

LA REVISTA HEXÁGONO '71 (1971 - 1975)

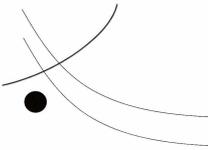
Ana Bugnone



BIBLIOTECA ORBISTERTIUS

Ana Bugnone
(editora)

La revista *Hexágono* '71
(1971-1975)



BIBLIOTECA
ORBIS TERTIUS / 9



Ana Bugnone

La revista Hexágono '71 : 1971-1975 - 1ª ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo, 2014.

E-Book.

ISBN 979-950-34-1143-8

1. Compilación. 2. Arte. I. Título

CDD 050

Hecho el depósito que establece la ley 11.723



Esta obra está disponible en acceso abierto bajo licencia Creative commons 2. 5 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>)

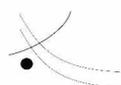
Directora de colección: Geraldine Rogers

Comité Editorial: Miguel Dalmaroni, Verónica Delgado, Enrique Foffani, Sergio Pastormerlo, Carolina Sancholuz

Secretaría: María de los Ángeles Mascioto

Coordinador editorial: Federico Bibbó

Diseño de tapa: Sara Guitelman



Biblioteca Orbis Tertius

Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>

Instituto de Investigaciones en *Humanidades* y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Índice

Advertencia preliminar.....	3
Intersecciones entre vanguardia artística y política.	
El programa de Vigo en <i>Hexágono '71</i>.....	4
Antología de números completos.....	79
<i>a</i>	80
<i>ce</i>	93
<i>e</i>	115
Anexos.....	138
Matriz de datos de <i>Hexágono '71</i>	139
Índice razonado.....	148
Nota sobre la editora.....	161

Advertencia preliminar

En el estudio crítico que se presenta en este volumen de la Biblioteca Orbis Tertius sobre *Hexágono '71* del reconocido artista argentino Edgardo Antonio Vigo, las imágenes de la revista atraviesan todo el análisis, por lo que han sido incluidas a lo largo del texto. Se han incorporado, además, tres números completos (*a*, *ce* y *e*) que expresan los diferentes momentos por los que atravesó la revista, y donde puede observarse la complejidad de la articulación entre vanguardia y política en cada uno considerado como unidad, pero también en su aspecto diacrónico.

Incluimos al final de esta antología un índice razonado de la totalidad de los números de *Hexágono '71*, así como una matriz de datos con los principales datos de cada uno. Se podrá acudir al índice para conocer en forma resumida el contenido de cada número y reseñas de los textos publicados. La matriz será útil para acceder esquemáticamente a la particularidad de cada portada, el tipo de trabajo publicado, los autores y su procedencia. La incorporación de esta información en la antología pretende favorecer la interpretación de la misma, así como abrir puertas a nuevos trabajos interesados en la temática.

Todas las imágenes reproducidas en esta antología pertenecen a la Fundación Artes Visuales-Centro de Arte Experimental Vigo.

Intersecciones entre vanguardia artística y política. El programa de Vigo en *Hexágono '71**

Edgardo Vigo (1928 - 1997) fue un artista argentino vanguardista multifacético. Desde una tendencia neodadaísta, con vinculaciones concretistas, surrealistas, conceptualistas (entre otras influencias), se dedicó a la producción de xilografías, objetos, poesías visuales, collages, acciones, arte conceptual, arte-correo y se caracterizó por un tipo de trabajo artesanal con maderas, hilos, papeles y sellos. Trabajó durante veinte años en el arte-correo y formó parte de una amplia red de artistas del mundo que se decidieron a trabajar desligados de las instituciones más conservadoras del arte.

En este sentido, Vigo editó siempre: desde cuadernitos, pequeñas revistas que solo constaban de un número, papeles recortados y ensobrados, hasta publicaciones que duraron años y se convirtieron en emblemáticas. También se dedicó a una actividad peculiar: transcribir en forma mecanografiada textos ya publicados de otros autores y volver a encuadernarlos para formar un nuevo libro. La edición fue una tarea fundamental en su vida y se pasó largos años publicando revistas. Entre ellas, *Hexágono '71* ha sido una de las más relevantes. Allí el propio género y soporte fueron trastocados, y su relación con *la política y lo político* adquirieron preeminencia. Se trata de un artefacto cuya politicidad se encuentra en el entrecruzamiento de vanguardia estética y política radicalizada, las que obtuvieron diferentes pesos a lo largo del tiempo: los modos y proporciones en que se combinaron invalidan cualquier interpretación lineal que identifique el aumento del compromiso político con el abandono de las prácticas específicamente artísticas o de la estética vanguardista.

Hexágono '71 fue una revista ensamblada que Vigo creó, dirigió y editó en Argentina, asimismo, buena parte de su contenido fue producido también por él. Vigo tomaba las decisiones en soledad, incluyendo poesías, proyectos o textos que le enviaban (o directamente tomaba de) diversos artistas y autores, prácticamente sin consultar con otros compañeros. Se convirtió así en una revista directamente atada a su producción personal (un ejemplo es la publicación de *señalamientos*¹ que continúan con

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las X Jornadas de Sociología de la UBA, 1 a 6 de Julio de 2013 y publicado en Alcira Daroqui (compiladora), *X Jornadas de Sociología : 20 años de pensar y repensar la sociología: nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Sociología, 2013 (sociologia.studiobam.com.ar/wp-content/uploads/ponencias/493.pdf).

¹ *Señalamientos* es el nombre que Vigo dio a una serie de acciones que consistían en destacar algún hecho u objeto artísticamente. Puede verse más sobre estas acciones en Bugnone, Ana, "El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos", en *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, n° 8, Rosario, 2013.

la numeración de su serie), como una extensión de su labor artística en otros ámbitos, visible también en la elección de trabajos o textos a publicar, los cuales estaban relacionados con sus propios contactos en Argentina y el mundo.

Se publicaron trece números entre 1971 y 1975, todos ellos en la ciudad de La Plata, con una periodicidad trimestral y una tirada de quinientos ejemplares. Fue una revista de arte dedicada a la publicación de poesías visuales, historietas, propuestas para realizar acciones, comunicaciones, ensayos, partes de textos más largos. A pesar de los cambios que se produjeron a lo largo del tiempo, mantuvo un interés enfocado fundamentalmente en mostrar y debatir sobre las distintas formas de expresiones plásticas.

Desarrollaremos aquí un análisis que tiende a reconocer e interpretar los aspectos más sobresalientes en esa dirección, partiendo de sus características materiales y de las modificaciones del soporte y del género, para pasar luego a los trabajos publicados, tanto textuales como artísticos y las variaciones en los autores. Por fin, propondremos enfocar especialmente la relación de la revista con los temas y acontecimientos de la política argentina. Teniendo en cuenta estas variables, hemos dividido el análisis en dos etapas, pues así lo reclama la propia deriva de la revista.

Soporte, materialidad y ensamblaje

El soporte y la materialidad de *Hexágono* representan parte de su rareza que consiste, entre otras cosas, en deshacerse de las pautas establecidas o corrientes para la elaboración de una revista convencional. Al mismo tiempo que otros artistas editaban revistas ligando vanguardia y experimentación², Vigo produjo una intervención sobre el género-soporte que tenía su propio antecedente en las revistas que había editado en años anteriores: *WC* (1958), *DRKW* (1960) y *Diagonal Cero* (1962-1968), así como en otras pequeñas ediciones caseras de escasos o únicos números. Así, en consonancia con su círculo de artistas conocidos, pero imponiéndole un sello propio, Vigo se lanzó a la publicación del artefacto *Hexágono* '71.

La revista presenta una clara ligazón con su precedente, *Diagonal Cero*, en cuanto al interés por el arte experimental, los textos críticos, las hojas sueltas, caladas, y la publicación de trabajos vanguardistas.³ En *Hexágono* Vigo publicó imágenes, textos,

² Vigo estaba conectado, por ejemplo, con las revistas que editaba Clemente Padín en Montevideo: *Los huevos del Plata* (1965-1969), *Ovum 10* (1969-1971) y *Ovum* (1971-1975).

³ Análisis de la revista *Diagonal Cero* pueden encontrarse en Davis, Fernando, "Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la 'poesía para y/o a realizar' en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)", en *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes-UNLP, 2006 [CD-Rom]; Pérez Balbi, Magdalena, "Movimiento *Diagonal Cero*: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)", en *Escaner cultural*, 2006 (revista.escaner.cl/node/277); Gradín, Carlos, "Poesía, imágenes y medios de comunicación en la revista *Diagonal Cero* (1962 -1969)" en *IV Congreso Internacional de letras*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010; Dolinko, Silvia, "Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo" en Drien, Marcela, Guzmán, Fernando y Martínez, Juan Manuel (Editores), *América: territorio de transferencias*, Valparaíso, Facultad de Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez y Museo Histórico Nacional, 2008; Dolinko, Silvia, "Poesía, gráfica y compromiso. Edgardo Vigo y la red contracultural de los años '60s" en *Actas del XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro,

traducciones y aquello a lo que apuntaba en términos de un programa de comunicación tendiente a desestabilizar los sentidos comunes, los materiales y la relación del arte con la política (imagen 1).



Imagen 1. Vigo, Sobre y contenido, HEXÁGONO '71, ab. 1971

Hexágono es una revista ensamblada (*assembling magazine*), es decir, un montaje de trabajos de diversos artistas que un editor se encarga de aunar, similar al libro de artista y cuyas estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial. En ellas, “la aparición de una obra en forma impresa marca la etapa final de un proceso conceptual y artístico”.⁴ Dado que la revista está compuesta por

2010; Dolinko, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁴ Perkins, Stephen, “Assembling Magazines and Alternative Artists’ Networks”, en Chandler, Annmarie y Neumark, Norie (editores), *At a distance*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 395. Traducción nuestra.

páginas aportadas por los artistas, algunos autores han identificado a estas revistas con “museos transportables”⁵ o “galerías deslocalizadas”.⁶ En el caso de Vigo, solo puede considerarse a *Hexágono* un museo o una galería en tanto estas instituciones sean desvirtuadas en su papel canónico de consagración y exposición, dado el especial interés que demostró el artista en ponerlas en cuestión, aunque sin abandonar del todo su implicación en ellas (como es el caso de la creación del Museo de la Xilografía,⁷ un verdadero “museo transportable”).

Si bien en las revistas ensambladas el contenido fundamentalmente tiende a ser visual, Vigo propuso también la permanencia de textos propios y de otros autores.

Estas revistas comenzaron a publicarse entre fines de los sesenta y principios de los setenta y se ha considerado que Vigo fue un pionero en este tipo de publicaciones, en tanto se afirma que *Hexágono '71* fue una de las primeras de este tipo en el mundo y la de vida más larga en América Latina.⁸

Las ensambladas surgieron con la intención de superar las restricciones editoriales e imposiciones de las revistas normalizadas o convencionales, tanto a través de su presentación material, la forma en que insertan las hojas, el continente, la tipografía, la calidad del papel, como del tipo de contenido publicado. Asimismo, carecen del interés comercial y masivo que poseen las que dependen de editoriales. En general, como *Hexágono '71*, son cambiantes, volátiles y bordean los materiales precarios.

Las vanguardias de principios del siglo XX, especialmente el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, propusieron cambios significativos en los usos de la imagen y el lenguaje que contribuyeron a la creación de nuevas expresiones; de allí que en la segunda mitad del siglo otras corrientes como el minimalismo, el expresionismo, la experimentación deconstructiva, profundizaran las transformaciones y realizaran producciones cada vez más alejadas de las convencionales. Si a partir de Mallarmé el soporte dejó de ser únicamente un receptáculo para convertirse en parte de la propuesta creativa, fue en 1936 que apareció el primer libro-objeto, cuando Marcel Duchamp realizó la *Boîte-en-valise* (caja en maleta), una valija que al abrirla formaba un sostén de

⁵ Campal, José Luis, “Una ojeada a las revistas ensambladas”, en *Edita 2001. VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas*, Punta Umbría, 2001 (www.merzmail.net/campalrevista.htm).

⁶ Murciego, José, “Sobre las revistas ensambladas”, en *Anteqltura*, Málaga, 2008 (www.anteqltura.es/art-287-ensamblados-revistas-ensambladas-1977-2008.html).

⁷ Vigo creó en 1967 el Museo de la Xilografía, un excéntrico resguardo de xilografías que itineraban en valijas de madera por colegios, clubes y otros espacios.

⁸ En su artículo sobre revistas ensambladas, Perkins sostiene que una de las más notables de Sudamérica es *Hexágono '71*. Perneczky incluyó referencias a las revistas de Vigo y a su relación con el arte-correo, así como con el arte de sellos en Perneczky, Geza, *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 196–1988*, Köln, Soft Geometry, 1993 y Perneczky, Geza, *Network Atlas. Works and Publications by the People of the First Network*, vol. 2, O – Z, Cologne, Geza Perneczky Soft Geometry, 2003. El libro de Allen (Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space of Art*, Cambridge, MIT Press, 2011), si bien no incluyó a *Hexágono '71* en su estudio, en el listado final de “Revistas de artistas desde 1945 hasta 1989” hizo una breve reseña de *Diagonal Cero* y *Hexágono '71*, aunque no específicamente como “revistas ensambladas”. Estos casos, sin embargo, no pasan de ser breves referencias sin incluir descripciones más amplias o análisis empíricos e interpretativos. El resto de los trabajos citados en este apartado no mencionan las publicaciones de Vigo, centrados en las revistas publicadas en Estados Unidos y Europa.

pequeñas obras y que también contenía carpetas y soportes con reproducciones en miniatura de sus trabajos. A esto le siguieron, en los años sesenta, las ediciones en cajas de Fluxus como antecedente de las revistas ensambladas. La reproducción de un texto de Dick Higgins (perteneciente a Fluxus) en el tercer número de *Hexágono* y las repetidas referencias a Duchamp, especialmente en sus textos tempranos, muestran que Vigo estaba interesado en ambos y que conocía sus trabajos.

