

Clemente Padín: no solo arte correo. De las experiencias inobjetales a la performance

Pablo Santa Olalla

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 28-35, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

CLEMENTE PADÍN: NO SOLO ARTE CORREO

DE LAS EXPERIENCIAS INOBJETALES A LA PERFORMANCE¹

CLEMENTE PADÍN: NOT ONLY MAIL ART FROM INOBJETAL EXPERIENCES TO PERFORMANCE

Pablo Santa Olalla

pablo@pablosantaolalla.com

Art Globalization Interculturality / Modernidad(es)
Descentralizada(s). Universitat de Barcelona. España

Recibido: 21/02/2017 | Aceptado: 18/05/2017

RESUMEN

Clemente Padín (1939), artista uruguayo conocido por su activismo en la red de arte correo, trabajó no solo con poesía visual y envíos postales, sino, también, con libros de artista propositivos y performances. Apoyándose en las teorizaciones de Mieke Bal sobre la performance y la performatividad, este artículo se enfoca en la a veces olvidada dimensión accionista del trabajo de Padín, que en los años setenta partió desde la poesía visual hacia el lenguaje de la acción. Para ello, se centra en cuatro de sus trabajos más importantes: las experiencias *Inobjetales* (1971), la performance *O artista está a serviço da comunidade* (1974), el libro *De la représentation à l'action* (1975) y el opúsculo *Hacia un lenguaje de la acción* (1977).

PALABRAS CLAVE

Arte correo; arte de acción; Clemente Padín; performance; performatividad

ABSTRACT

Clemente Padín (1939) is a Uruguayan artist known for his Mail Art activism. He has worked not only on visual poetry and postal consignments, but also on propositional artists' books and performances. Mieke Bal's theorizations around performance and performativity underpin this article, which is focused on the often forgotten actionist dimension of the Padín's oeuvre. His artworks from the seventies departed from visual poetry towards a language of action. Four of his most relevant pieces will be examined: *The Inobjetal Experiences* (1971), the performance *O artista está a serviço da comunidade* (1974), the book *De la représentation à l'action* (1975) and the booklet *Hacia un lenguaje de la acción* (1977).

KEYWORDS

Action Art; Clemente Padín; mail art; performance; performativity



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Mieke Bal, en su libro *Conceptos viajeros en humanidades* (2009), dedica el quinto capítulo a la *performance* y la performatividad. Bal analiza estos conceptos de manera conjunta, ya que entiende que al hacerlo por separado se pierde una parte importante de sus significados. Para ello, emplea la memoria como catalizador entre la *performance* y la performatividad.

La *performatividad*, como es conocida, parte del ámbito de la lingüística, dentro del cual John L. Austin la definió en los años cincuenta como la característica de un tipo especial de expresiones que no enunciaban o describían, sino que llevaban a cabo una acción. Esta categoría lingüística derivó en concepto filosófico. De la mano de Roland Barthes y de Jacques Derrida, la performatividad pasó a ser una *capacidad de agencia* generalizable, primero del lenguaje y después de otros vectores, como el género o la ideología política. Según la teoría derridiana sobre la *iterabilidad* de los *actos del habla*, los enunciados realizados en cualquier código no son ejercicios únicos ni libres, sino expresiones performativas, acciones repetidas y reconocidas mediante la convención social y el contexto (Derrida, [1988] 1992). Bal anota que esta repetición por convención no puede llevarse a cabo por otro medio que no sea la memoria. Para ello, incluso, sugiere la metáfora de la memoria como «directora de escena» (Bal, 2009: 241).

Por su parte, la *performance* ha sido tratada habitualmente desde el dominio de la estética y su definición es la de la ejecución única de una obra desde una partitura preexistente² —por muy pequeña o muy libre que esta partitura pueda ser, para Bal siempre existe—. La *performance* prioriza la ejecución de una obra de arte y resta importancia a la partitura —esto es, al *pre-texto*—. De este modo, se invierte la jerarquía tradicional entre la obra de arte primaria y sus derivaciones. Aquello que era un subproducto o estaba fuera del núcleo de lo artístico queda incluido mediante la práctica de la *performance*. Sin embargo, para Bal este reconocimiento no es suficiente e introduce el concepto derridiano de *iterabilidad* para explicar la *performance*, entremezclándola con la performatividad. Que la *performance* invierta la jerarquía tradicional entre obra y contexto solo llega a comprenderse totalmente, según Bal, si se incluye el entendimiento mediante la repetición que la memoria desarrolla en la ejecución performática (Bal, 2009).

