90, sobre todo en el contexto del arte correo: “una publicación de tiraje limitado, por la que el editor pide un cierto número de copias de textos y contribuciones a los autores y que luego reúne en una especie de periódico cuyo número de copias no puede exceder el número de copias enviadas” (2007: 11). Se trata entonces como subraya Pernecky de “antologías de trabajos originales, lo que no significa que su material de origen tenga la misma función de un original entendido como piezas únicas de arte entrada en el mercado” (ídem). Hay que agregar que, por lo menos a partir de la experiencia de las tempranas *Omnibus* del alemán Thomas Niggel y –fundamental para Padín, como veremos– *Assembling* de Richard Kostelanetz (que terminó bautizando una entera categoría de publicaciones) en muchos casos el “artista/editor” funcionaba como simple catalizador, ya que no había en principio una selección de los trabajos: todo lo que llegaba, por invitación y “boca a boca”, se admitía. Se trataba en definitiva de una forma perfecta tanto por la facilidad de ensamblaje y los bajos costos de producción como para lo que eran las preocupaciones de Padín en este momento: fortificar los vínculos con artistas extranjeros, experimentar con la palabra y desjerarquizar la línea “productor-consumidor”. Las *assembling*, cuyas apariciones fueron “provocadas por los problemas relacionados a realización y alcance de público, así como por el deseo de democratizar el hacer arte” (Saper, 1997: 1), utilizaban exclusivamente el correo tanto para su armado como para su repartición. Brindaban por ende una solución perfecta en un clima, como el latinoamericano, donde “las turbulencias políticas, la represión estatal y los regímenes militares y dictatoriales fueron contextos indisolubles de las formas de producción y distribución artística del momento” (Freire y Longoni, 2009: 199). Sin embargo en los primeros años 70, especialmente convulsiónados, hay varias revistas activas en América Latina, pero los ejemplos de *assembling* no abundan y aparentemente sólo uno es anterior a *O2*.¹¹

9 Básicamente toda la bibliografía sobre la actividad de Padín, y él mismo, se refieren sólo a seis números de *O2* (y a la fecha de 1976 como cierre de la misma), con la excepción de Penezcky que no obstante erra la fecha de clausura poniendo 1974 (2007: 186). Esto se debe, probablemente, a la extrema rareza de ejemplares (El Archivo Padín por ejemplo, custodiado en el Archivo General de la Universidad, Uruguay, no posee una copia del último número) y al hecho de que la primera página del n. 6 advierte: “OVUM se editaba gracias a la colaboración de los artistas amigos que nos enviaban 500 copias de sus obras. Lamentablemente, debido a los aumentos en los costos del papel y del correo, nos es imposible continuar la edición de la revista. Más adelante, si nuestra situación lo permite, iniciaremos otra época. Por el momento solicitamos a nuestros amigos que continúen enviando sus obras para nuestras futuras exposiciones y ediciones”. Sin embargo he podido identificar una copia del séptimo número en la Fondazione Bonotto (Molvena, Vicenza), a la que agradezco por haberme proporcionado fotos del mismo.

10 En agosto de 1977 los militares encarcelan a Padín y Jorge Caraballo (saldrán más de tres años después). Es probable, según cuenta Padín, que haya acaecido por sus participaciones en protestas en contra del envío uruguayo –que en ese momento iba a representar un país bajo dictadura– a la X Bienal de Arte de París (Alzugarat, 2007: 129-130).

11 Del “sobre” *Virgula* editado en Rio de Janeiro en 1972 por Wladimir Dias Pino no se ha podido consultar un ejemplar siendo imposible determinar si está constituida por una colección de obras recibidas o reproducidas. En Recife, en 1973 sale también el número 0 de *Punho* de Paulo Brusky, a menudo citada en trabajos sobre *assemblings* pese a que