Las razones por las cuales comenzaron a publicarse estas revistas, se centran en que eran una respuesta alternativa a las necesidades de algunos artistas de mostrar sus trabajos y, además, se presentaban como estructuras capaces de generar comunidad entre redes de artistas.⁹ También funcionaban para los artistas conceptuales a modo de plataforma que permitía mostrar a un público más amplio ideas, actos u objetos efímeros, de los que habían sido testigo un pequeño número de personas.¹⁰ A través de estas revistas, en los setenta, tanto Vigo como otros artistas:

se acercaron a las revistas con el mismo ingenio con que abrazaron otros medios de comunicación en el ‘campo expandido’. Experimentaron con el formato, el diseño y la tipografía, se deleitaron con la materialidad del lenguaje y la impresión, hicieron hincapié en la sensibilidad táctil y la interactividad de la revista, y en primer plano, en los actos de lectura y en el dar vuelta la página.¹¹

A diferencia de las revistas normativas, basadas en parámetros industriales y masivos y centradas en el “deber de ceñirse y atenerse a unos cánones editoriales estandarizados por la industria —no digo sin ciertas libertades—, para llegar eficazmente a consolidarse en el mercado —sea cual sea su temática, tipo de consumidor, nivel de experimentación gráfica o distribución—”,¹² las ensambladas transgredieron esas normas y habilitaron la creación experimental, lo que permitió tanto la transformación del formato como del contenido, pero limitadas en la tirada y la difusión.

Esto último se debe al tipo de edición que requiere de un trabajo personal, manual o artesanal. En cuanto a la tirada se señala que algunas revistas de este tipo rondan los veinte o treinta ejemplares y, raramente, los trescientos,¹³ sin embargo cabe destacar que, como se anotó arriba, *Hexágono* tenía una tirada de quinientos ejemplares, lo cual la coloca en un lugar excepcional respecto a esta cuestión.

La reproductibilidad de cada obra se hace indispensable en este tipo de publicaciones, ya que es la forma en que pueden hacerse varios ejemplares de la

⁹ Perkins, *op. cit.*

¹⁰ Webster, Noah, “The expectation of failure is connected with the very name of a Magazine”, en G. Allen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space of Art*, Cambridge, MIT Press, 2011.

¹¹ *Ibidem*, p. 6. Traducción nuestra.

¹² Méndez Llopis, *op. cit.*, p. 198.

¹³ Campal, *op. cit.*

misma, apuntando así a una estrategia comunicacional en la que el valor de lo auténtico, como lo único, pierde sentido. Si bien esto no fue así en la totalidad de las revistas ensambladas, sí es una característica de la realizada por Vigo.

La función del coordinador en estas publicaciones es fundamental:

El editor se transmuta en una suerte de alquimista/ensamblador de volúmenes en el contenedor elegido [...]. Las revistas ensambladas son publicadas por artistas o creadores literarios que buscan, en el placer de editar, una prolongación esencial de su trabajo artístico o literario.¹⁴

Así, Vigo ocupó el rol de editor, director y artista, utilizando sus contactos con otros artistas, a quienes convocaba a publicar en su revista. Ellos enviaban vía postal sus trabajos o indicaciones para que Vigo los reprodujera y procedía a incorporarlos a la revista, con lo cual se hace evidente también la relación que tuvieron este tipo de publicaciones con el arte-correo. Según recuerda Juan Carlos Romero,

siempre era a pedido de Vigo, siempre él te decía cuándo tenías que hacer, qué tenías que hacer más o menos para la publicación. Después, la publicación era libre, podía ser una hojita, una grande, chica, mediana, él la plegaba, hacía lo que hacía él: era un artesano del papel y con eso resolvía el problema.¹⁵

En ese sentido decíamos más arriba que Vigo lo hacía en soledad. Sin embargo, el resultado de cada una de las revistas era un trabajo colectivo, una nueva obra formada por los trabajos de todos los artistas que habían participado en ese número.¹⁶

Veremos cómo las características de *Hexágono* tienden a romper con el sistema habitual del soporte. Primero, la revista carece de numeración de los volúmenes y en su lugar, Vigo utilizó letras (imagen 2). Las letras están repartidas en series de tres (*a, b, c*) acompañadas por otra letra también en orden alfabético y finalmente una sola letra *e* (el último número): *a, ab, ac, bc, bd, be, cd, ce, cf, de, dg, df, e* conforman los trece números publicados.¹⁷

¹⁴ Murcielgo, *op. cit.*, s/p.

¹⁵ Juan Carlos Romero, comunicación personal, 2013.

¹⁶ Según el Studienzentrum für Künstlerpublikationen (Centro de Estudios de Publicaciones de Artistas) de Wesergurg–Universität Bremen, las “publicaciones de artistas”, entre las que se incluyen los periódicos y revistas de artistas, pueden convertirse en el medio de creación para el artista, por lo que han sido consideradas como “obras de arte”, en tanto gozan del mismo estatus y valor que una pintura o una instalación.

¹⁷ Si bien Vigo puso letras en lugar de números para identificar a cada una de las revistas, para simplificar la lectura nos referiremos a *números*, como se utiliza corrientemente.

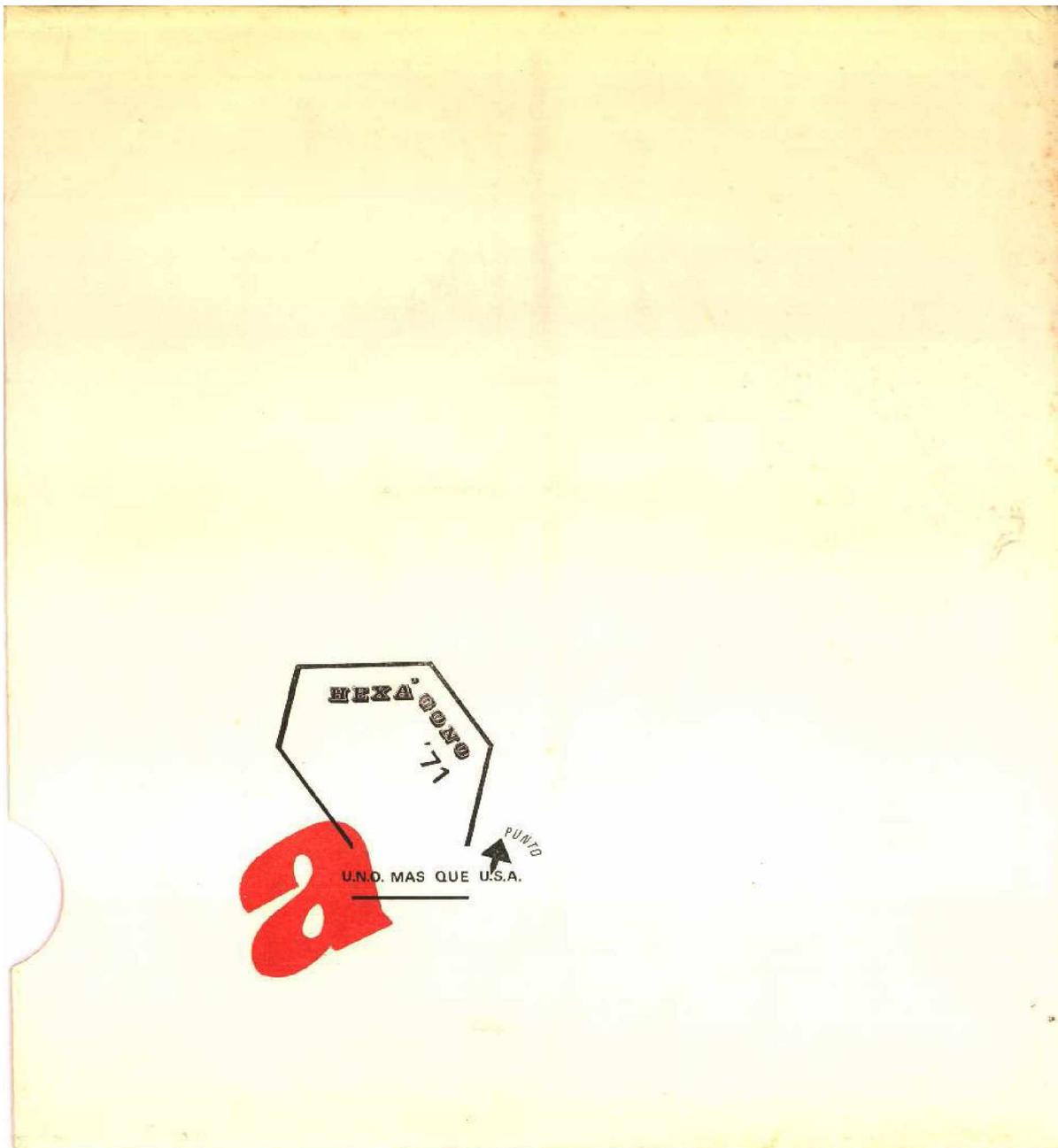


Imagen 2. HEXÁGONO '71, a. 1971

En segundo lugar, las revistas no tienen fecha, por lo que el lector está impedido de identificar plenamente cada número con mes y año. La combinación de esta falta de información con la utilización de letras en lugar de números, implica una forma de desorientación para el lector. Los distintos logos en los que se incluye el año son el único indicador temporal para ubicar al lector, así como las referencias incluidas en los trabajos publicados, aunque éstos en muchos casos no son contemporáneos de la fecha de publicación de cada número, sino anteriores. Por ejemplo, como se verá más abajo, en el primer número se publican textos de cuatro y cinco años de antigüedad, lo que desbarajusta criterios de identificación de fechas y contemporaneidad de cada número.

Tercero, en cuanto a sus características materiales, apela a un formato diferente del usual, ya que en lugar de tratarse de hojas enganchadas con grampas, ordenadas y cubiertas por tapa y contratapa, la revista está contenida en sobres o carpetas en cuyo interior se encuentran hojas sueltas y sin numerar. La utilización de contenedores en formatos variables y distintos de los de las revistas convencionales es una característica de las ensambladas, incluso la variación de un número a otro.¹⁸ Entre el número *a* y el *cf* se utilizan sobres de papel blanco y a partir del número *de* el continente es una carpeta color verde de dos tapas unidas y una solapa interior en la parte inferior. Las hojas se mantienen a lo largo de todos los números sin ganchos ni referencias de orden, excepto en algunos casos en los que se publican textos largos, los que son numerados. El último número también es una carpeta, pero de papel madera (papel de estraza) y tiene la abertura en la mitad de la tapa (imagen 3).



Imagen 3. Sobres y carpetas de HEXÁGONO '71

Una característica material de *Hexágono '71* son las perforaciones que se encuentran en la mayoría de los números: de trece, nueve tienen calado el sobre o la carpeta. Estas perforaciones tienen forma circular y reiteran, como si se tratara de un sello personal, las que se encuentran en grabados, collages y otros trabajos de Vigo. Un ejemplo es el sobre del número *bd* (imagen 4).

¹⁸ Campal, *op. cit.*



Imagen 4. Vigo, portada de HEXÁGONO '71, bd. 1972

El sobre se encuentra calado con dos círculos de distinto tamaño sobre los que se imprimió la palabra *acceso*, y desde los cuales puede observarse parte del contenido de la revista. Estos calados aparecen no solo en las tapas, sino también en distintos trabajos a lo largo de todos los números de la revista. Vigo los utilizó, además, en otras revistas, poesías visuales, *señalamientos*, propuestas de acción, y juegan fundamentalmente con lo visual, es decir con la posibilidad de poder ver a través de ellos, mirar de otra manera el mundo. También permiten la acción sensorial, ya que pueden atravesarse los dedos, como en el caso del *Señalamiento De tu mano*, publicado en *Hexágono ab*, o de las portadas de la revista, donde el lector puede tocar el contenido que se encuentra en su interior. El troquelado opera además como un procedimiento de ruptura con la ilusión representativa o escritural, es decir que la superficie deja de ser apoyo o soporte de alguna re-presentación y aparece como un cartón u hoja con perforaciones.

Todas, excepto el último número, poseen en la parte delantera del sobre o carpeta el nombre de la revista, aunque el logo se va modificando. En este aspecto, las primeras seis (*a*, *ab*, *ac*, *bc*, *bd* y *be*) tienen cierta homogeneidad, ya que el nombre está rodeado por un hexágono abierto en cuya parte inferior dice “U.N.O. MÁS QUE U.S.A.” y del punto que sigue a la “U” de U.S.A. sale una flecha que señala la palabra escrita “punto” (imágenes 2 y 4).

La oficina de Tribunales en la que trabajaba Vigo, según su registro, tenía la forma de un hexágono y fue la que dio nombre a la revista.¹⁹ Así, puede pensarse que también el logo de un hexágono abierto sea una réplica del plano de ese lugar. La frase que le sigue “U.N.O. MÁS QUE U.S.A.”, según Vigo, se debe a que el hexágono tiene un lado más que el pentágono, analogía con el conocido edificio del Departamento de Defensa de los Estados Unidos.²⁰ Sin embargo, los puntos en la palabra *U.N.O.* no permiten que la interpretación del lector sea inmediata y segura; además, el énfasis puesto en el punto de la *U*, señalado y escrito, parece ser un recurso tautológico en el que se combinan imagen, letra y palabra. De este modo, Vigo indica que las letras y los signos pueden salirse del rol normalmente asignado en la comunicación para poseer un estatuto estético-visual.

A partir del número *cd* se producen cambios significativos en el contenido de la revista, así como también en su materialidad. Así, desde el *cd* hasta el *cf* el logo es la palabra *Hex* seguida por una ilustración que podría haber sido tomada de un grabado de la biblia, donde aparece una pareja desnuda que es empujada por un ángel con una espada, lo que se interpreta rápidamente como Adán y Eva siendo echados del paraíso. Al lado de la imagen sigue el número 71. Por encima del logo se inscribe la frase “eso sí, la más peligrosa...”, que analizaremos más abajo (imagen 5).

¹⁹ En uno de sus registros del archivo anotó: “Implantación en el ‘Hexágono’ —*lugar del Poder Judicial donde trabaja*— del objeto ‘Suero antiletrado’ (1970)”. (El subrayado es mío. Caja Biopsia 1970, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. En adelante, Biopsia).

²⁰ *El Día*, “Hexágono: U.N.O. más que U.S.A.”, La Plata, 7 de enero de 1973.



Imagen 5. Vigo, portada de HEXÁGONO '71, cd. 1973

En la serie de las letras *d* el logo cambia nuevamente: “Hexágono '71. 1974” está escrito en una cinta con fondo negro que forma un óvalo (imagen 6).



Imagen 6. Vigo, portada de HEXÁGONO '71, de. 1974

Finalmente, la última revista, *e*, en su portada solo tiene pegado un cartón con un sello circular que dice “Arte de y para investigación”. En el centro del sello tiene una mano con el dedo índice que señala. Recién al abrir las solapas, aparece una referencia a la revista: una hoja que dice en forma abreviada “Hex 71” y el año 1975 colocado debajo forman la imagen de un hexágono (imagen 7). Tiene un sello que dice “Sellado a mano”, adelantando el contenido de este número, centrado en la producción de trabajos

con ese instrumento. Sobre el logo y la letra *e* que identifica al número, se imprimió un cuadro con las letras del abecedario, números y signos, así como imágenes de manos con el dedo índice que apunta hacia ambos lados y una de ellas emergiendo de una trompeta, los cuales componen una poesía visual, reforzando nuevamente la desnaturalización de los signos convencionales.