Con esto Bal viene a decir que una *performance* es una enunciación dentro del *lenguaje performático* y que, aparte de deshacer el esquema tradicional de la intencionalidad en una obra de arte, se rige por repeticiones y por reconocimientos que solo pueden crearse e interpretarse social y contextualmente. La *performance* opera, entonces, mediante un *lenguaje de la acción* para el cual son esenciales dos aspectos: la superación de los límites instituidos y la memoria.

El artista del cual este artículo se ocupa, Clemente Padín, teorizó acerca de un *lenguaje de la acción* para la expresión artística mediante lo que Bal define como *objetos teóricos*; esto es, objetos prácticos que desarrollan teoría (Bal, 2009). Esta idea llevó al artista uruguayo desde la poesía hasta la práctica de la *performance*, sin que hiciese ninguna distinción drástica entre ambas. Su carrera, pese a la interrupción forzada por su encarcelamiento y su arresto domiciliario durante la dictadura en su país, puede entenderse como un *continuum*. Revisaremos su trayectoria y nos detendremos en cuatro de sus trabajos más importantes: las obras de arte-correo *Inobjetales* (1971), la *performance* *O artista está a serviço da comunidade* (1974), el libro *De la représentation à l'action* (1975) y, finalmente, el opúsculo autoeditado *Hacia un lenguaje de la acción* (1977).

Clemente Padín nació en 1939. En Montevideo, cuando tenía alrededor de veinticinco años, realizó varias revistas de poesía experimental. La primera fue *Los Huevos del Plata*, entre 1965 y 1969. Esta publicación tenía como propósito crear un espacio de expresión para los jóvenes poetas en contraposición a los espacios oficializados que ocupaba la generación del 45, de la cual formaban parte, entre otros, Mario Benedetti y Ángel Rama. Pronto la revista pasó a formar parte de una creciente red internacional de publicaciones sobre poesía experimental, entre las que se encontraban *WC* (CAEV Ediciones, s/f b) y *Diagonal Cero* (CAEV Ediciones, s/f a), editadas por Edgardo Antonio Vigo en la Argentina; las ediciones de *El Techo de la Ballena* (Sánchez, 2010) en Venezuela; *El Corno Emplumado* (Randall, 2001), en México, entre otras. Esta red latinoamericana conectó, a su vez, con otras redes internacionales y, así, amplió sus contactos hacia Europa y los Estados Unidos. La tendencia hacia el experimentalismo de Clemente Padín produjo discusiones en el seno del equipo editorial de *Los Huevos del Plata* y esta publicación se dejó de editar en 1969. Sin embargo, Padín consiguió financiación para editar diez números de una revista experimental, *Ovum 10*, que salieron entre 1969 y 1972.

A finales de junio de 1973, el gobierno de Juan María Bordaberry, conchabado con el poder militar, dio un golpe de estado totalitario en medio de la crispación nacional polarizada entre grupos de liberación nacional izquierdistas, como los Tupamaros, y otros de extrema derecha, como el Escuadrón de la muerte y la Juventud Uruguaya en Pie (JUP). En este ambiente, y acabado el ciclo editorial de *Ovum 10*, Padín editó de manera personal la continuación de su revista, *Ovum*, que se imprimió de un modo cada vez más precario³ hasta 1977, cuando el artista fue preso por la dictadura acusado de «escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas» (Davis & Noriega, 2010: 204). Durante estos años, Padín cultivó su presencia en la red de arte correo. Tras su arresto, esta red hizo suficiente presión internacional como para sacar al artista de la cárcel, aunque el gobierno dictatorial todavía lo mantuvo bajo arresto domiciliario hasta 1984.