La aparente sencillez de la definición de *assembling* se debe a que hay varias publicaciones que siguen el principio de mera recopilación de obras recibidas –textuales, visuales o más habitualmente “mixtas”– luego de un llamado abierto y sin rechazar ninguna, pero en realidad en la escasa producción bibliográfica sobre el tema la tendencia es mezclar las que efectivamente recogen sólo “originales” enviados por artistas con otras heterogéneas (que incorporan piezas reproducidas por el artista/ editor, por ejemplo a través de mimeógrafos y fotocopiadoras, tanto propias como ajenas) o directamente impresas en su totalidad por el “compilador”.¹² *O2* entra en la tipología de las estrictamente ensambladas con “copias de autor” que van llegando al artista/ editor y sigue en eso dos ejemplos que la anteceden y que son cruciales en el desarrollo de ese tercer emprendimiento editorial del uruguayo. Por un lado está la italiana *Geiger* que Adriano Spatola empieza a “publicar” en 1967¹³ y, por el otro, la citada *Assembling* que Kostelanetz crea en Nueva York en 1970. Padín recuerda cómo “hacia 1974, recibí uno de los *Assemblings* de Richard Kostelanetz, lo que me dio la idea” (2018), pero hay que remarcar que anteriormente el artista ya tenía familiaridad con el formato: había participado en un fascículo de *Geiger*, el n. 4 (1970), con un “Homenaje a Julien Blaine” (volviendo a contribuir para el n. 6 de 1974, con la intervención “Completere”). El acercamiento a *Assembling* de Kostelanetz también fue mucho más temprano, porque en el n. 2 de 1971, ya aparece incluida una pieza del artista uruguayo. El primer contacto con el poeta italiano y con el estadounidense se había dado, de hecho, mientras Padín editaba *O10*, ya que obras de los dos aparecen en sus páginas.

Conviene detenernos ahora en el origen de la revista según las palabras de su autor/ editor:

Se me ocurrió sacar *O2* porque se venía la dictadura y necesitaba un órgano de difusión para no quedar aislado. Como no tenía dinero utilicé el formato “assembling” que ya conocía y funcionó: solicitaba el envío de 500 hojas impresas tamaño oficio. Una vez recibidos 10 o 12 envíos los armaba y les colocaba una tapa engrampada con algún motivo gráfico realizado a mano. A veces incluía alguna página de Jorge Caraballo o mía. Así salieron 6 números hasta 1976. La convocatoria la realicé a unos pocos amigos del exterior quienes se ocuparon de darle alcance universal a través de sus propias revistas. (Padín, 2011)

se trata de una revista “realizada, inicialmente, con un mimeógrafo a alcohol” (Mayer Fabres, 2015: 117). Hay que citar como experiencia temprana de *assembling* en el continente *Cisoria Arte*, editada por Dámaso Ogaz, ex integrante del “Techo de la Ballena” en Caracas, donde aparecen trabajos de Padín. Creada en 1975 es una publicación que “recuerda en muchos aspectos la revista *Ovum*, con la que comparte numerosos colaboradores, un formato idéntico, [...] pone en obra el mismo procedimiento de ensamblado, conserva el mismo aspecto artesanal y se atreve a denunciar la hegemonía estadounidense y el retroceso de la democracia en América Latina y en particular en Chile, a través de las colaboraciones de Ogaz” (Boivent, 2017: 50).

12 Perneckzi reconstruyendo la historia del género habla equitativamente de los diversos tipos, aunque en un glosario inicial haga justamente distinciones entre “assembling”, “semi-assembling” (que reproduce las intervenciones) y “partly-assembling” (mixta) (2007: 12).

13 Pese a no aparecer ni en Perkins 1997 ni en Saper 1997, es mencionada por Perneckzi, aunque la fecha 1968 y advierte que los primeros 4 números fueron impresos en *offset* (2007: 182). En realidad *Geiger* fue ensamblada desde el principio (sí es posible que en los primeros números algunas contribuciones hayan sido reproducidas por Spatola).

O2 se vuelve así, casi milagrosamente, una especie órgano de denuncia que no tiene prácticamente ecos en el país: responde pues a “la necesidad urgente de volver públicos las crueles violaciones de los derechos humanos que sufría nuestro pueblo”, pero sin circular realmente en Uruguay ya que “casi la totalidad de su tiraje (500 copias) se enviaba a otros países a causa del estricto control ejercido por las fuerzas armadas” (Padín, 1997: 29). El hecho de que se armara la revista con apenas una docena de obras refleja el apresuramiento de hacer circular el material.

La única hoja redactada por Padín, desde el primer número en español e inglés, explicaba la función de la revista, sus propósitos “formales”, sin naturalmente hacer referencia a cuestiones políticas (aunque es evidente el tono polémico del “bloqueo comunicacional”):

OVUM inicia una segunda época. Es obvia la necesidad de una revista que difunda los resultados de nuestras experiencias y que impida el bloqueo comunicacional. En OVUM tendrán cabida todas aquellas experiencias cualquiera sea el medio artístico empleado: poemas, pintura, música, teatro, audio-visuales, proposiciones, textos teóricos, etc., en todas sus corrientes y derivaciones que coincidan con los postulados intrínsecos de toda actividad artística de vanguardia. Esos postulados son los de toda obra o propuesta que en cualquier sentido modifique o trastorne las formas de expresión arcaicas y/o estereotipadas.