Imagen 7. Vigo, primera página de HEXÁGONO '71, e. 1975

En cuarto lugar, otros de los modos por los cuales Vigo disrumpe el género revista es a través de la ausencia de información: la estructura y sus puestos tales como director, editor, colaboradores —que en general dan una idea de lo que puede contener la revista en su interior— no se publican en ninguno de los números. A diferencia de *Diagonal Cero*,²¹ solo aparecen las firmas de las poesías visuales, de los textos escritos y en el caso de traducciones donde figura el nombre de Vigo o el de su esposa, Elena Comas, quien participaba como activa colaboradora de la revista. Esta falta de información se mantiene a lo largo de todos los números.

Una quinta característica es que no hay secciones o divisiones internas que establezcan un cierto orden y continuidad. Los textos e imágenes se suceden unos a otros, desordenadamente y sin un sistema o estructura que se repita entre los números. A esto coadyuva la falta de numeración de las páginas, permitiendo el intercambio de hojas o su desmembramiento.

En sexto lugar, se observa la falta de avisos o publicidades que contribuyan a su publicación (lo cual también la distingue de *Diagonal Cero*). Financiada por el bolsillo de su director, la revista carecía de relación con el mercado y se distribuía por suscripciones entre los conocidos de Vigo, con lo cual su circulación fue acotada y escasamente referida en la prensa especializada de la época. Una de las formas en que Vigo conseguía suscripciones para costear los gastos de publicación era ubicándola entre amigos, conocidos y personal de los tribunales judiciales. Estos últimos, que recibían tanto a *Hexágono* como otros trabajos de Vigo, se convirtieron en extraños destinatarios de una revista vanguardista, que contenía múltiples referencias especializadas para el mundo estrictamente artístico —como discusiones acerca del estatuto de la historieta en el mundo del arte o sobre problemas de recepción aurática de las obras— en combinación con elementos del mundo de la política radicalizada y críticas al propio sistema jurídico por injusto o ineficaz.

Estas formas de intervenir disruptivamente sobre el género, sumadas al tipo de trabajos publicados, tendientes a la desautomatización o desnaturalización de la lectura y la visión, resultan en una política de la revista, en el mismo sentido que Rancière lo utiliza para nombrar a la diferente repartición de lo sensible que puede provocar el régimen estético²² y que en nuestro armado teórico hemos llamado *lo político* del arte. Esto se da al mismo tiempo que la revista es política (en el sentido expresado más arriba de *la política*), por su contenido, su intencionalidad comunicativa respecto de los problemas sociales y políticos del momento, dimensión a través de la cual participó de las diferentes formas que adoptó la política en ese período. Además, Vigo interviene sobre un soporte que es por excelencia el medio de comunicación de la política revolucionaria: las revistas, la prensa partidaria (junto con volantes) aparecen como uno

²¹ *Diagonal Cero* contiene los datos de director, editor, colaboradores y seguido, una página editorial. En esta revista las páginas en algunos casos están numeradas y en otros no.

²² Rancière, Jacques, “Estética y política: las paradojas del arte político” en *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007. (www.ucm.es/info/artepltk/textos.html). Acceso 15/05/2008. También en Larrañaga Altuna, José y Fernández Polanco, Aurora, *Las imágenes del arte, todavía*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2007.

de los soportes de la propaganda y como herramienta de activismo más utilizada por las diferentes organizaciones. Lo mismo sucede con la comunicación de las vanguardias artísticas, que en general se realizó también a través de revistas. Esto abona la idea de que Vigo asumió una posición crítica o de rebeldía, pero que al mismo tiempo desestabilizó los criterios del buen revolucionario, produciendo obras que no siempre intentan comunicar ideas o directivas claras con las que luego el receptor pueda modificar su rumbo de vida o sus posiciones ideológicas en un sentido de cambio social y político.

Finalmente, Vigo envió trabajos suyos publicados en *Hexágono* a otras revistas o para ser expuestos en diversas muestras.²³ *Hexágono* funcionó también como editorial con el nombre “Hexágono ‘71. La flaca grabada”. Entre las ediciones podemos nombrar: *Informe 0’00A* (1971), *Informe 0’00B: 10 ideas de arte pobre* de Carlos Ginzburg, la postal *Poema matemático censurado* (1974), *Crozier-Zabala-Vigo* (1975) (cien ejemplares de carácter manual), donde incluyó dos pequeñas obras de cada uno de los tres autores y *Tres detalles de una obra que no me pertenece* (1975).

El poder de lo impreso

Si la revista anterior, *Diagonal Cero*, había tenido una circulación más o menos amplia, *Hexágono* no solo tuvo un alcance menor, sino que tampoco fue reseñada con la misma frecuencia en la prensa de la época. Entre las escasas referencias publicadas sobre la revista, se encuentran tres notas: la primera en un diario montevideano, otra en el diario local y la última en una revista inglesa.

En *El popular*²⁴ aparece la primera referencia y se expone una breve descripción del primer número de *Hexágono*. El diario *El Día* avanza un poco más; el autor de la nota se pregunta si es o no una revista y se responde “ni sí ni no”:

Tiene algunos elementos que la señalarían como tal: cierta periodicidad en la salida (es trimestral), un determinado número de ejemplares (500 por vez), artículos, colaboraciones... La gran ruptura con el género es formal. Ni en su formato, ni en su estructura, *Hexágono* se parece a una revista.²⁵

Explica que se trata de una *cosa* de estilo *underground*, retomando un término (cosa) que Vigo ya había utilizado para nombrar a la revista *Diagonal Cero*. Según la misma nota, *Hexágono* se vincula con expresiones vanguardistas: “artículos tipo editorial sobre distintas manifestaciones artísticas, reproducciones de notas aparecidas en el extranjero [...], señalamientos de la producción de artistas locales y nacionales, propuestas, poesía, canciones y hasta historietas”. Al ser entrevistado, Vigo dice que

²³ Es el caso, por ejemplo, de *Soluciones económicas ofrecidas por el ‘systema’ al pueblo* y *Poema matemático censurado*, enviados para exponer en Buenos Aires, así como *La ley del embudo* y *Señalamiento VIII “De tu mano”*, para la exposición “Prospective ‘74”, Museu de Arte Contemporanea de São Paulo, entre otros. Para la muestra en Londres que realizó con el “Grupo de los Trece” en noviembre de 1974, envió nuevamente *Soluciones...* y *Souvenir de Viet Nam*.

²⁴ *El Popular*, “La nueva poesía. Hexágono ‘71”, Montevideo, 12 de septiembre de 1971.

²⁵ *El Día*, “Hexágono: U.N.O. más que U.S.A.”, *op. cit.*

“colaboradores fijos no hay, el número se va armando a medida que llegan los trabajos”, ya que al ser un sobre con hojas sueltas, es posible agregar un trabajo a último momento. La nota finaliza manifestando la ventaja de que el lector pueda separar los trabajos y manejarlos con independencia.

El otro artículo referido a *Hexágono* está firmado por el artista mexicano Felipe Ehrenberg en *Kontexts*, publicado en Inglaterra y titulado “Hexágono ’71 and other tid-bits published by Edgardo Antonio Vigo”. Ehrenberg describe la revista y hace hincapié en sus hojas sueltas, los sobres, la existencia de arte por correspondencia, instrucciones y “excelentes juegos de palabras”. Dice que, además, está impecablemente producida. Sin embargo, el autor critica la revista porque está escasamente vinculada con los problemas de la realidad latinoamericana y demasiado volcada hacia Europa.

Uno podría alabarla, si hubiese sido producida en Europa. Desafortunadamente, se ha producido en Argentina, un país del mundo subequipado con el peso de los conflictos políticos del Tercer Mundo. Vigo (como muchos otros de la vanguardia latinoamericana) logra eludir exquisitamente los temas en juego —los artistas y su sociedad. Al hacerlo, se presentan como los mimados de la minoría liberal de la clase dirigente reaccionaria.²⁶

Mientras que las notas de *El Día* y *Kontexts* se asemejan en que ambas realizan una caracterización del tipo de trabajos que incluye *Hexágono*, el diario platense destaca su ruptura formal y *Kontexts*, observa negativamente lo que interpreta como una evasión de los temas de la política latinoamericana. Antes de cerrar la nota Ehrenberg dice que las instituciones que avalan a Vigo (el Instituto Torcuato Di Tella y el Centro de Arte y Comunicación, CAYC) “se han convertido en los portavoces falaces de la cultura latinoamericana”. Esta mirada resulta provocadora para pensar en los momentos en los cuales esta revista se publicaba y cuáles eran las expectativas respecto de una revista artística argentina en cuanto al tipo de *compromiso* explícito asumido y el discurso vinculado con los términos, expresiones textuales y plásticas deseables desde la práctica política más militante y que se relaciona con formas culturalmente naturalizadas desde la izquierda. Es claro que, como mostraremos más adelante, esto funcionó de un modo más complejo en la edición de *Hexágono*. La mixtura y heterogeneidad que funcionaron en la revista, sus múltiples voces, formas estéticas y textuales, hacen de ella un artefacto difícilmente clasificable como *evasivo*, así como tampoco de una explícita retórica revolucionaria. Los análisis e interpretaciones que realizaremos a lo largo de este estudio pretenden poner en evidencia las potencialidades y límites de las elecciones que al respecto realizó Vigo.

La nota de Ehrenberg finaliza, sin embargo, diciendo que Vigo es “consciente del poder de lo impreso”. Resulta provocador repensar la significación de esa frase, para lo que es necesario continuar indagando en los aspectos más sobresalientes de la revista así como en aquellos que pueden pasar desapercibidos.

En cuanto a la selección de los artículos e imágenes, no parece haber otra lógica que la del propio gusto e interés de su director. Teniendo en cuenta sus amplias

²⁶ Ehrenberg, Felipe, “Hexágono ’71 and other tid-bits published by Edgardo Antonio Vigo” en *Kontexts*, n° 5, Editor Michael Gobbs, Devon, 1974, s/p. Traducción nuestra.

relaciones nacionales e internacionales, Vigo no parecía tener dificultad en reproducir textos hallados en libros o revistas que conseguía por intercambio²⁷ o por los amigos que tenía en otros países. Con el antecedente logrado por *Diagonal Cero* de establecerse en una “trama de revistas latinoamericanas [...] desde el registro contracultural, marginal, ‘micro’ o artesanal como signo de virtual identidad comunitaria”,²⁸ generó, también desde *Hexágono*, una suerte de red de relaciones entre artistas argentinos y del mundo que luego aparecerán juntos en exposiciones o publicaciones cruzadas.

Voluntad programática

Si las revistas ensambladas “son una respuesta a la cultura dominante, con una clara actitud activista, que trata de difundir otras maneras de entender la cultura, sus relaciones con la sociedad e, incluso, con uno mismo”,²⁹ será necesario indagar cuáles son los modos por los cuales *Hexágono* practicó esa tensión entre cultura dominante y alternativa y de qué forma lo planteó en sus textos.

El primer número (*a*) no tiene editorial que identifique su voluntad programática, declaración de propósitos o intereses. Allí, además de imágenes, se publicaron dos textos escritos que podría pensarse que ofician de presentación de la revista: el “Prefacio” a *Banda Dibujada y Figuración narrativa*, escrito por Burne Hogarth en el año 1967 y “Arte pobre” de Germano Celant, de febrero de 1968. Ambos —tardíamente incorporados en la publicación, teniendo en cuenta que se trata de artículos de cuatro y cinco años de antigüedad— se centran en zonas marginales del arte, la tira dibujada y el arte pobre, teorizando sobre sus condiciones e importancia, así como expresan las aspiraciones de los autores sobre la relevancia de ese tipo de producciones en el arte. En el primero, se declara la importancia que ha adquirido la producción de tiras dibujadas o historietas, que sin embargo no ha tenido un consecuente reconocimiento como arte, sino más bien un desprecio entre “los círculos informados [...] que determinan la apreciación de las artes”, quienes niegan su riqueza y aptitud para mostrar los aspectos más importantes de la vida. Sobre la ubicación de este texto en la revista, conviene señalar que se la coloca en el anverso de la hoja en la que se publica una de las “historietas herméticas” de Vigo. Es decir, que aparece como una posible explicación o interpretación de la relevancia de ese tipo de producciones a las que el mismo Vigo se dedicaba.

El segundo texto, del reconocido teórico del arte pobre, no solo busca un reconocimiento para ese tipo de producciones, sino que además de indicar sus características más relevantes, tiene la forma de un ensayo que teoriza sobre el hombre y el arte en general. Dice que a través del arte pobre (“contingencias fónicas y escritas”) se desarrolla una aceleración y transformación de la praxis operativa que rompe con lo programado y se convierte en una estrategia socio-cultural de “fragmentación de

²⁷ Vigo comúnmente enviaba números de sus revistas a diversas bibliotecas y editoriales ubicadas en otros países y solicitaba que el enviaran a cambio libros o revistas con las últimas novedades del arte.

²⁸ Dolinko, Silvia, “Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo”, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ Vidal, Roberto, Martín, Oscar, *De Zines*, Madrid, Caja Madrid, 2010, p. 3.

sistema de dictadura industrial”. Frente a la situación de obreros y estudiantes —recuérdese que este texto es de 1968—, y la importancia de la colectividad, dice que “el problema no reside ya en ofrecer recetas, tal como pueden resultar los objetos estéticos, sino sensibilizar o agilizar la sensibilidad del público a través de acciones que conduzcan a una nueva intensificación perceptiva, realizada mediante la corporeidad y la conciencia”. Por ello, sostiene Celant, deben unirse estudiantes, obreros e intelectuales, eliminando todo corporativismo, en un nuevo tipo de acción, con una metodología de la ruptura y derivando en una organización donde se identifiquen la acción, la dimensión psicofísica y el trabajo.