En abril de 1971, en la contraportada del último número de *Ovum 10*, Padín publicó el *Inobjeto 1* [Figura 1]. Con esta pequeña propuesta, la primera de una serie de cuatro, pretendía desplazar la acción poética desde las manos del emisor a las del receptor, operando un doble desplazamiento. Por una parte, deshacía la jerarquía entre obra y derivado.⁴ Por otra, intentaba desplazar la significación desde el lenguaje escrito, a través de la materialidad de la obra, hacia la acción. Siguiendo sus propios preceptos sobre la nueva poesía, buscaba la creación de una obra que «escape al artificio», «que sea sólo vida», que no forme parte de aquellas obras que «dicen y no hacen» (Padín, 1970: s/p).



Figura 1. Clemente Padín, *Inobjeto 1* (1971). Imagen cortesía del Archivo Padín, Universidad de la República del Uruguay (Montevideo)

Un mes después, Padín envió el *Inobjetal 2* a través de la red de arte-correo. Consistía en una hoja, doblada por la mitad y sellada con grapas, unida a otra que decía «PROHIBIDO» en varios idiomas. De nuevo la acción es el punto central de este trabajo, que solo se completa al leer el contenido oculto: «Si Ud. lee esta nota, ha comprendido que ha realizado un acto al intervenir sobre un objeto cuyo único propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción» (Padín, 1971a: s/p). De un modo poético, esta obra es una llamada a la acción, a la oposición a cualquier tipo de sistema opresivo. De esta manera, el significado de la obra excede a la propia acción e incluso postula que la resolución de romper las reglas opresoras «es agradable» (Padín, 1971a: s/p). Para Clemente Padín, un arte abocado a la acción no puede ser sino un arte político.

El artista se daba cuenta de que, mientras se acercaba al núcleo performativo de sus obras, otros factores se le escapaban. La autoría todavía estaba presente. El *Inobjetal 3* intentó solventar esa falla. Este trabajo consistía en el envío, por la red de arte correo, de un manifiesto del *arte inobjetal*, en junio de 1971. Este manifiesto intentaba acabar definitivamente con la autoría de Padín que todavía estaba vigente en los dos *Inobjetales* anteriores:

El arte inobjetal, al dejar de lado a la obra, elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el *status* en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales (Padín, 1971b: s/p).

Por tanto, el *arte inobjetal*, que trabajaba hacia la desmaterialización de la obra de arte tradicional, también deshacía mediante este proceso la presencia del propio artista como autor, operando contra la comercialización y la apropiación del arte por las estructuras de poder. *Inobjetal 3* solicitaba la participación de los receptores, pidiendo que respondiesen de vuelta, por correo, siguiendo estos postulados de *inobjetalidad*. La obra ya no se encontraba en la propuesta de Padín o en las acciones del receptor, sino que era creada mediante la comunicación a través de la red de arte-correo.

Finalmente, en agosto de 1971, Padín remitió el último inobjetal, *Inobjetal 4*, que abundaba en la necesidad del arte de salirse de sus límites para conformar la realidad y no para representarla. Tenía una dirección claramente política, que apuntaba hacia la acción y la presentación con el objetivo de subvertir la representación. La acción debía ser el modo de romper con la tradición artística, operando en el espacio social. Esto es lo que poco más tarde Padín entendería como el *lenguaje de la acción*.

Clemente Padín recibió muchas respuestas a estas proposiciones lanzadas a la red de arte correo, de artistas como Klaus Groh, Richard Meltzer, Paul Woodrow o Petr Stembera. En los años siguientes realizó otros llamados parecidos, aunque ya más allá del *arte inobjetal*, el cual había resultado problemático en sus postulados, como veremos a continuación.

El siguiente paso en este transcurso *hacia un lenguaje de la acción* es la participación de Padín en la exposición colectiva *Prospectiva 74*, comisariada por el director del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Walter Zanini, y por su estrecho colaborador, el artista español Julio Plaza. Para esta exposición de 1974, Padín propuso una performance: *O artista está a serviço da comunidade* [Figura 3]. Este trabajo consistía en diferentes partes: colgar un gran cartel en la entrada de la exposición con el eslogan del título de la obra; hacer difusión radiofónica, mediante cartelera y en prensa; ubicar dentro de la exposición varios monitores debidamente identificados, que acompañarían al público sirviéndole una explicación alrededor de las últimas prácticas artísticas. También, se difundirían mensajes por megafonía y se lanzarían *flyers* para avisar al público de la presencia de estos monitores.