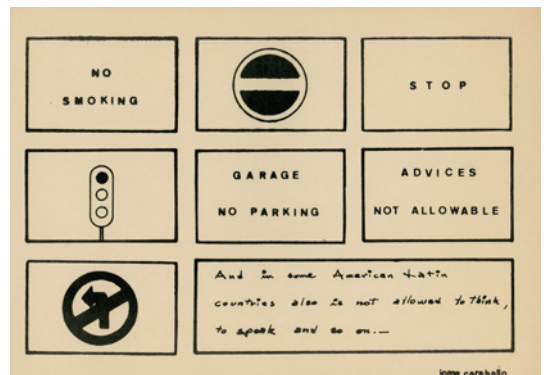
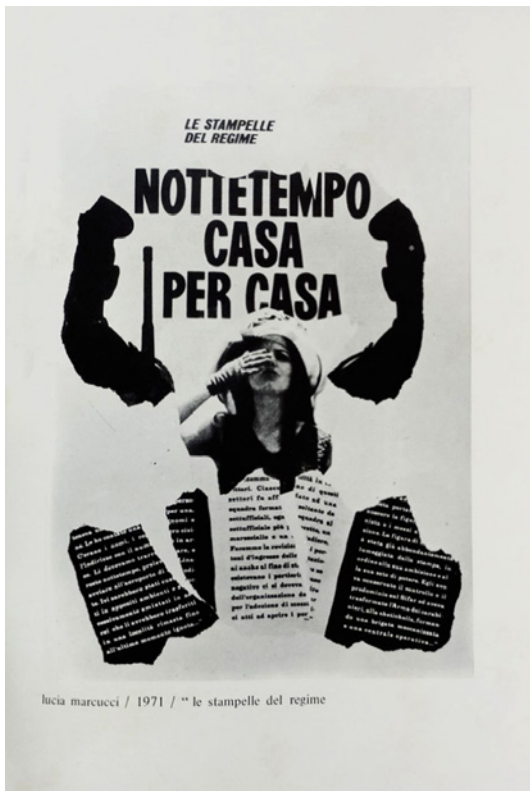
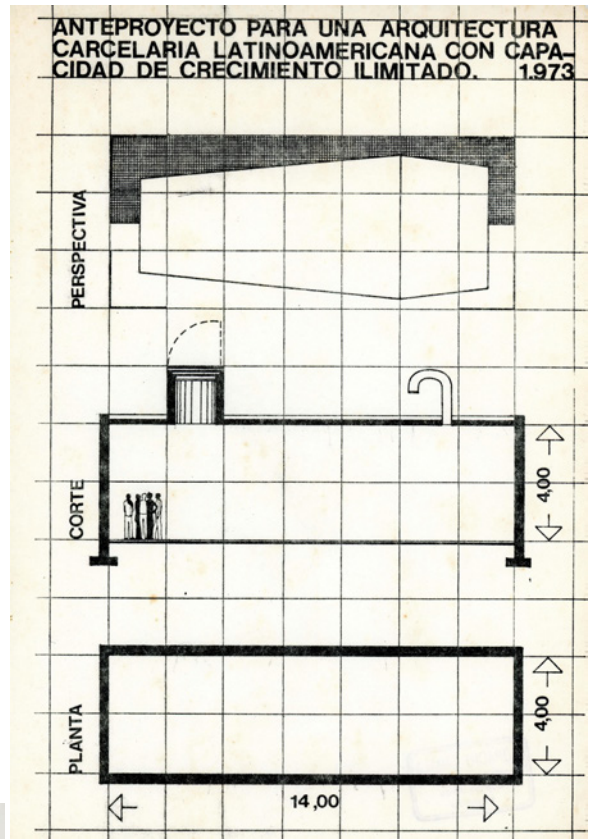
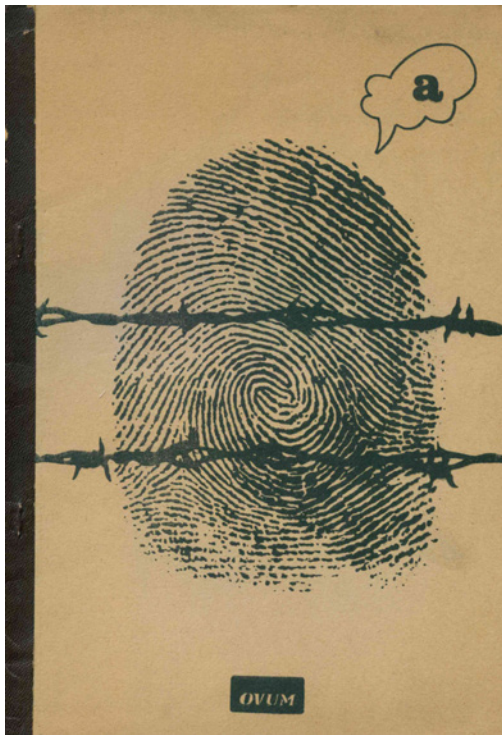
No obstante, a lo largo de sus siete números, la revista hablará en diferentes ocasiones, más o menos directamente, de la trágica condición dictatorial que vivían Uruguay y otros países sudamericanos. La carátula del primer número (fig. 1) no podría ser más elocuente: una gran huella dactilar (evidente referencia al estado de vigilancia) está cercada por alambre de púa mientras profiere, con un *balloon* de historieta, una enigmática “a” (cuyo significado se puede pues multiplicar: auxilio, alarma, arte, Arimathea, etc.).¹⁴ En su interior es sintomática la presencia de una obra del conceptualista, performer y artecorredista alemán Timm Ulrichs que utiliza la foto de un hámster en una jaula y, sobre todo, el “Anteproyecto para una arquitectura carcelaria latinoamericana con capacidad de crecimiento ilimitado” del argentino Horacio Zabala (fig. 2), mapa de una cárcel donde la “perspectiva” tiene forma de ataúd y pertenece a una serie, presentada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires el mismo año, centrada “en la representación del [...] dispositivo de encierro y en la referencia a su instrumentación racionalizada en el control y disciplinamiento de los cuerpos” que aludía “a las condiciones de represión y violencia de la realidad argentina y latinoamericana” (Davis 2013 :13-14). En la tercera entrega aparece un poema visual de la italiana Lucia Marucci, integrante del Gruppo 70 de Florencia, que reza “Las muletas del régimen... de noche en cada casa” (fig. 3) mientras el cuarto fascículo, cuya tapa sólo recita “Ovum is a jail”, incluye un trabajo de Jorge Caraballo (fig. 4) –a esta altura el único colaborador, y