Este texto que pertenece a la forma manifiesto significa para la revista no solo la declaración de su contenido en tanto una reivindicación del arte pobre como una de las formas del arte y como un modo de cambiar las relaciones sociales o de incorporarse a los cambios que se estaban sucediendo. Si se observan ambos escritos —más allá de las especificidades de los dos modos artísticos— pueden entenderse como una clave de lectura para la revista: instalarse en los bordes de lo que es digno de ser considerado un buen arte, es decir, las Bellas Artes con sus características formales, materiales, de autoría y circulación. La toma de posición de un lugar marginal podrá recorrerse a lo largo de todos los números de *Hexágono*, en algunos casos, asumida como *vanguardia*. A ello se suma que la forma de la revista, su materialidad y la intervención sobre el soporte realizada por Vigo, también la ubican en los márgenes del género revista, como prototipo de la comunicación tanto política como vanguardista. Vigo se desvincula así tanto de la idea de las artes aceptadas y académicas, como del género revista, entendido como objeto de comunicación que respeta ciertas regularidades para ser reconocido como tal.

Esto implica, además, involucrarse en los cambios que venían produciéndose en el arte desde la década anterior en cuanto al auge de la experimentación, del uso de nuevos modos de expresión así como de espacios de circulación y exposición alternativos a los tradicionales. Además, la revista se incluye en otras transformaciones culturales y en la sensación más o menos generalizada de estar viviendo un momento histórico de renovación en todos los sentidos. Esto último se hace evidente en la publicación de textos que hacen referencia a la necesaria adecuación de las expresiones artísticas a las novedades de la época.

Es claro que el centro de atención está puesto en el arte, pero su relación con la sociedad parece ineludible si lo que pretende es producir cambios o bien incorporarse a las transformaciones sociales en curso. Esta opción inicial operará, entonces, como guía —si bien con matices— del camino que transitará la revista.

La elección para el primer número de dos autores extranjeros, explicitando esa cualidad (debajo de Hogarth dice “Director de la Escuela de Arte Visuales N.Y.”, y en el caso de Celant aclara que se trata de una traducción del italiano), puede estar dando cuenta de un recurso de apelación a lo extranjero como autoridad y al mismo tiempo sentando las bases de un interés internacionalista que se desarrollará a lo largo de la revista —aunque por momentos con menor intensidad— al publicar trabajos o textos de autores extranjeros.

Si el primer número puede convertirse en un indicador de su propuesta, en este, de siete trabajos publicados en total, tres tienen conexión con el extranjero. Se trata de los dos únicos textos que se encuentran en ese número (de Burne Hogarth y Germano

Celant), a los que se suma una propuesta Jochen Gerz para intervenir la guía telefónica de París, donde la invitación está escrita en francés, inglés y español.

La revista muestra así un interés de vinculación con el extranjero, evidente en la publicación de poesías y textos de artistas o teóricos del mundo que igualan o sobrepasan en número a los nacionales. Además de la procedencia de los autores, los textos o frases incluidos en los trabajos artísticos en varios idiomas son frecuentes.

Esta característica de *Hexágono* que veremos especialmente en el análisis de su primera etapa, mantiene una continuidad con el mismo interés desplegado por Vigo desde los comienzos de su carrera personal.

Resumiendo, podemos decir que las declaraciones indirectas de la voluntad programática de la revista son:

- vanguardia artística;
- textos críticos del arte canónico;
- difusión de nuevas formas de expresión;
- relación con lo internacional.

A esto se suma la concreción de sus propósitos a través de la publicación sostenida de trabajos artísticos que involucran tanto la novedad estética como la incorporación de elementos de la realidad social y política del momento. Si bien el énfasis en cada uno de estos dos aspectos va variando a través del tiempo, ambos están presentes en mayor o menor medida.

Un público movilizado

Al preguntarnos cuál es la relación de la revista con el público, la presencia permanente de obras en las que se lo convoca a realizar una acción, como el caso de las propuestas de Carlos Ginzburg, Jochen Gerz y el propio Vigo que se verán más abajo, avalan la idea de que el público ocupa un lugar central.

Antes de avanzar sobre este punto, parece necesario agregar que la participación del público ha sido un objetivo fundamental de la poética de Vigo al menos hasta mediados de los setenta, cuando el foco se posicionó sobre todo en el medio de expresión y circulación. En consonancia con este interés específico, Vigo creó diversas obras y propuestas en las que el público debía mantener un rol activo, alerta, creativo, y escribió, además, textos en los que exponía sus ideas principales. Las *propuestas a realizar* de Vigo, a tono con el clima de interés en el público que mantenían también otros artistas, es una de las formas en que materializó estas ideas. Asimismo, Vigo reflexionó y llevó a la práctica modalidades de mostrar sus obras que no fuesen la *exposición*, sino una *presentación* que permitiera, además de una cercanía con el público que estaba llamado a tocar, manipular, escribir o actuar, la modificación de la obra a través del tiempo y la utilización de espacios no tradicionales.³⁰

³⁰ Puede verse más sobre estos temas en Bugnone, Ana, “La participación del espectador y el autor en cuestión. La poética diversa de Edgardo Antonio Vigo” en *Actas del XXIX Congreso ALAS*, Asociación Latinoamericana de Sociología, Santiago de Chile, 2013.

En este sentido, *Hexágono* '71 confluye en este ideario de propuestas y expectativas. El tipo de receptores ideales a los que se dirige es un público activo, atento, capaz de colaborar con la conclusión de una obra (tanto en términos materiales como intelectuales) o de reflexionar sobre los textos publicados. A esto se suma que, además de la recepción de la revista en los círculos de conocidos, entre los que se encontraban tanto otros artistas como compañeros de Tribunales, había otros receptores. Cuenta Horacio Zabala que cuando Vigo viajaba en tren, solía dejar un número en el asiento para que pareciera un olvido y cualquier pasajero pudiera acceder a la revista: “es una vieja costumbre transgresiva y subversiva de Edgardo”, dice.³¹ Este juego entre la intencionalidad y el azar, ampliaba el tipo de destinatarios de *Hexágono* (aunque podemos suponer que en un número muy reducido), e implicaba una acción casi performática de simular un descuido para obtener un resultado incalculable.

Las revistas ensambladas, a diferencia de las convencionales, que buscan “asegurar la legibilidad y comprensión”, tienden a generar un producto nunca del todo concluido y a establecer con el receptor una relación en la que se considere la posibilidad de distintas interpretaciones o lecturas, llegando hasta una vinculación en la que se exploren las sensibilidades y emociones, “una fuente de sugerencias a experimentar por el lector”.³²

Las historietas de Vigo —nunca del todo claras—, las comunicaciones y poesías visuales publicadas en *Hexágono* tienden a hacer imprescindible un público que esté dispuesto a reflexionar y prestar atención frente a la sorpresa, la ironía o el descolocamiento. Esto se debe al criterio utilizado por Vigo al escoger los trabajos para publicar, en el que prima un interés por desechar la lectura o mirada convencional. Propone un receptor que pase a ser también productor o intérprete más o menos libre tanto de las imágenes como de la manipulación del artefacto revista, quitando páginas o ubicándolas en otro lugar. Esto último no implica desistir de la incorporación de trabajos —especialmente en la segunda etapa— cuyo mensaje permanece relativamente inalterado luego de su encuentro con el lector y donde la comunicación política se ha privilegiado sobre otras funciones. En la heterogeneidad que permitió esta combinación, Vigo ha conciliado la presencia de intervenciones radicales del receptor con otros casos en los que este se mantiene —tanto en los trabajos más explícitamente políticos como en los textos teóricos— en un rol menos activo y en una relación menos incierta con el sentido. El resultado son volúmenes en los que se tensiona o distorsiona el rol del receptor, en tanto pasa por distintos momentos de mayor y menor participación en un mismo número, con contenidos más herméticos o más explícitos, lo cual genera un salto permanente que limita una mirada única y controlada y que mantiene una vacilación entre sentidos compartidos legibles y otros suspendidos.

En la elección de trabajos y textos para publicar en la revista Vigo siguió desarrollando parte de su poética, como continuación de sus trabajos artísticos y teóricos, y con una clara intencionalidad movilizadora.

³¹ Horacio Zabala, entrevistado por Mónica Curell, inédito, 1997.

³² Méndez Llopis, *op. cit.*, pp. 198 y 201.

La política, lo político y el arte

Este estudio parte de una pregunta que abarca a la poética de Vigo en general entre 1968 y 1975: ¿de qué modo se vinculó su obra con la política, la sociedad y la cultura del momento? Indagar sobre el trabajo que realizó Vigo desde la revista apunta a cubrir una parte de las posibles respuestas. La hipótesis que guió esta investigación se centra en una conceptualización teórica que divide —al menos analíticamente— entre *la política* y *lo político*. Diremos brevemente que llamamos *la política* a las acciones que “dependen inmediatamente de los intereses que giran alrededor del reparto, de la conservación o del traspaso del poder”,³³ es decir, se trata de la actividad que se constituye como la lucha por el acceso al poder (en general, del Estado) y que en el período trabajado se caracteriza por la emergencia de grupos políticos más o menos radicalizados que enfrentaban el modelo de dominación social vigente a partir de discursos y prácticas políticas definidas y cuyo horizonte, en términos generales, era revolucionario.

En nuestro caso, *la política*, más que la búsqueda del poder por los medios del sistema de representación electoral, se trató de las prácticas de oposición a las diferentes formas de represión que caracterizaron al sistema político argentino desde mediados de los cincuenta tras el golpe de Estado que desalojó al entonces presidente, Juan Domingo Perón y su consiguiente proscripción. Así, cuando definimos a *la política* como los intereses y las luchas por el reparto del poder, nos referimos al contexto específico de las diferentes formas de disputarlo caracterizadas por una mirada crítica respecto del capitalismo y sus modos de funcionamiento político. Ello ocurría especialmente en el proceso de constitución de organizaciones políticas y sociales, algunas de ellas decididas a practicar la lucha armada, la militancia barrial, la cercanía con los más desposeídos, seguido de prácticas como la proletarianización y movilización, cuyo objetivo final se presentaba cercano al proceso revolucionario según los modelos cubano, chino o soviético.

En este sentido, *la política* del arte se presenta en vinculación con este horizonte de ideas y prácticas, así como con sus discursos críticos del *sistema* y reivindicativos de la lucha política más o menos combativa. La función de la denuncia —que se verá en algunos trabajos publicados por Vigo— se ubica en esta forma de arte que critica los modos represivos y disputa una mirada del mundo en el marco de un proyecto político más general, que genéricamente puede llamarse de izquierda.

Al mismo tiempo, trabajaremos con una noción de *lo político* que permita conceptualizar los modos en que el arte desestructura las convenciones y las expectativas sociales del campo a través de sus producciones, acciones y discursos. Es decir que, además de relacionarse más o menos deliberadamente con *la política*, el arte será considerado en su capacidad no reproductiva, ajena a los insatisfactorios sentidos disponibles y por tanto conflictual, para configurar experiencia.

³³ Weber, Max, “La política como profesión”, en *Ciencia y política*, Elaleph.com, 2000, p. 6. (www.elaleph.com). Acceso 01/04/2011.

Encontramos la matriz teórica general de nuestro enfoque en los trabajos de Jacques Rancière. Las producciones artísticas, por fuera de las convenciones y expectativas más generalizadas, pueden adquirir un carácter político cuando rompen con el normal funcionamiento del régimen de la sensibilidad. Rancière propone pensar lo político del arte como “eficacia de un disenso”, es decir por un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad que se efectúa por “la discontinuidad de las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de la cuales es aprehendida. [...] [El arte opera] como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible”³⁴ y reenmarca “la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular”.³⁵

La combinación entre ambos aspectos —*la política y lo político*— presentes en la edición de la revista *Hexágono '71* es una de las particularidades de esta publicación, que, al mismo tiempo que mantiene una práctica artística específicamente vanguardista, cuya lectura es problemática, incierta y desregulada, propone temas de alta significación política en el momentos histórico de su producción.

Para comprender las formas en que Vigo logró ese montaje, se hace necesario conocer la materialidad y los modos en que produjo la revista, así como los períodos por los que atravesó hasta su cierre a mediados de los setenta.

Primeros seis números

Teniendo en cuenta el tipo de relación con *la política y lo político*, la condición de extranjeros y nacionales de los autores y los tipos de trabajos publicados, es posible considerar que *Hexágono* tuvo dos etapas: los primeros seis números y los siguientes siete.³⁶ Si bien hay aspectos centrales que se mantuvieron estables —el más importante es la condición de permanecer en una estética vanguardista— hay otros que se modificaron a través del tiempo y que estimulan en el análisis de la revista la identificación de rupturas, quiebres y diferencias, negando cualquier interpretación como un todo homogéneo e invariable.³⁷ No es llamativo que ese cambio se manifieste en la publicación al mismo tiempo que avanzaban

³⁴ Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, s/p.

³⁵ Rancière, Jacques, “La política de la estética” en *Otra Parte*, n° 9, Buenos Aires, 2006, p. 3.

³⁶ Tanto De Rueda como Davis describen los cambios producidos en la revista a lo largo del tiempo por una vinculación creciente con los temas políticos. Ver De Rueda, María, “La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al *Grupo de La Plata y Escombros*)”, Blog de Historia de las Artes Visuales 3, La Plata, 2003 (www.fba.unlp.edu.ar/visuales3) y Davis, Fernando, “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, Inédito, 2007.

³⁷ Ver matriz de datos en Anexos.

los acontecimientos políticos más importantes de la época. Vigo, así como sus colaboradores, se encargaron de acentuar una interpretación de esos sucesos en trabajos que los expresaban o complejizaban con una mirada estética desprejuiciada.

En las revistas que van de la *a* a la *be* (las primeras seis), se presentan algunas constantes: la presencia estable de imágenes o textos artísticos en cada número es mucho mayor que la de textos teóricos (un 80 por ciento de trabajos artísticos frente a un 20 por ciento de textos), lo que indica que el interés principal está puesto en lo visual. Los tipos de trabajos que representan la mayor parte de lo publicado son poesías visuales, historietas, fotografías y comunicaciones. En cuanto a los textos, son en general escritos teóricos acerca del arte, especialmente enfocados en una mirada que tiende a desdeñar las Bellas Artes y exaltar formas de expresión no académicas y muchas veces no reconocidas como arte, tales como la historieta, el arte pobre y el uso del espacio público para la producción artística.

En esta primera etapa, los trabajos expresamente políticos, es decir cuyo contenido puede remitirse directamente a una comunicación política son solo tres (de un total de treinta y cinco trabajos artísticos y textos publicados en estos seis números). Llama la atención que los tres pertenezcan al propio Vigo, pudiendo interpretarse que solo permitió que él mismo publique ese tipo de producciones. Analizaremos cada uno de ellos.