Aunque la propuesta se vio reducida a un solo monitor que realizaba *visitas guiadas*, lo esencial de esta performance todavía estaba activo. Francisco Ñarra, un *performer* español instalado en Brasil, condujo al público por la exposición con un carrito, mientras les iba explicando las obras y el arte de los nuevos medios. Iba identificado con una camiseta con el título-slogan, *O artista está a serviço da comunidade*, creando una situación recursiva. Se trata, sin duda, de una *performance performativa*, ya que como indica Padín en las notas preparatorias, «el lenguaje de la acción es directo: su significado se materializa al mismo tiempo que se realiza» (Padín, 2005: 216).⁵

Podemos observar cómo el lenguaje de la acción, que inicialmente había necesitado de los soportes propios del medio poético y del arte correo, en este trabajo da un salto hacia la espacialidad y la multimedialidad. Sin embargo, nunca se pierde la centralidad de la acción y la posición activista, inherentes al trabajo del artista uruguayo.

Todas las experiencias alrededor del *lenguaje de la acción* serían concentradas por Clemente Padín un año después de esta performance, en 1975, en el libro *De la représentation à l'action* [Figura 2]. Este compendio fue publicado en Marsella, en la colección *Les Anartistes* de la editorial Nouvelles Éditions Polaires, organizada por el artista Julien Blaine (Padín, 1975).