14 Curiosamente en la página de introducción se lee “la obra de tapa es una versión sobre proyecto de José de Arimathea”: es probable que se trate de una referencia al personaje que en los evangelios se ocupa de la sepultura de Cristo. Hay otras versiones de este obra donde aparece un más explícito “ay” en lugar de “a”.

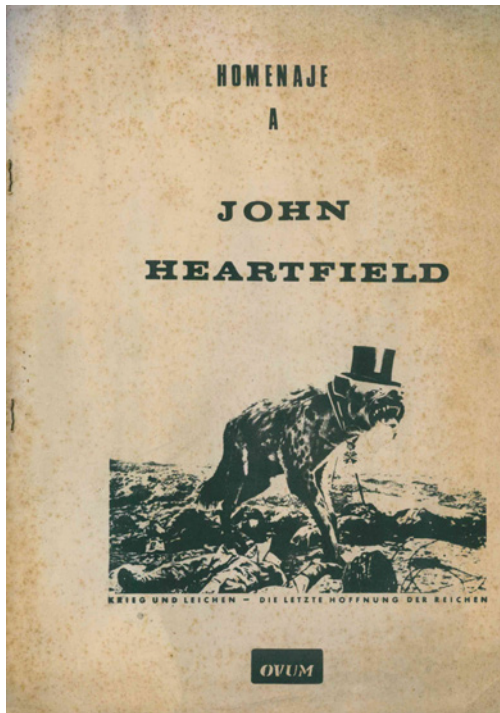
saltuario, de Padín– que, con su típico estilo escueto, reproduce una serie de señales de prohibición (“Stop”, “No smoking”, etc.) y añade uno manuscrito, en inglés, donde remarca que “en algunos países de América Latina no está permitido pensar, hablar, etc.” También el quinto número trasuda mensajes de oposición política: para empezar la cubierta es un homenaje a John Heartfield (fig. 5), el dadaísta alemán cuyo más significativo trabajo son sus numerosos fotomontajes de oposición al nazismo y sus cáusticas representaciones hitlerianas: Padín reproduce su célebre fotomanipulación “Guerra y cadáveres, la última esperanza de los ricos” (1932) donde una hiena, con galera burguesa y cruz de hierro al cuello se ríe en el medio de los muertos de un campo de batalla. En su interior uno de los envíos es la fúnebre representación de una hoja negra con una sola palabra, “Chile” y una fecha, 11 de setiembre de 1973: está firmada por el chileno Guillermo Deisler, otra de las figuras dominantes en ámbito verbovisual y artecorredista del momento. A la muerte de Allende y al golpe chileno, a través del nombre “Chile” en letras que se derrumban, alude también Dámaso Ogaz, así como lo había hecho, con el *détournement* de un aviso mortuario, el español Ricardo Cristóbal en el n.4. La sexta entrega, de abril de 1976, que anuncia ser la última, refleja el pesadísimo clima de opresión que se vive en Brasil y en el Cono Sur: la tapa es un grabado de la argentina Graciela Gutiérrez Marx, “El silencio es salud” (fig. 6), con el rostro de una mujer cuya boca es callada con una cruz de cinta adhesiva, materialmente superpuesta al papel. También los trabajos de Paulo Brusky (con una repetición agobiante de la palabra “censura”), del también brasileño Antônio Luiz M. Andrade (variaciones sobre las letras de “Voz”, y su negación, entre concretismo y poema/proceso) y del argentino Luis Iurkovich (un documento con un enorme sello que lo declara “suprimido”) son perfectamente leíbles como críticas a los oscuros tiempos corrientes. Finalmente, en el último número se puede señalar un comentario-collage del brasileño Aristides Klafke, con una bomba marcada “USA” que amenaza de caer en “América”.