Al abrir la solapa del primer número de la revista (*a*, 1971) aparece adosado a la retirada de tapa un sobre de papel transparente debajo del cual se inscribe la siguiente leyenda: “Souvenir de Viet-Nam. Viaja. Busca una trinchera (de cualquier bando), recoge una vida y guárdala en el sobre transparente” (imagen 8). La ubicación de esta obra en la revista, en el primer número y detrás de la portada, le otorga una importancia destacada y da una señal de que *la política y lo político*, de diversos modos —como un entramado— forman parte de la misma, la co-constituyen no como simples agregados. Se sabe que la guerra de Vietnam (1964-1975) cobró una relevancia internacional no solo por ser unos de los conflictos más resonantes de la guerra fría, sino también por el rechazo popular que desató en Estados Unidos como consecuencia de su intervención. Se multiplicaron los llamados a la paz y el final de la contienda entre los bloques. Así, también en plena guerra, Vigo decidió incorporar la temática de un modo bien evidente.

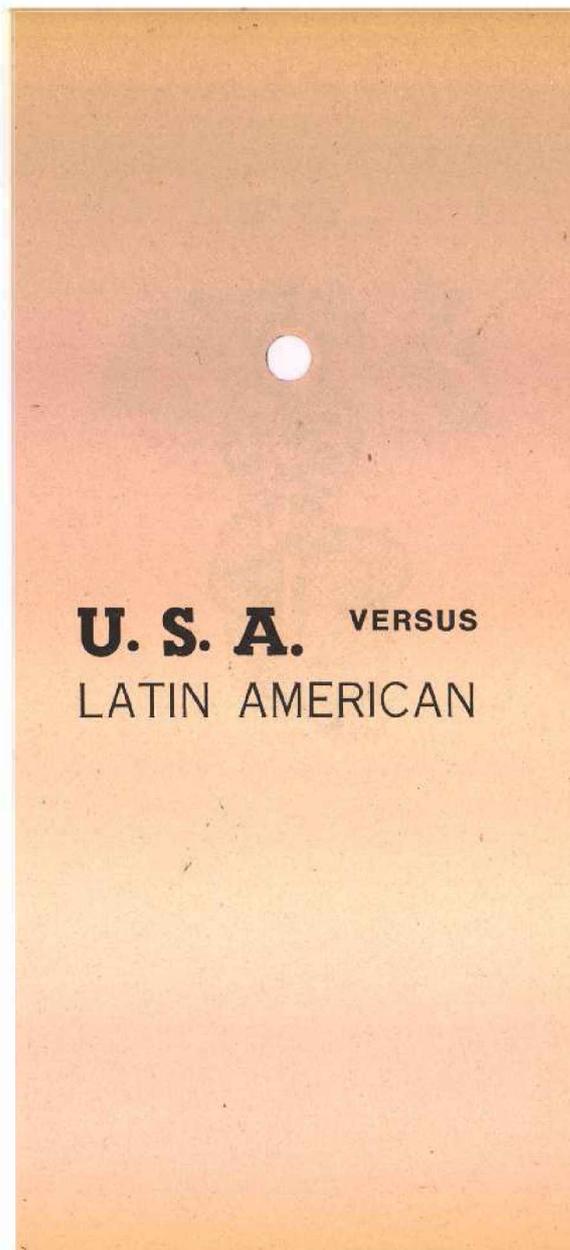


Imagen 8. Vigo, *Souvenir de Viet-Nam*, HEXÁGONO '71, a. 1971

El uso del *souvenir* —presente también en otros trabajos del artista— se aplica aquí a un recuerdo imposible: la búsqueda de *una vida* (¿el alma?, ¿el cuerpo?) y su guarda dentro de un sobre pegado a la revista. Es así como el autor logra la combinación de *la política* con una estética que continúa siendo extrañificante, no propagandística y que por un lado, toma un tema fácilmente reconocible por los lectores —y de crítica política— pero por otro lo traduce a una estética que implica un proceso de decodificación más complejo, incompleto o inseguro. Así, se emparenta con la estrategia de las vanguardias de elegir un tema político y no dejar en claro más que cierta intención u orientación denunciante: corta el curso de la comunicación y el que lee y ve queda detenido. Se requiere la intervención del espectador, de su capacidad de comprensión o de su disposición a abandonar la expectativa de una aprehensión satisfactoria sin una explicación adoctrinadora: en términos de Rancière, un respeto a la inteligencia y autonomía de quien recibe la obra de arte, ya que

más allá de las doctrinas sobre la necesidad de participación o no de los espectadores, éstos “son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. Este es el punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema”.³⁸ Esta idea de que aquellos a quienes se dirige la obra tienen capacidad de interpretar y crear más allá de las intencionalidades de los artistas, se convierte en una clave para el análisis de la revista a lo largo de sus dos etapas, así como de otros trabajos de Vigo. Pero esta cuestión adquiere una importancia particular en la pesquisa sobre *Hexágono* porque allí se ve con más claridad que esa premisa no se pierde aún en los momentos en que los temas de la radicalización política atraviesan profundamente las decisiones y trabajos de Vigo.

El segundo trabajo que relacionamos con *la política* es la historieta *U.S.A. versus Latin American* (imágenes 9 y 10) que Vigo publicó en *bc* (1972).



³⁸ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 20.



Imágenes 9 y 10.
Vigo, *U.S.A. versus Latin American*, HEXÁGONO '71, bc. 1972

La historieta está impresa en una hoja doblada longitudinalmente. El título (en la cara que hace de tapa), debajo del cual se sitúa un círculo calado, es el que presenta —como en el caso del texto de Vietnam— la temática del trabajo. Aquí, es la oposición entre Estados Unidos y América Latina o mejor, el ataque del primero sobre la segunda. El texto en inglés puede ligarse con un uso del idioma de aquel al que se está criticando.

Al abrir la hoja, se observa que el calado coincide con el caño de un arma de fuego que apunta directamente hacia el espectador, con un tratamiento pop de la imagen extendido en los Estados Unidos, lo cual también puede emparentarse con el uso del inglés en el título. En la página siguiente, el mismo agujero se ubica en medio de una imagen repetidamente utilizada por Vigo —y sin que podamos establecer un único sentido a lo largo de su poética— de cuatro hombres desnudos con apariencia prehistórica, que en uno de sus documentos de archivos llamó “grupo de familia”.³⁹ Finalmente, el texto “Llegó la ayuda, hermanos!!” alude, posiblemente, al tipo de ayuda que puede brindar Estados Unidos al resto de América: violencia y destrucción de las relaciones humanas. Opera aquí el mismo dispositivo utilizado en el trabajo sobre Vietnam, que deja entender que se trata de una crítica política, pero que vela otra parte de la obra, la hace confusa.

Soluciones económicas ofrecida por el “systema” al pueblo es el tercer trabajo de Vigo que nos interesa analizar aquí. Publicado en el *bd*, durante el año 1972, es un sobre en cuyo interior contiene tres tarjetas (imágenes 11 a 14).⁴⁰

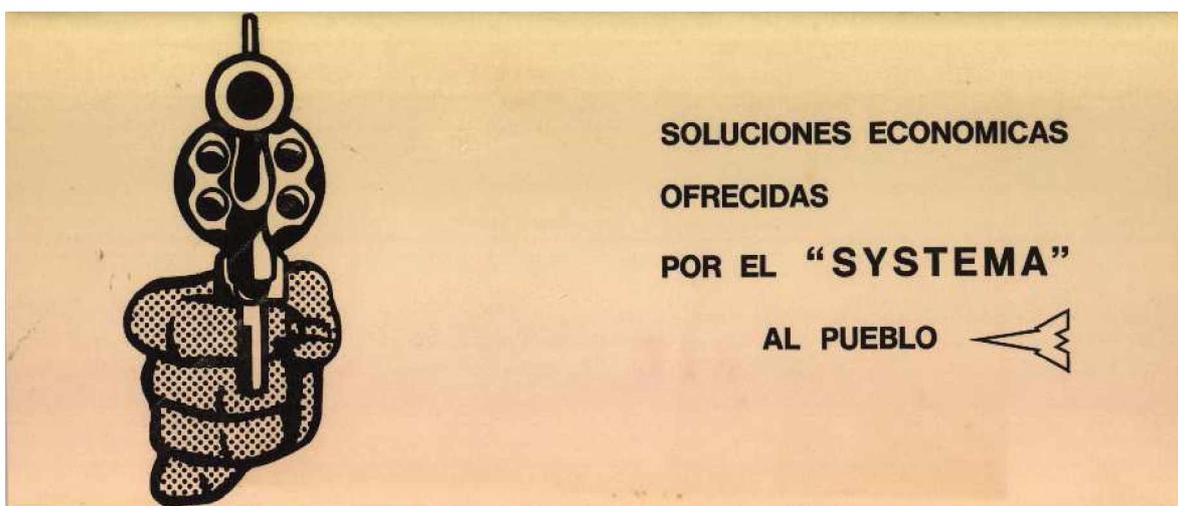
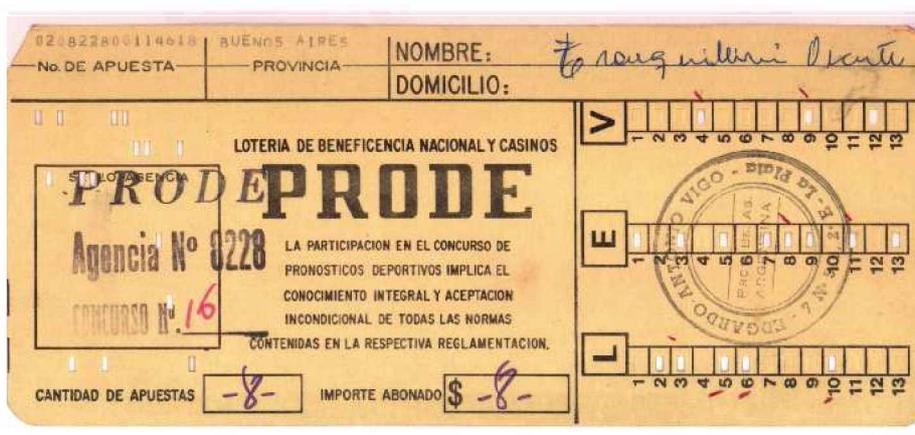


Imagen 11.
Vigo, Soluciones económicas ofrecidas por el “systema” al pueblo (sobre),
HEXÁGONO '71, bd. 1972

³⁹ Biopsia, 1971.

⁴⁰ También repartió este sobre durante la presentación que hizo Jorge D’Elia de *Soledad hay una sola*, una guía para un café concert, en abril de 1973 en Chihuahua. El sobre se distribuyó como “souvenir” (Biopsia, 1973).



Imágenes 12 a 14.
Vigo, Soluciones económicas ofrecidas por el “systema” al pueblo (contenido),
HEXÁGONO ’71, bd. 1972

El sobre tiene impresa la misma imagen del arma de fuego apuntando al frente que en el trabajo anterior, aunque en este caso, sin la perforación. A su lado, el título nuevamente ofrece un dato clave para la comprensión del trabajo. La palabra “systema” entrecomillada y con la letra *ye*, puede atribuirse, como en el caso anterior, al uso del inglés (*system*), aunque de un modo castellanizado. Al abrir el sobre, el lector se encuentra con tres tarjetas usadas de juegos de azar: el prode, el hipódromo⁴¹ y la

⁴¹ En un collage publicado en *DRKW*, B, 1960 Vigo ya había utilizado un boleto de Hipódromo. Aquí la significación de esa inclusión es otra, pero mantiene la idea de utilizar materiales cotidianos y efímeros en la obra de arte.

lotería. Los boletos son originales, pero, a modo de intervención sobre esa originalidad cada uno tiene impreso un sello personal de Vigo en forma circular que dice “Edgardo Antonio Vigo, 7 N° 526, 2° E, La Plata. Prov. Bs. As. Argentina”. Nuevamente, la búsqueda de la sorpresa y la ironía operan como moduladores de la temática.

El contenido del sobre se presenta como una clave de lectura de la realidad: el sistema no ofrece nada consistente para solucionar los problemas de la gente; entonces, lo único que impulsa en este sentido es la ayuda del azar o la suerte. El título es, como decíamos antes, esclarecedor sobre el tipo de interpretación que desea el autor de la obra, una guía, y en esto se manifiesta la idea de mantener un lenguaje claro que permita la comunicación. Pero el contenido del sobre requiere al menos cierta astucia para vincular el sentido de esos boletos con la falta de verdaderas resoluciones a los problemas de la gente, digamos, trabajo, bienestar, derechos sociales, etc. La forma de la obra también está en consonancia con un tipo de expresión desarticulada: un sobre con papeles en su interior desconcierta a quienes deseen contemplar una obra de arte en el sentido tradicional e implica, aunque escueta, una acción por parte del receptor, lo que responde también a la lógica de la participación del público.

A la presencia de estos trabajos que hemos llamado expresamente políticos, es decir relacionados con *la política*, se suman en este mismo número de *Hexágono* otros que implican igualmente una crítica al modelo económico o social, aunque de un modo menos evidente. Un ejemplo de ello es la *(in)hostia* (imagen 15), donde Vigo, aprovechando el largo uso que ha hecho de la negación de una palabra en otras obras (por ejemplo en “(in)comunicación”, “(in)estético” o “(in)conferencia”), apela a un objeto de alto valor religioso y con él, realiza un desafío a la iglesia católica.



Imagen 15. Vigo, *(in) hostia*, HEXÁGONO '71, a. 1971

Debe destacarse que en este caso también utiliza un círculo, una de las formas reiteradas a lo largo de su poética y que hemos mencionado también como relevante en las portadas de las revistas. Asimismo, la presencia desconcertante de un círculo de papel, suelto y sin ninguna otra aclaración que su propio nombre, también permite abonar a la idea de una revista *dis-yunta* o disensual.⁴² En otro caso, las fotografías comparativas entre el Empire State Building y un cohete espacial de Betty Radin pueden implicar no solo una muestra de la similitud entre ambas en su aspecto formal,

⁴² Encontramos antecedentes de la *(in) hostia* en los catálogos que Vigo realizaba para el “Cine Club” que organizó en el año 1957. Allí incluía críticas de las películas que proyectaba, poesías visuales y pequeñas tarjetas sueltas, en general, con el sello de una letra. Puede considerarse a la *(in) hostia* una continuación de aquellas pequeñas tarjetas (Biopsia, 1957).

sino también —en el contexto de la revista— una referencia al poder del imperio norteamericano: un centro simbólico del capitalismo y un cohete que demuestran la puja de poder entre Oriente y Occidente, el poder ejercido también en el espacio estelar. En el mismo número, el montaje de Anna Esposito *À la guerre comme à la guerre* está formado por fotografías de un trozo de torso humano que forma una celada. En plena guerra de Vietnam, presenta la idea de que a la guerra se va con el cuerpo y se lo destruye.