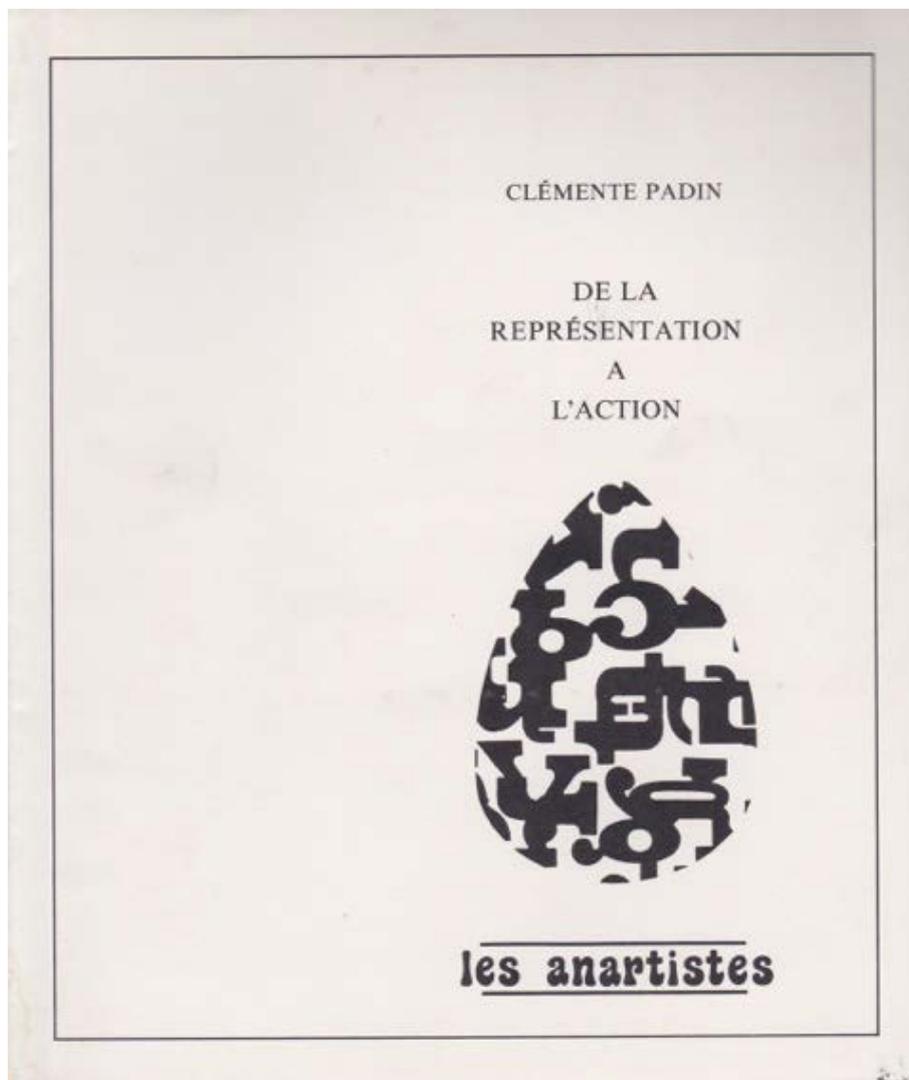


Figura 2. Clemente Padín, *De la représentation à l'action* (1975). Colección particular del autor

En seis capítulos, el artista condensó el proceso que le llevó del análisis semiótico del lenguaje a la poesía experimental, y desde ésta hasta el *lenguaje de la acción*. Este lenguaje de la acción había sido empleado en las obras que hemos revisado, que actuaban a modo de *objetos teóricos*. Sin embargo, faltaba una compilación y una *puesta en teoría* del asunto. Los capítulos 1, 2 y 3 de este libro elaboran una teoría semiótica de la poesía experimental. Esta *teorización práctica* comienza con juegos visuales con los signos del lenguaje, para acabar con trabajos que operan de un modo similar, pero en los cuales el significado es aportado mediante acciones que operan como signos. El capítulo 4 recoge otra propuesta que Padín realizó en 1972 a la red de arte correo, *Temas y variaciones*. En las páginas del libro se exponen las condiciones de la misma, una selección de respuestas de artistas —como Robert Filliou, Pierre Garnier, Janos Urban, Klaus Groh, Guillermo Deisler, Ken Friedman, Robin Crozier o Jaroslaw Koslowski—, así como unas conclusiones teóricas. En ellas Padín, señala el carácter activista de su propuesta:

El artista, si bien ejerce su capacidad de decisión a nivel de los sistemas representativos, opera también sobre la realidad a nivel ideológico. [...] El lenguaje de la acción, aparte de inaugurar un sistema inédito de representaciones gracias al cual sería posible una nueva vía de comunicación, obraría no solamente a nivel ideológico como los otros lenguajes, sino también a nivel de la realidad misma dado el carácter de su signo: el acto (Padín, 2010: 105).

El capítulo 5 de *De la représentation à l'action* continúa las conclusiones del capítulo anterior, desarrollando aún más la teoría del *lenguaje de la acción*. Además recoge los cuatro *Inobjetales*, y expone sus condiciones de creación y unas conclusiones críticas, en las que el autor señala:

Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no apreciar: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción del objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante [...]. Es así que hemos vuelto a nuestro punto de partida: tenemos la conciencia nebulosa de la existencia de un lenguaje de la acción y hemos detectado la naturaleza de su signo [...]. Desconocemos el resto: ¿cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas o significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? ¿Será posible superar el nivel de expresión referencial y acceder a niveles de expresión estética utilizando un lenguaje de la acción? La historia, ¿será un largo discurso de la acción transformadora del hombre sobre el mundo? y, ¿en qué medida, cada uno de nosotros se integra en ese discurso, es decir, cómo nos integramos en la historia? ¿Y, en qué medida, transformamos el mundo con nuestros actos? (Padín, 2010: 123-124).⁶

Este trayecto *hacia el lenguaje de la acción* finaliza —en este artículo, no en el trabajo de Padín— con la propuesta así llamada, *Hacia un lenguaje de la acción* [Figura 3], que realizó mediante la red de arte correo en agosto de 1976. No debe olvidarse que, durante todos estos años, Clemente Padín desarrolló también una intensa tarea de organización de exposiciones. Mediante llamados internacionales en la red de arte-correo, Padín obtenía materiales de artistas, tanto de poesía experimental como de arte conceptual o de nuevos medios. Así, comisarió exposiciones, como la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* en la Galería U en 1969, la *Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia* en la Universidad de Montevideo en 1970, la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía* en la Galería U en 1972, o el *Festival de la Postal Creativa*, también en la Galería U en 1974. La propuesta *Hacia un lenguaje de la acción* siguió este mismo procedimiento de convocatoria a través de la red de arte correo, pero el resultado no fue una exposición, sino una publicación homónima, editada por Padín en 1977.