Si las impostergables cuestiones políticas recorren sistemáticamente las páginas de O2, la revista padiniana sigue preocupándose, como su antecesora, de divulgar experimentaciones formales de aquella “novísima poesía” que trataba de superar los límites impuestos por la tradición literaria, utilizando estrategias visuales, massmediológica y conceptuales. Mucho más blandamente que en O10 –donde “el empleo de objetos concretos que integran obras ‘escritas’ o dibujadas [estalla] toda la tensión, profundamente ‘teorizada’ por Padín en aquel momento, entre significado y significante” (Boglione, 2016)– se encuentra un juego con elementos en principio ajenos a la confección de una revista: a la cinta antes mencionada de Gutiérrez Marx, vale la pena agregar el trabajo que el inglés Robin Crozier hace con dos *stickers*. La primera pegatina funciona como carátula del n. 3, y dice simplemente “Original” anunciando el tiraje (y denunciando así la imposibilidad de cualquier “originalidad”); la segunda literalmente sella el n. 6, obligando el lector a “violentarla” para poder acceder a su contenido.¹⁵

15 Aunque no aparezca físicamente un objeto, vale la pena mencionar la “Ferrograbura” de Paulo Bruscky incluida en el n. 5: forma parte de una serie de obras en las que el brasileño calentaba el papel con una plancha dejando la que-



1. Cubierta de Ovum 2ª época n. 1 (1973) Colección privada
2. Horacio Zabala. "Anteproyecto para una arquitectura carcelaria" (1973)
3. Lucia Marcucci, "Le stampelle del regime" (1974)
4. Jorge Caraballo, "No smoking" (1974)