Estos dos montajes refuerzan un carácter denunciante de la revista, aunque (al menos hasta este número) permanece siempre en un plano más o menos simbólico o metafórico. Asimismo, puede pensarse que se establecen en la búsqueda de un efecto emocional-ideológico sobre los receptores, al ser puestos ante un tema tan controversial de un modo tal como el de estos trabajos. Si bien es claro que el objetivo de la revista es la intervención en el debate sobre el arte actual y su contraposición a los viejos cánones, clasificaciones y definiciones del arte, se mantiene una condición crítica respecto del orden social actual ya sea en los textos publicados que aluden más o menos directamente a la necesidad de cambios en el sistema de dominación o en las imágenes artísticas como las analizadas.

En estos primeros seis números los autores de la mayoría de los trabajos (un 85 por ciento) son extranjeros, y solo tres son argentinos: Vigo (quien publica la mayor cantidad de trabajos), Carlos Ginzburg y Lido Iacopetti. Veremos más abajo cómo esta relación se modifica a partir de la entrada de Vigo al CAYC, lo cual se hace evidente desde el número *cd*. Sin embargo, la elevada cantidad de trabajos de Vigo, hace que el número de obras o textos de autores argentinos casi iguale a la de extranjeros.⁴³

Los extranjeros que colaboraron en estos seis números son: Burne Hogarth, Dick Higgins (Estados Unidos), Germano Celant, Annalisa Alloatti, Anna Esposito, Mirella Bentivoglio (Italia), Jochen Gerz, Klaus y Renate Groh, Hans Kalkmann (Alemania), Julien Blaine (Francia), Henry Targowski, Robin Crozier, Betty Radin (Inglaterra), Clemente Padín (Uruguay), Moarcy Cirne (Brasil).⁴⁴ Todos ellos están ligados a diferentes tipos de expresión vanguardista o fuera de los cánones del arte tradicional. Algunas de estas relaciones y la forma de comunicación postal que utilizaban para enviar los trabajos fueron adelantando la enorme red de artistas de la que participó Vigo con el arte-correo.⁴⁵ Julien Blaine y Robin Crozier mantuvieron con Vigo una relación más larga y estrecha.

⁴³ Ver matriz de datos en Anexos.

⁴⁴ Con muchos de ellos —así como con los que aparecen en los demás números de *Hexágono*— Vigo mantuvo relaciones que le permitieron exponer o publicar en el exterior. Por ejemplo, en enero de 1975 el Museo de la Xilografía de La Plata organizó una muestra en la Galería Il Brandale-Centro d'Arte e di cultura, Savona, Italia. Allí Vigo envió cinco xilografías y lo presentó Mirella Bentivoglio. Expusieron también Irma Amato, Raúl Cattelani, Abel Bruno Versacci, Hipólito Veytes. Otro ejemplo es la relación que tenía con Robin Crozier con quien, entre otras actividades, publicó en el libro *Portrait of Robin Crozier* (Edit. Ceolfrith, Sunderland, 1975) la obra (de Vigo) *Crozier's portrait*. Este listado, así como el que aparecerá más adelante sobre la segunda etapa de la revista, es un primer mapa para continuar explorando las relaciones y redes que Vigo construyó con sus colegas.

⁴⁵ Pernecky ha incorporado en sus libros un listado de intervenciones de diversos artistas de arte-correo donde muestra esquemáticamente los lazos que mantuvieron. Entre ellos, Vigo aparece mencionado repetidamente, involucrado en decenas de publicaciones y exposiciones de ese tipo de arte y con una intensa actividad en relación con otros artistas. Ver Geza Pernecky, *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 1968-1988*, *op. cit.* y Geza Pernecky, *Network Atlas. Works and Publications by the People of the First Network*, *op. cit.*

Las poesías visuales ocupan un lugar muy reducido en comparación con lo que se publicaba en *Diagonal Cero* y aparece fuertemente la presencia de comunicaciones. Estas son textos en los que los artistas desean transmitir un pensamiento, una reflexión sobre el arte o el mundo en general (imagen 16). En muchos casos, la disposición de las palabras en la página propone también un sentido visual, o bien a través del uso de sellos (que en este período aún es poco frecuente) o de imágenes.

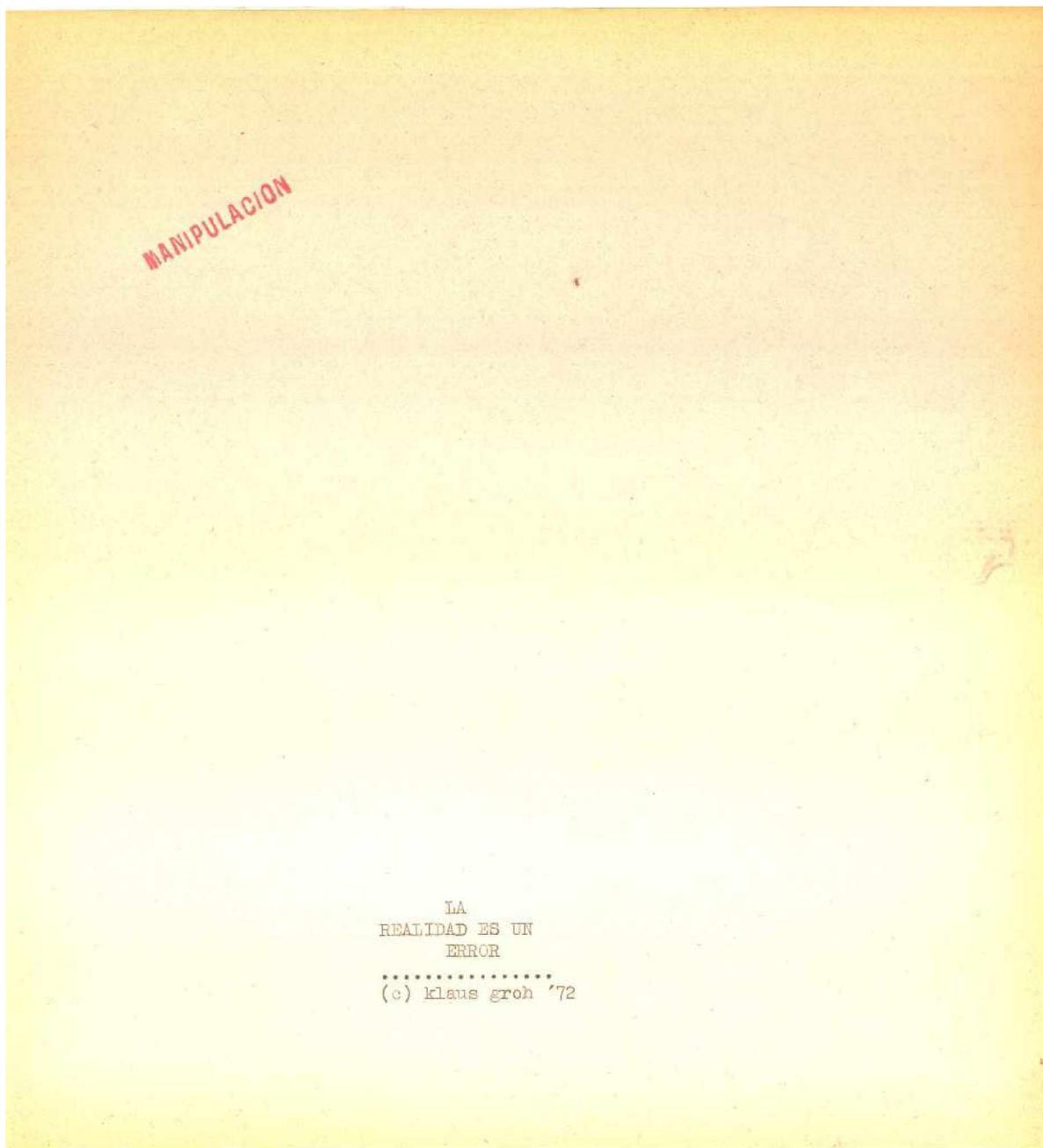


Imagen 16. Klaus Groh, *Manipulación. La realidad es un error*, HEXÁGONO'71, bc. 1972

A partir de la ubicación de letras o textos en las primeras obras vanguardistas de principios del siglo XX, la utilización de frases como parte de la obra, o conformándola en su totalidad, se hicieron cada vez más frecuentes. Esto se mantuvo en las neovanguardias, convertidas en comunicaciones o en proposiciones de acción (aunque algunas fueran irrealizables), y aparece con una presencia alta y estable en los números de *Hexágono*.

Los textos publicados a lo largo de los trece números marcan el camino que va transitando la revista: en estos primeros seis proponen un estado del mundo del arte, en el que las expresiones y formas alternativas a las artes tradicionales emergen como salida o propuesta crítica.

En cuanto a los textos publicados en esta primera etapa, además de los dos textos ya reseñados aparecidos en *a* (los de Hogarth y Celant sobre banda dibujada y arte pobre), Vigo incorporó en el tercer número (*ac*) una traducción de “Aburrimiento y peligro” de Dick Higgins, tomada de una publicación de Nueva York de 1966. Como miembro de Fluxus, el autor propone pensar en el empleo del aburrimiento en el arte en tanto se convierte en una de las posibilidades de escapar a lo utilitario, decorativo o entretenido. Ejemplos del uso del aburrimiento, según este autor, son las composiciones de Schoenberg, Erik Satie o las presentaciones de Fluxus. Dice, además, que en algunos casos se trata del involucramiento del público sin siquiera dar las claves de su participación —que llama “estructuras vacías”—, de modo de que se genere una expectativa sobre lo que ocurrirá. También destaca el uso del peligro a través de *happenings*. Finalmente, sostiene que la utilización del aburrimiento o el peligro son señales de “buena calidad” y representan la mentalidad de la época, lejos de la búsqueda del éxito total o garantizado. Así, afirma que obras no decorativas ni cómodas resultan interesantes porque abren nuevas experiencias.

En *bc* Vigo tradujo “La importancia de la tira dibujada”, de Moacy Cirne, publicado originalmente en *Blum! La explosión creativa de las tiras dibujadas*, con la Editora Vozes Limitadas de Petropolis, Brasil. Aparece así el segundo texto sobre historietas y en consonancia con la publicación de ese género por parte del propio Vigo. Cirne destaca el peso de la historieta que, a pesar de haber sido subestimada, es una de las formas de comunicación de la sociedad de masas gracias a su reproductibilidad técnica. Así, en clave benjaminiana, dice que la posibilidad de ser reproducidas amplía su difusión y la capacidad de comunicación, ya que se trata de una continuación histórica de otras reproducciones, como la fotografía y el cine. Las historietas “ampliarán las perspectivas de invención, consumo y radicalidad” y, parafraseando a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”,⁴⁶ dice que el tercer mundo responde a la dominación con la politización de la historieta.

El autor afirma que a pesar de que las historietas representan la ideología pequeño burguesa —dado que es este sector su principal consumidor— tienen la

⁴⁶ Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1998.

potencialidad de poner en peligro la estructura del arte occidental. Además, se han convertido en un nuevo tipo de literatura popular del siglo XX. Finaliza diciendo que lo más importante de la historieta no es saber si son arte o no, sino su poder de comunicación y de revitalizar formas expresivas.

Entre el resto de los textos publicados en estos seis números se encuentra la letra de canción de Dick Higgins dedicada al “Movimiento liberación de las mujeres”, titulada *Canción de cólera / 10* —en el número *ac*—, cuyo tema es el cambio de actitud de los hombres en el hogar y en el mundo. Más tarde, en el *bd*, se publicó una invitación a ver presentaciones de Lido Iacopetti llamadas “imágenes imigráficas”. Seguido a esto hay una explicación del artista sobre la razón por la cual no se presenta en galerías, salones o museos. Dice que lo hace en lugares no presupuestos para la presentación y que se integran así al medioambiente circundante. Esta declaración se ubica en total correspondencia con lo expresado por Vigo en 1969 sobre la necesidad del abandono de las instituciones y la utilización del espacio público u otros sitios no específicamente artísticos. Este texto de Iacopetti se complementa con el ensayo que Vigo publicó en el número siguiente (*be*), “La calle: escenario del arte actual”, centrado en un análisis de la situación del arte y las instituciones, frente a las que propone la utilización del espacio público y un cambio en la actitud de los artistas en sus producciones y especialmente en relación con el público.⁴⁷

Los textos teóricos mencionados se corresponden con las intencionalidades, gustos y perspectivas de Vigo sobre el arte, de modo que parecen una presentación de sus propias elecciones para la construcción de su poética. Las prácticas marginales, los medios que proponen y las formas de estimular al espectador se imbrican en la misma búsqueda que realizó Vigo de un tipo de arte vanguardista.

La afirmación de que en las revistas ensambladas prevaleció “la descontextualización de imágenes, mensajes y materiales de uso poco habituales, creando una dinámica red de absoluta actualidad, con altas dosis de ironía y crítica”⁴⁸ coincide con estos primeros seis números de *Hexágono*. Veremos seguidamente de qué modos esta impronta enriquece también a la segunda etapa, aunque complejizándose y enraizando en otros elementos de la realidad política y social.

Últimos siete números

A partir de número *cd* se observa una modificación en la deriva de la revista que podemos considerar una segunda etapa. No solo, como se mencionó antes, del logo e ilustración de la tapa, sino también del contenido. Nos referiremos primero a los seis

⁴⁷ Puede verse una reseña de este texto en Bugnone, Ana, “El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos”, *op. cit.*

⁴⁸ Pastor en Méndez Llopis, *op. cit.*, p. 199.

números que van del *cd* a *dg*, y luego al *e*, en que cambian nuevamente las características referidas a los tipos de trabajos publicados y autores.⁴⁹

Uno de los primeros cambios que salta a la vista de esos seis números es la masiva presencia de autores nacionales frente a la de extranjeros: si antes la proporción era mucho mayor para los extranjeros, ahora es a la inversa. Teniendo en cuenta que el número total de trabajos (artísticos y textos) publicados supera en mucho a los números anteriores (una relación de 35 a 58), la gran mayoría de las obras y la totalidad de los textos teóricos son de autores argentinos. Los trabajos de extranjeros se reemplazaron por trabajos de integrantes del CAYC, quienes se transformaron de hecho en colaboradores de la revista, aunque Vigo mantuvo la autonomía e individualidad de todas las decisiones concernientes a ella.