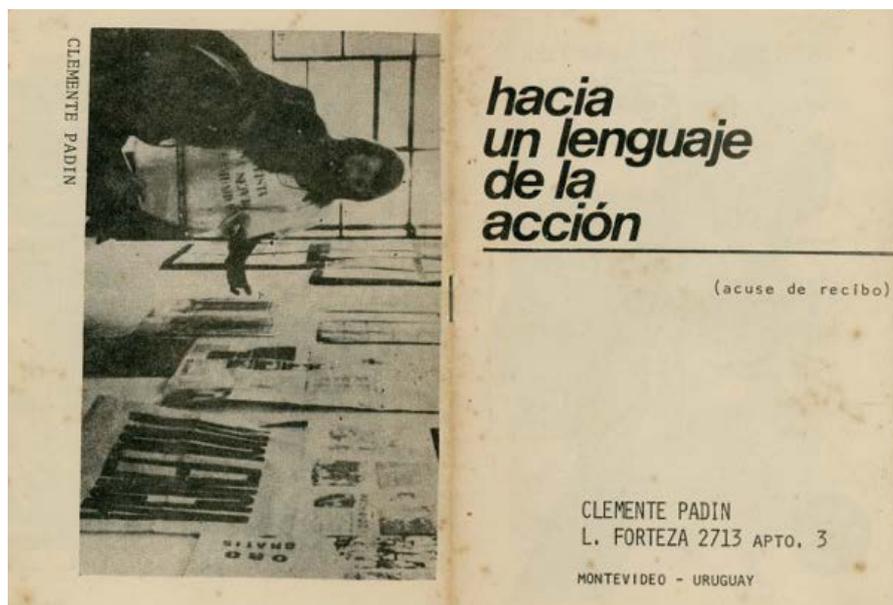


Figura 3. Portada: Clemente Padín, *Hacia un lenguaje de la acción* (1977). Contraportada: *O artista está a servicio da comunidade* (1974) (performance). Imagen cortesía del Archivo Padín, Universidad de la República del Uruguay

En las respuestas recibidas podemos comprobar cómo el *lenguaje de la acción* ha completado la transformación del hecho artístico propuesta por Padín. Las obras ya no son creadas por él para que el espectador opere. Ahora Padín es un *curador*, un mediador. La materialidad ha desaparecido en casi todas las respuestas recibidas, que se mueven en el territorio de la performance, de la acción y de la intervención en el espacio —o en el de la documentación de estas prácticas—. Al mismo tiempo, el contenido de muchas de las obras es ideológico y político, y se destaca el carácter activista del *lenguaje de la acción*. Padín había tenido éxito con su propuesta: encajaba perfectamente en un nuevo sentir colectivo y transnacional de lo que debía ser la práctica del arte. Éste debía mezclarse con la vida y trabajar de una manera performativa con la realidad, actuando sobre ella.

Clemente Padín es un *performer*. La obra que produce posee performatividad, ya que, como acción, pretende modificar la realidad. Y lo hace en efecto, aunque solo si el receptor de los mensajes que hemos revisado los convierte en obras de arte mediante la performance. Cuando esto sucede, se cierra el círculo, *performando la performatividad* de las propuestas del artista uruguayo. Aunque Mieke Bal hacía sus comentarios sobre la performance y la performatividad a partir de una instalación de fotografías de James Coleman, sin duda su deriva teórica es aplicable también a los trabajos de Clemente Padín que hemos revisado:

La memoria [la *iterabilidad* derridiana] es una directora de escena [...] Esto es lo que hace que un espectador se convierta en *performer*. Pero un espectador solo puede ser un *performer* si entendemos performance en su doble sentido teórico. El espectador interpreta el papel que le prescribe la obra en tanto en cuanto actúa y responde al modo perlocucionario en el que la obra se dirige a él o a ella [...] El espectador es el agente de la performance, pero al mismo tiempo la performance del espectador no está pre-escrita [...] (Bal, 2009: 241).