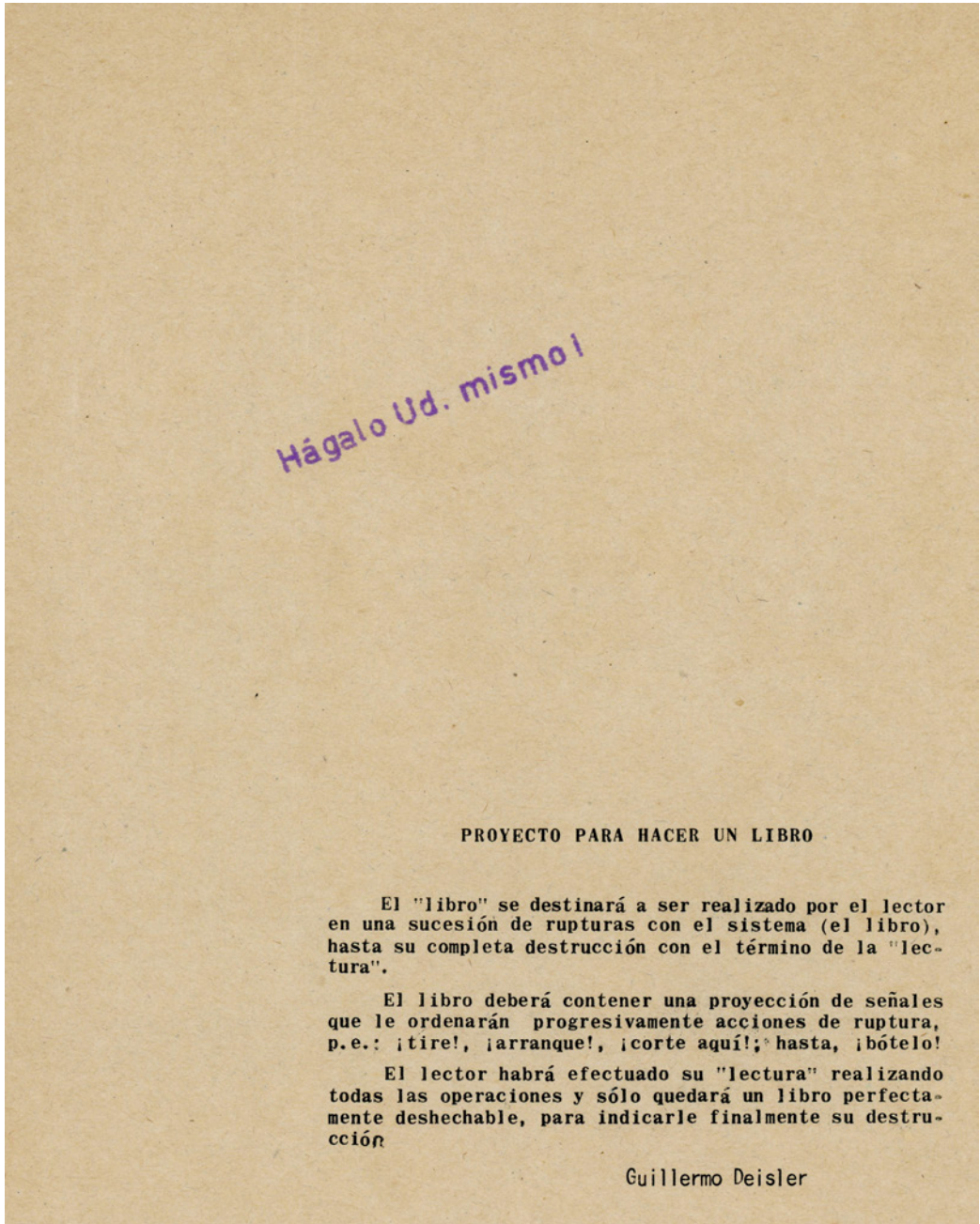


5. Cubierta de *Ovum* 2ª época n. 5 (1975). Colección privada

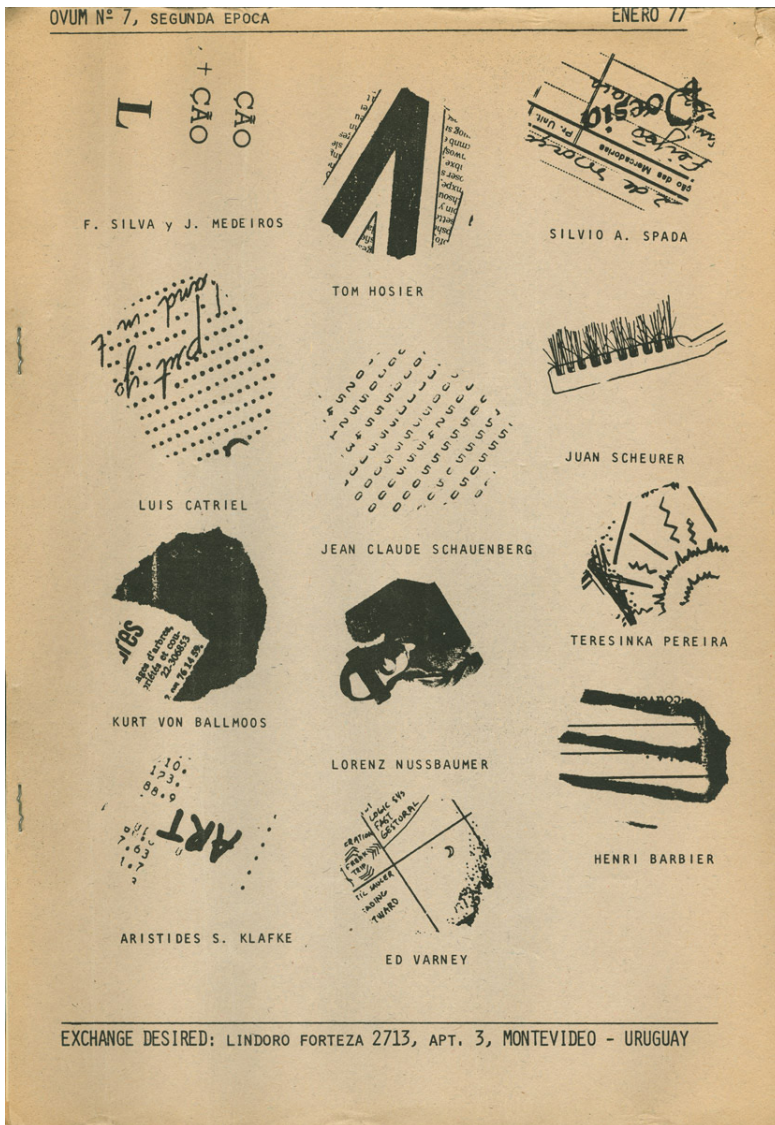


6. Cubierta de *Ovum* 2ª época n. 6 (1976). Colección privada

Entre las más llamativas obras que demandan una “lectura” activa, se destaca la intervención en el primer número de Deisler que forma parte de su serie de “proposiciones a realizar”, vale decir “textos que interpelaban al espectador o al lector a la realización de acciones por medio de una serie de instrucciones, emulando el tipo de acciones absurdas que en ese entonces la publicidad comenzaba a promover entre los sujetos o como ‘órdenes que sutilmente llegan a diario” (García, 2014: 88): en ella bajo el lema “¡Hágalo Usted mismo! Proyecto para hacer un libro” (fig. 7) incita a operaciones que en realidad conducen a la destrucción del mismo, en un intrincado enredo metaliterario, que sin embargo tiene como trasfondo, otra vez, aquella puesta entre paréntesis de lo simbólico en pos de lo real. Con similares carga de violencia y la misma táctica –una exhortación directa a que quien lee haga algo más que leer– el pintor uruguayo Haroldo González asocia, gracias a un paradójico pseudo-silogismo, el simple acto de doblar (o no doblar) el ángulo de la página que se está mirando, con la inevitabilidad de participar del juego del poder. También la séptima entrega (fig. 8) contiene una pieza “táctil” del argentino Luis Catriel que invita a hacer coincidir la mano del lector, apoyándola al papel, con la silueta dibujada de otra mano (posiblemente del autor), proponiendo, ya fuera de metáfora, la combinación de realidad y representación.



7. Guillermo Deisler, ¡Hágalo Ud. mismo! (1973)



8. Cubierta de *Ovum* 2ª época n. 7 (1977). Fondazione Bonotto, Molvena, Italia