Vigo tuvo una intensa relación con el CAYC desde comienzos de 1970. El momento de mayor involucramiento fue a partir de su incorporación al “Grupo de los 13”, a principios de 1973 y hasta septiembre de 1974. Estas fechas coinciden en esta segunda etapa de la revista, ya que *cd* se publicó en 1973. En la primera hoja del número que abre esta segunda etapa de *Hexágono*, dando cuenta de la importancia de la mencionada incorporación de Vigo al CAYC, se publica un texto en papel membretado de dicha institución y sin firma, aunque su autor es el propio Vigo. Su título es “Un arte de sistemas concretado como objeto” y está fechado 19 de marzo de 1973. El artículo tiene al comienzo el sello de Vigo utilizado en otras oportunidades y consiste en una reseña crítica de la muestra *El Grupo de los Trece en Arte de sistemas*, realizada en el CAYC, así como otras reflexiones acerca del arte de sistemas, el arte conceptual y una caracterización del grupo.

En cuanto a los trabajos de autores extranjeros de la segunda etapa de *Hexágono*, como dijimos, están casi ausentes. Sin embargo, su presencia es casi excluyente en el último número, *e*. Ellos son artistas visuales, dibujantes, historietistas, artistas de acción, artistas conceptuales, etc.: Nicola Andreace, Michele Perfetti, Franco Vaccari (Italia), Guillermo Deisler (Chile), Endre Tôt (Hungría), Michael Joseph Phillips, Winsor McKey (Estado Unidos), Clemente Padín (Uruguay), Henry Targowski, Pauline Smith, Genesis Orridge (Inglaterra), Klaus Groh, Roberto Rehfeldt (Alemania), Ops (Andrés Rábago) (España) y la convocatoria de Chuk Stake Enterprises (Canadá).

Este giro nacional (que excluye al último número) puede explicarse por la inserción en temáticas más locales y el tono de denuncia política que adquiere la revista a partir de entonces. Además, se muestra en algunos números una posición anti-colonialista (por ejemplo, el “Bando” de la revista *Barrilete* publicado en *Hexágono de*, 1974). Ligado a esto, se observa un marcado incremento de trabajos de temática política frente a los únicos tres de la primera etapa. Así como en *Diagonal Cero* Vigo viró desde un interés más centrado en las vanguardias europeas a otro más latinoamericano, lo cual puede relacionarse con el giro

⁴⁹ Ver Matriz de datos.

latinoamericanista de la cultura en general,⁵⁰ el año 1973 también representa un momento de creciente politización general, tanto por la preparación para la vuelta de Perón, como por la polarización que entre derecha e izquierda operó dentro del peronismo y las decisiones que tomaron las diferentes organizaciones frente al inminente regreso del líder y a la presencia ineludible de representante de Perón en Argentina, Héctor José Cámpora, cuya cercanía con la juventud militante y la liberación de presos políticos en el llamado Devotazo marcaron el signo de su breve gobierno.

En cuanto a la cara del sobre que hace de portada, el agregado de la inscripción “eso sí, la más peligrosa...” invitaría a pensar —al receptor de la época— en una revista vinculada al momento de radicalización política que se estaba viviendo. La idea de *peligrosidad* de algo o de alguien, más que una relación con la ruptura estética, aludía, en ese momento, a militantes u organizaciones políticas, sindicales, sociales que se disponían a luchar —de distintos modos— contra el *sistema*. ¿Qué implica, entonces, esa leyenda en una revista de arte? Puede interpretarse como una señal de interpenetración más evidente con la situación política y social: la revista se ha vuelto *peligrosa* porque a partir de ese número la masacre de Trelew,⁵¹ la figura de Ernesto *Che* Guevara y la represión ejercida por los gobiernos dictatoriales en Argentina son los temas por excelencia de los trabajos allí publicados. Volveremos sobre este asunto más adelante.

Al menos la mitad del contenido del primer número de esta etapa se concentra en algún tipo de crítica política. *Inventario* es un trabajo de Bercetche de 1973 (imagen 17) que consiste en una hoja dividida longitudinalmente en la que del lado izquierdo se encuentra la palabra “Inventario” y del derecho la siguiente lista: “7 muertos, 13 heridos, 3 desaparecidos, 4 camiones, 1 bar, 1 cabina telefónica, 1 quiosco, 5 viviendas, 1 hospicio, 1 templo”. Todas las palabras están seguidas por un tilde, excepto “3 desaparecidos” en el que el 3 está escrito sobre un 2 y luego se ubica una cruz. Si bien tanto el título como el texto no ofrecen un dato certero de la referencia a un acontecimiento político, la ligazón que puede hacer el receptor entre este listado y la realidad política parece inevitable.

⁵⁰ Dolinko, Silvia, “Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la Diagonal Cero de Edgardo Antonio Vigo”, *op. cit.* y de la misma autora *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, op. cit.*

⁵¹ Se conoce como la masacre de Trelew al asesinato de dieciséis militantes que se encontraban presos en la base aeronaval Almirante Zar durante el gobierno dictatorial de Alejandro Lanusse (1971-1973), ocurrido el 22 de agosto de 1972. Este hecho tuvo una importante repercusión política por la magnitud de la violencia ejercida desde el estado y por relevancia las organizaciones (PRT-ERP, FAR y Montoneros) a las que pertenecían los militantes implicados desde el inicio del hecho, producido unos días antes en la fuga de la cárcel de Rawson.

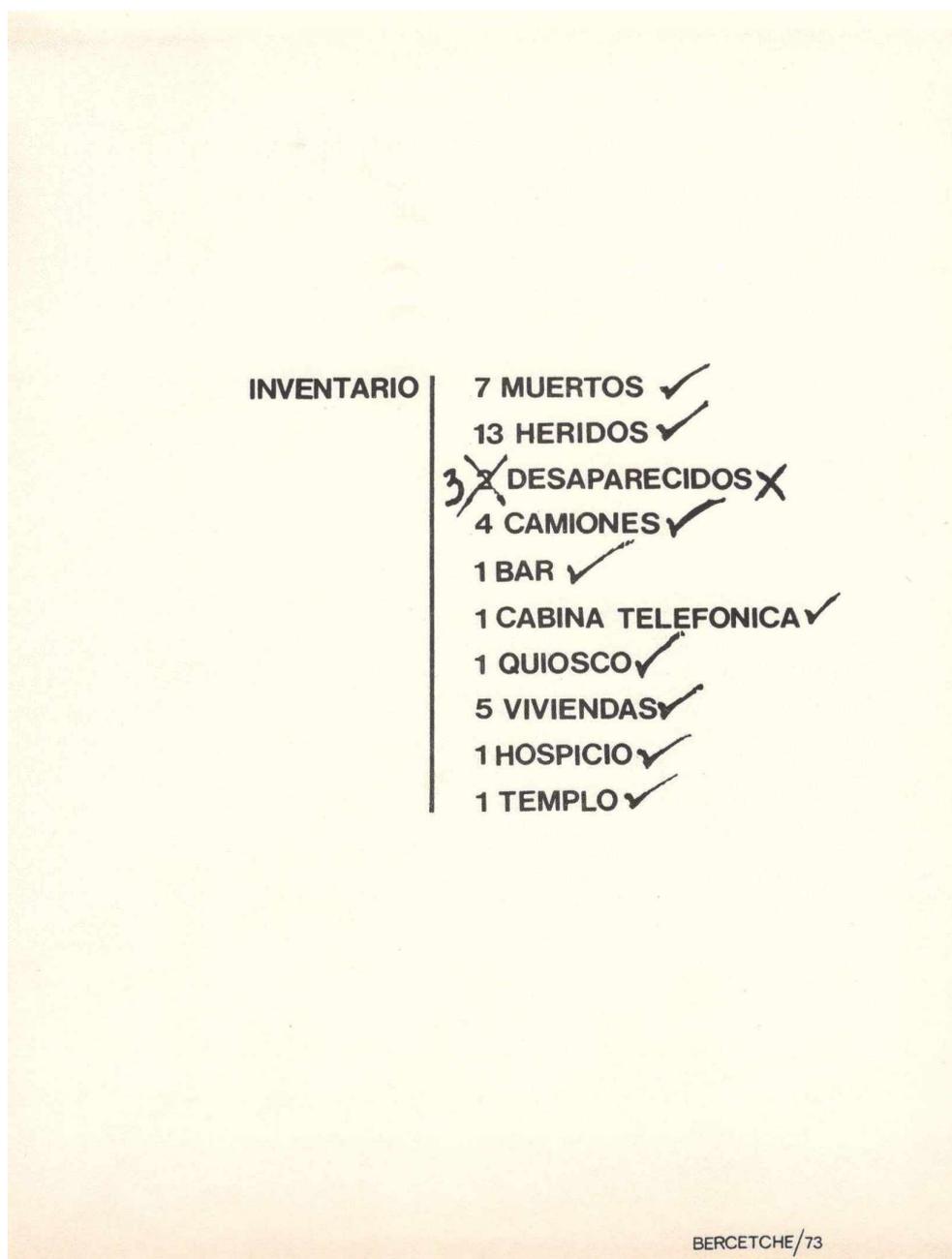


Imagen 17. Juan Bercetche, *Inventario*, HEXÁGONO'71, cd. 1973

Luego, *La ley del embudo* de Vigo, es una poesía visual que da cuenta de una crítica política al sistema jurídico. En vinculación con la cercanía que adquiere la revista con la masacre de Trelew, ese trabajo se reprodujo también en el “Informe sobre Trelew”, una publicación organizada por el Grupo Barrilete y el Frente de Trabajadores de la Cultura, bajo el sello editorial COFAPPEG (Comisión Familiares Presos Políticos Estudiantiles y Gremiales).

Herida, de Luis Pazos, es otro de los trabajos publicado en *cd*: un dibujo en el que la sangre que emana de la silueta de una persona asesinada forma el mapa de América de Sur (imagen 18).

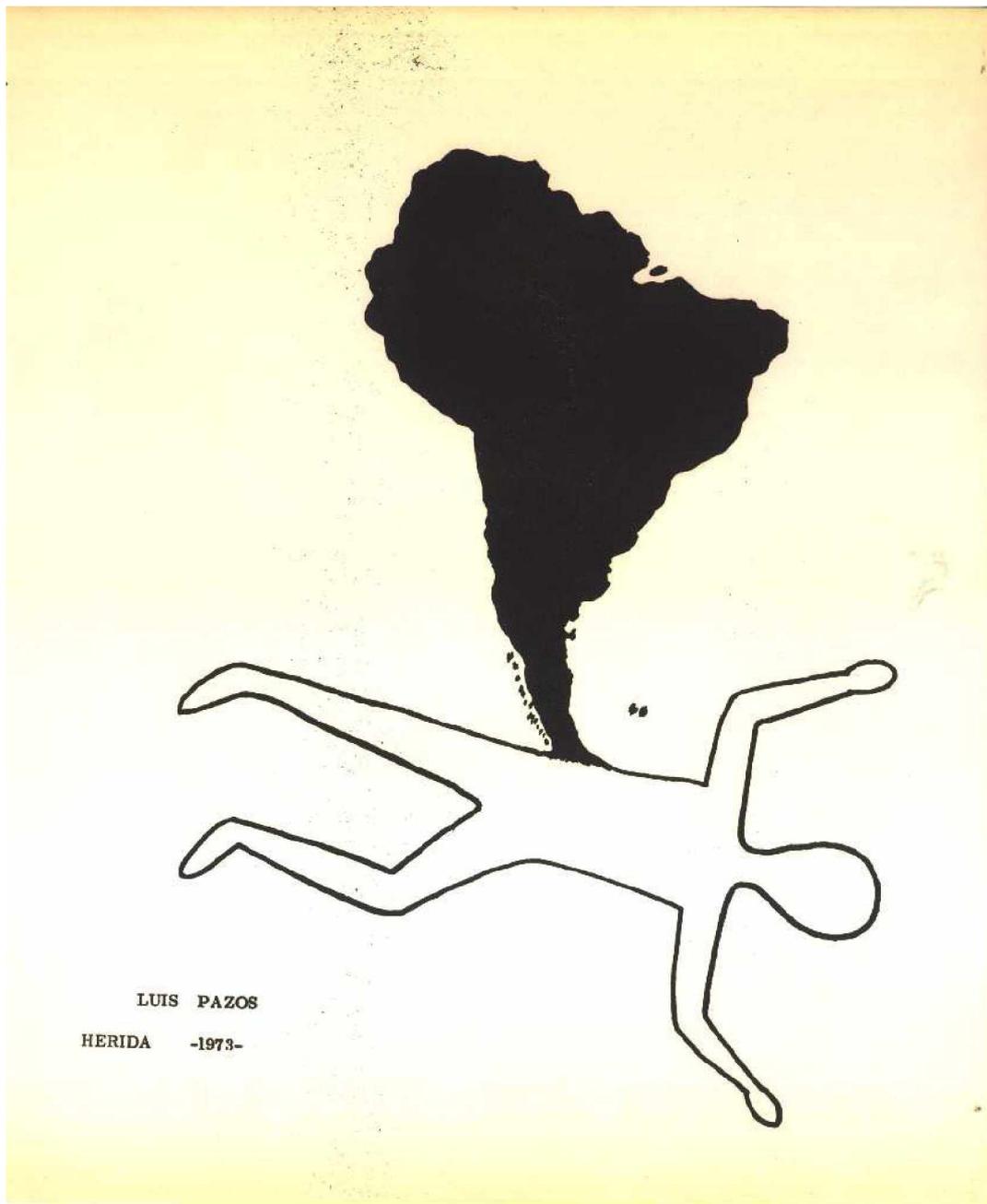


Imagen 18. Luis Pazos, *Herida*, HEXÁGONO'71, cd. 1973

Romero copió dos veces la foto de un cuerpo sin vida yacente en la calle que tomó de un periódico y lo tituló *La violencia*, como una explicitación de lo que esta significaba en aquellos tiempos y de los límites a los que se estaba llegando (imagen

19). En el anverso de la hoja, ubicó un texto sobre la violencia que consiste en una descripción de sus características en el plano de la física y los nombres de Leonardo Da Vinci (Breviarios) y J. C. Romero.