Entre 1977 y 1984 Padín estuvo sometido por la dictadura uruguaya, primero en prisión y luego en arresto domiciliario, sin pasaporte. Su fuerza performática y performativa estuvo callada, pero se mantuvo intacta. En cuanto recuperó el pasaporte y llegó la democracia a Uruguay, retomó la práctica artística. Y la performance activista tomó cuerpo a través de él, en numerosos trabajos corporales y políticos durante los años ochenta y noventa. Entre ellos destacan: *Por el arte y por la paz* (1984), *Juan y María* (1988), *Huelga de arte* (1990), *No están muertos...* (1996), o *Zona de arte* (1999), entre otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, Mieke (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Davis, Fernando y Nogueira, Fernanda (2010). «La nueva poesía y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín por Fernando Davis y Fernanda Nogueira». *Errata*, (2), p. 204. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Derrida, Jacques [1988] (1992). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- Padín, Clemente (1970). «La nueva poesía II». *OVUM* 10, (4). Montevideo: Estudios Gráficos de CBA.
- Padín, Clemente (1971a). *Inobjetal 2* [edición múltiple]. Montevideo: Clemente Padín.
- Padín, Clemente (1971b). *Inobjetal 3* [edición múltiple]. Montevideo: Clemente Padín.
- Padín, Clemente (1975). *De la représentation à l'action*. Marseille: Nouvelles Éditions Polaires.
- Padín, Clemente (2005). «Projeto: O artista está a serviço da comunidade». En Freire, Cristina (org.). *Terra Incógnita 2. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*, pp. 214-219. São Paulo: Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- Padín, Clemente [1975] (2010). *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- CAEV Ediciones (s/f a). *Diagonal Cero* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<http://caevediciones.blogspot.com.es/p/diagonal-cero.html>>.
- CAEV Ediciones (s/f b). *WC* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<http://caevediciones.blogspot.com.es/p/wc.html>>.

Randall, Margaret (2001). *El Corno Emplumado / The Plumed Horn* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <[http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn->](http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn-).
Sánchez, Ana Victoria (2010). *El Techo de la Ballena* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <http://www.damaso-ogaz.com.ve/el_techo_de_la_ballena.html>.

VIDEO

Subte Centro de Exposiciones (2017). *Entrevista / Clemente Padín* [en línea]. Consultado el 24 de abril de 2017 en <<https://www.youtube.com/watch?v=o01JGgIYsvI>>.

NOTAS

1 El presente artículo forma parte de una investigación enmarcada en el grupo de investigación Art Globalization Interculturality (AGI, AGAUR GRC Consolidado 2014 SGR-1050) y el proyecto de investigación Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría [MoDe(s)] (I+D HAR2014-53834-P), ambos localizados en la Universitat de Barcelona.

2 Definición realizada sumando rasgos nombrados por Mieke Bal (2009).

3 «Saqué, entonces, una segunda época de OVUM, bajo una forma un tanto novedosa para aquella época: cooperativa. Yo les pedía a todos mis amigos que me mandaran quinientas hojas, lo que pudieran, lógicamente, de tamaño oficio, a mi dirección. Cuando yo tenía diez o doce paquetes, armaba un número, le ponía un par de tapas de cartón sin imprimir, porque no tenía dinero, le ponía dos grampas y ya estaba la revista pronta» (Subte Centro de Exposiciones, 2017).

4 Se trata de una obra múltiple insertada en una publicación en serie.

5 «A linguagem da ação é direta: seu significado se materializa ao mesmo tempo em que se realiza» (Padín, 2005: 216). Traducción del autor del artículo.

6 El último capítulo del libro es una compilación de textos posteriores que abundan en lo ya señalado. Se obviarán, por tanto, los comentarios a este capítulo.