Finalmente, es menester repasar las contribuciones del mismo Padín en O2. Si, mirando retrospectivamente a la experiencia, el autor había subrayado en qué sentido la *assembling* era una manera de “no publicar nada mío (con la excepción de las carátulas)” (Padín 1997: 29) por miedo de eventuales represalias del régimen, hojeando los siete números se encuentran dos instancias de su participación “directa”, comprensiblemente de las menos politicizadas: en el tercer número se inserta una pieza padiniana de 1971, *Gastou gastou*, otra invitación al lector para crear una obra “inobjetal” que se reduce a una acción sin dejar rastros escritos (en este caso anudar y desanudar una cuerda). En el segundo fascículo se halla una composición verbovisual de su serie concretista, “Poe-

sía visual VIII”, fechada 1968, serie que ya había circulado en *Ovum10* y como carpeta. Empero, la clave de la más contundente operación artística del uruguayo en *O2* se halla en la página de presentación del segundo número¹⁶:

Todos los ejemplares de un mismo número de una revista son iguales entre sí redundantes. Las posibilidades de variación son mínimas y en todos los casos son de índole formal: alterar el tamaño, la forma, el número de páginas, la textura del papel, los colores, la diagramación, etc.. Esas alteraciones siempre han sido posibles dentro de un determinado sistema (el tiraje) pero no dentro del sistema mismo (cada ejemplar). Una alteración radical sería realizar el tiraje de un mismo número en el cual cada ejemplar fuera distinto de los demás, lo que no sólo impediría la tendencia homogeneizante y entrópica de la edición sino que atentaría contra la norma de recepción uniforme de la información, un número detrás de otro, la seriación, el fascículo. Parafraseando a Emmett Williams podríamos decir que “el arte moderno es lo que hacen los artistas modernos”. Así una edición con obras de artistas modernos es representativa del arte moderno, aunque los autores no fueran los mismos. Hemos utilizado el material repetido que poseíamos en nuestro archivo para realizar este número asistemático (sólo 50 ejemplares todos distintos entre sí). Agradecemos a los involuntarios colaboradores y a los que no figuran como autores; la creación ha dejado de ser pasatiempo de individuos para volverse voluntad de toda una comunidad.

Es cierto que las *assembling* “invierten el modelo tradicional de publicación: las prerrogativas editoriales son abolidas, los colaboradores ahora son los editores y los ‘editores’ asumen el rol de coordinadores” (Perkins, 1997: 2), pero Padín con esta segunda entrega de su neonata revista experimenta un tentativo de salida también del esquema del *assembling* (aún reconociendo sus enormes ventajas). En otras palabras, *O2* n. 2 (fig. 9) se propone como fascículo “asistemático” dentro de lo “asistemático” que es la lógica *assembling* con respecto a lo editorial *mainstream*. El fascículo resulta, por ende, un experimento radical que pone en tensión conceptos de copia y original (todos son *O2* n.2, pero ninguno es como el otro), producción masiva y elitista (el tiraje se reduce de un 90%, siendo ya el tiraje inicial limitado), de autoría y autoridad (el artista/editor de alguna manera explota a los “involuntarios colaboradores” que sin embargo, voluntariamente, brindaron sus obras), para escaparse, una vez más, de todo tipo de “normalización”. Y llegando sin duda a uno de los puntos más altos de su producción.

16 Se agradece al Archivo General de la Universidad por haber proporcionado fotos del segundo número, extremadamente raro dado el tiraje muy bajo (50 copias) de la edición.



9. Cubiertas de *Ovum* 2ª época n. 2 (1973), diferentes ejemplares. Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay y Fondazione Bonotto, Molvena, Italia.

Referencias bibliográficas

- Allen, Gwen. (2011). *Artist's Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge, Mass.-Londres: MIT Press.
- Alzugarat, A. (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Boglione, R. (2016). Versos sólidos: la política de los objetos en la revista *Ovum10* de Clemente Padín. En *Revista Laboratorio*, 14. Disponible en: <http://revistalaboratorio.udp.cl/versos-solidos-la-politica-de-los-objetos-en-la-revista-ovum-10-de-clemente-padin/> [Consultada en: 14-02-18]
- Boivant, M. (2017). Redes de revistas / Revistas de redes. Las revistas *assembling*, un medio contra la censura. En *Boletín de Arte*, 17, 43-53.
- Bory J.-F. (1969). Indefinición del espacialismo. *HDP*, 13, s. p.

- Davis, F. (2013). *Horacio Zabala, desde 1972*. Buenos Aires: Eduntref.
- Davis, F., y Nogueira, F. (2010). La nuevas poesías y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín”, *Errata#*, 2, 194-209.
- Freire, C. y Longoni, A. (2009). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*. San Pablo: Annablume, USP-MAC, AECID.
- Gandolfo, E. (1987). Una revista necesaria. *La Hora*, 2 de agosto de 1987, s. p.
- García, F. Territorios continuos. (2014). En Deisler, M. et al. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocholibros, 85-133.
- Mayer Fabres, P. (2015) *Diálogos impressos. Periódicos de artistas no brasil, anos 1970, entre casos, agentes e cenários*. [tesis de maestría inédita]: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Nogueira, F. (2015) Solidaridad y transgresión en los años setenta y ochenta. Colectividad y acción estratégica en la red de arte correo por América Latina. En Bernal, M. C. (ed.). *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Padín, C. (1997). *Assembling Magazines: Ovum's Saga*. En Perkins, S. *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*. Ciudad de Iowa: Plagiarist Press, 29-30.
- Padín, C. (30/04/2011). Correo electrónico al autor.
- Padín, C. (15/09/2019). Correo electrónico al autor.
- Perkins, S. (1997) *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*. Ciudad de Iowa: Plagiarist Press.
- Perneczky, G. (2007). *Assembling Magazines 1969-2000*. Budapest: Arnyekköttök Foundation.
- Saper, C. (1997). Networking Artists & Poets. En C. Saper (ed.). *Networking Artists & Poets: Assemblings from the Ruth & Marvin Sackner Archive of Concrete & Visual Poetry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-21.
- Sarmiento, José Antonio. (2009). *Escritura en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Vigo, E. A. (1968). Nueva vanguardia poética argentina. *HDP*, 11, s. p.