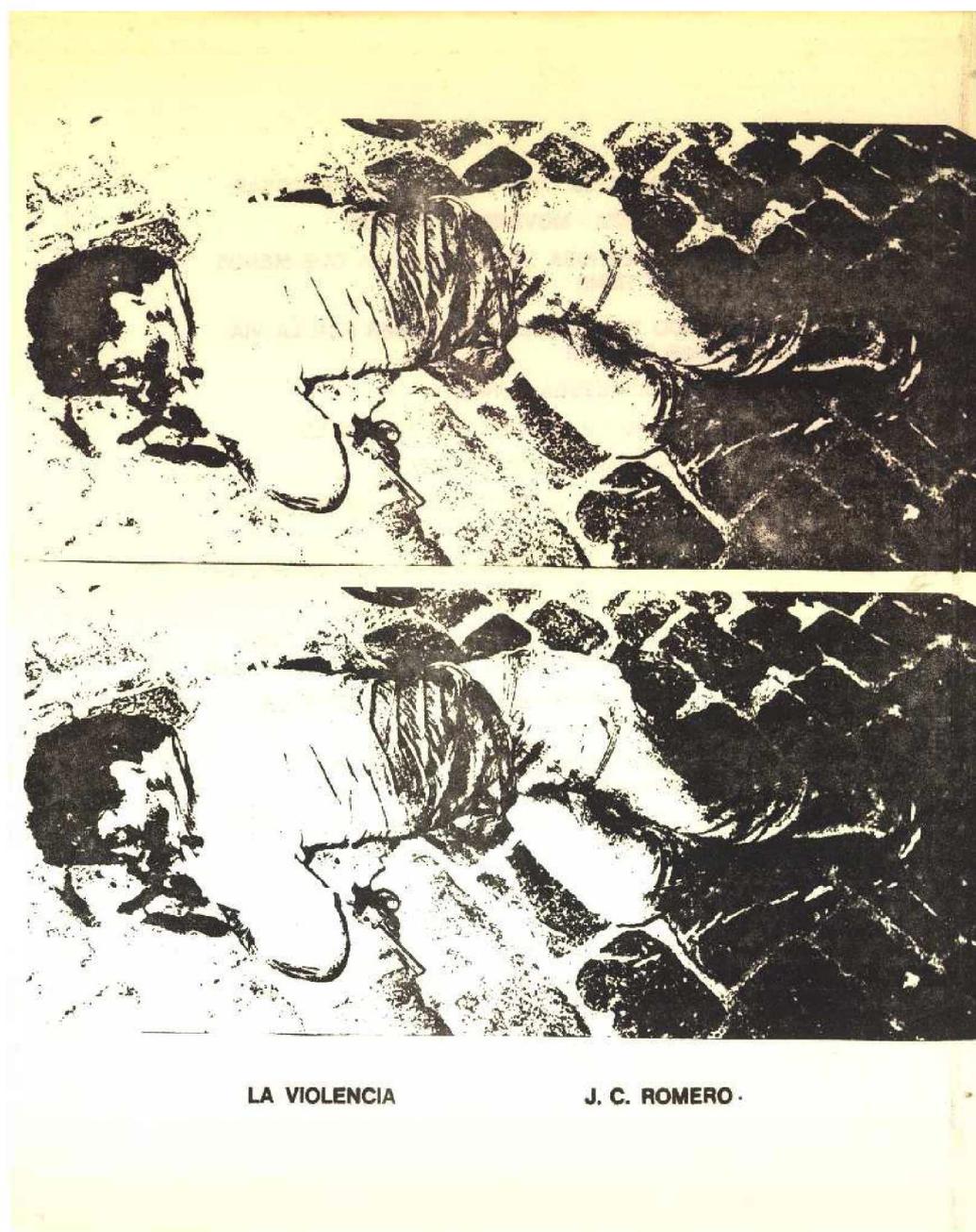


Imagen 19. Juan Carlos Romero, *La violencia*, HEXÁGONO'71, cd. 1973

A estos se suma el trabajo de Horacio Zabala, *Anteproyecto de arquitectura carcelaria para las sierras de Córdoba. Argentina*, en el que realiza unos dibujos de tipo arquitectónico, donde la cárcel estaría ubicada directamente bajo tierra y los reclusos se encontrarían conectados con el exterior solo por unos pequeños tubos que salen a la superficie para permitir la entrada de oxígeno.

El tenor de estos trabajos publicados en *cd*, en el contexto de aumento de los niveles de violencia estatal y avance paulatino de la represión política que se venían viviendo desde 1969, ofrece una mirada crítica y claramente preocupada por esa progresión. En general —al igual que otras obras que hemos analizado— el título cumple una función primordial para ubicar al lector en el sentido de las imágenes y textos, aunque estas son cada vez más explícitas. Puede pensarse, así, que la comunicabilidad política de la revista ha cambiado al publicar un tipo de trabajos en los que hay mayor claridad, univocidad o decidibilidad de los significantes utilizados. La búsqueda de establecer una posición política de la revista parece ser, desde este número, uno de los ejes que conduce la selección de trabajos que realizó Vigo. Este cambio involucra también la visibilidad pública de Vigo, antes cuidadosamente centrada en su actitud vanguardista más que en su visión política de un modo explícito.

Así como desde este número *Hexágono* se presenta como una revista involucrada con la política del momento, en la portada de *cd*, además de agregar la leyenda sobre su condición de peligrosa, Vigo puso el sello que dice “Arte argentino de vanguardia”. Esto lo lleva nuevamente al terreno estético y recuerda que aquí el cruce del arte y *la política* va de la mano de *lo político* del arte, como resultado de una renovación desde sus propios límites.

En el siguiente número, *ce*, el tenor de los trabajos es similar. Entre ellos, podemos señalar el de Zabala, *Explotación*. En este colocó un sobre con el sello “Explotación”, y en su interior una tarjeta escrita por el sistema de computación de IBM, quemada en uno de sus lados y con el sello “Explotación es terrorismo”. De este modo, utilizando un término (“explotación”) caro a la crítica política de izquierdas al capitalismo, es decir, decodificable para un público más o menos conocedor de esa terminología, arma una obra que presenta un grado de novedad al relacionar ese signifiante con una tarjeta de computación —ligada a la idea de trabajo— y quemarla, rematando con el segundo sello que atribuye la explotación al terrorismo, y no, como solía reproducirse en el discurso estatal y mediático, a las organizaciones de izquierda. Es, entonces, la explotación de los trabajadores lo que se convierte en terrorismo.

En este mismo número Vigo publicó su trabajo *El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo. Este no*, que incluye un afiche con cuatro perforaciones circulares, dos tarjetas, *Souvenir de dolor* y *El ojo del Che*, para armar un móvil sobre la masacre de Trelew, y una pequeña tarjeta con instrucciones en español, inglés y francés (imágenes 20 a 23). El *Souvenir de dolor* es parte de un *señalamiento* sobre la masacre de Trelew que Vigo venía realizando en diferentes etapas. *El ojo del Che*, también vinculado con esa acción, es una xilografía de medio rostro del Che cuyo ojo está calado.

**EL "SYSTEMA" COAGULA
RAPIDO LA SANGRE
DEL PUEBLO
ESTE NO**



ARMÉLO !
MAKE YOURSELF
ENSEMBLEZ-VOUS

Imágenes 20 a 23.
Vigo, El 'systema' coagula rápido la sangre del pueblo. Este no, HEXÁGONO'71, ce. 1973

La palabra “ármelo” apela claramente a la intención de hacer participar al observador. Este interviene más como colaborador del artista que como creador, ya que sus posibilidades son escasas. Sin embargo, como emana de sus ensayos, Vigo apunta a movilizar, de modo que la acción misma del armado desestructure la idea de un público que recibe el trabajo terminado y solo se dispone a contemplar, y, además, a que manipule con sus propias manos elementos que aluden al *sistema*, los asesinatos, la militancia, la guerrilla, el Che. El significante “ármelo”, remite, además, a aspectos de la cultura política, en especial, a tomar las armas contra el gobierno o, más general, contra el sistema. De este modo, Vigo hace circular la polisemia, en tanto el público *arma* el afiche-móvil, pero también puede *armarse*. El uso de esta doble significación coincide con ciertas prácticas literarias y artísticas en el proceso de radicalización política. Por otro lado, la escritura en tres idiomas se vincula con el interés de que la revista circule internacionalmente.

En apariencia, para *armarlo* se cuelgan de los hilos las dos tarjetas, eligiendo el orden y atándolas en los orificios que se encuentran al final de la hoja de modo que a la frase que termina “este [el pueblo] no” le sigan las remisiones a la masacre de Trelew y al Che.

Como en otros trabajos, Vigo utiliza la idea de “systema” de un modo crítico, reforzando la idea de que el sistema está digitado o gobernado por los Estados Unidos. “El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo” porque decide ignorar el sufrimiento humano, las muertes, de tal modo que el proceso le resulta breve. Según el texto, el pueblo no actúa igual, padece a sus víctimas, recuerda los asesinatos de su gente; por ello la sangre no coagula rápido, sino que chorrea recordándoles lo sucedido. Como un modo de explicitar este mensaje, las dos tarjetas ofrecidas para culminar la composición clarifican cuál es la sangre del pueblo y por qué para este no coagula.

En el *Souvenir de dolor*, el texto “Recuerda! [...] Trece más engrosan la lista” funciona como objetualización que materializa la necesidad de mantener la memoria sobre la experiencia de la masacre. Al mismo tiempo, “Trece más” está indicando que no son los primeros, que antes hubo otros muertos por la represión de las dictaduras.

La cara del Che está realizada en una xilografía que a simple vista podría parecer una composición abstracta de manchas negras sobre un fondo blanco. Una observación detenida descubre que allí se encuentra medio rostro del guerrillero argentino. La perforación en el ojo en el centro de la composición, aunque pequeña, moviliza la mirada hacia el otro lado de la hoja, lo que podría

funcionar tanto como una mirada hacia el interior del Che, lo que habita en él como conjunto de principios vinculados a la lucha contra las injusticias y a favor de la revolución, así como una mirada inversa, desde detrás de la imagen hacia adelante, como una especie de careta que puede calzarse cualquiera y convertirse en él, mirando a través de *su* ojo. También implica, desde otro punto de vista, que el Che está traspasado por nuestra realidad, lo que sucede hoy —la Masacre de Trelew, por caso— atraviesa su figura en tanto fue un prototipo de quien dio su vida por la lucha y que muchos de los militantes argentinos tomaron como modelo ideológico y de acción. Cada uno de los muertos en Trelew o tantos otros militantes movilizados podrían ser un Che asesinado, lo han franqueado a través de su ojo y se han metido en él.

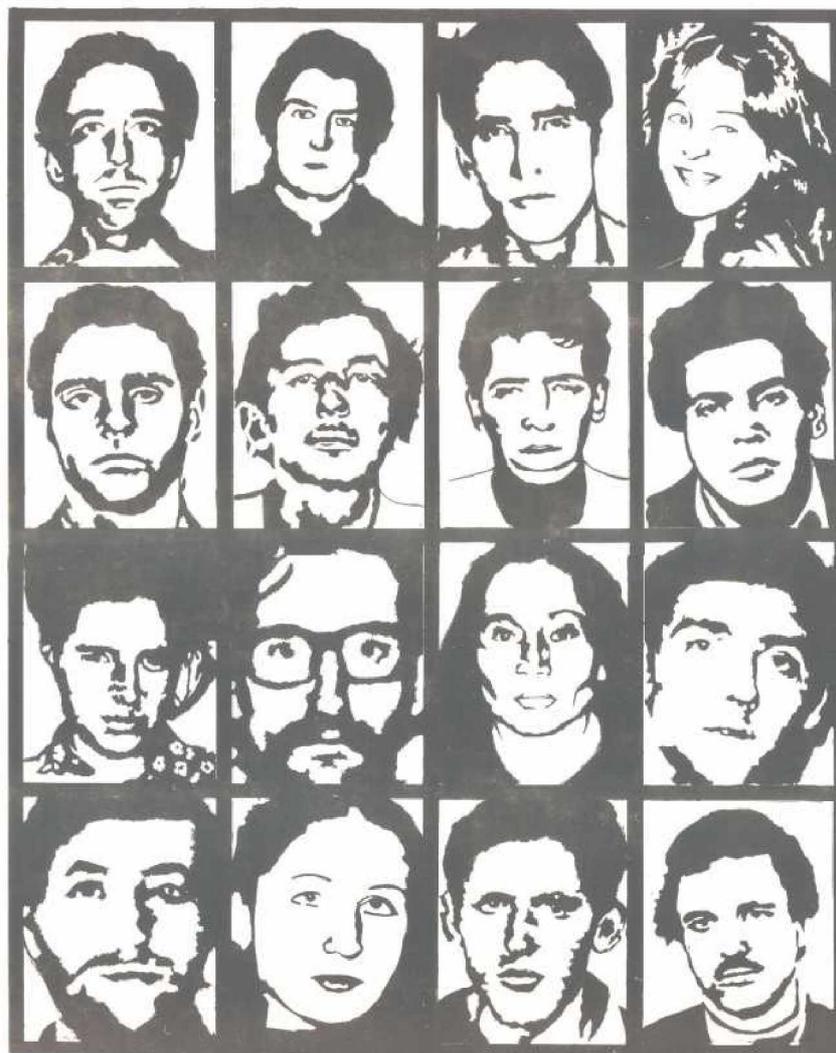
Vemos que aquí Vigo utiliza un tema de relevancia política para enfocar el objetivo de su obra, la significación simbólica de esa matanza de guerrilleros no puede, para este artista, dejarse de lado. Hay, así, una incorporación de ese tema por lo que su obra se vuelve expresamente política y cuyo objetivo de comunicación de una idea —ambos, la presencia y el recuerdo de la masacre— es claro. Sin embargo, esa asociación directa se vuelve más compleja si se tienen en cuenta dimensiones de la materialidad de las obras, donde más que panfletos, aparecen como una combinación de elementos explícitos con prácticas artísticas rupturistas.

Los muertos, el “systema”, el Che, el texto “ármelo”, forman un conjunto visual, textual y significativo con un importante peso político que reitera aquí aspectos de su poética como la participación del público, la desnaturalización de las palabras —“ármelo”, “systema”— y su remisión a un conjunto discursivo presente en la cultura política de la época, una materialidad descompuesta y un dispositivo que no termina de cerrar un sentido, que no lo clausura de una sola mirada.

Dentro de este número de la revista viene un afiche realizado por Juan Carlos Romero, doblado, con el siguiente texto: “Fusilados en Trelew el 22 de agosto de 1972. Tribunal popular para los asesinos”. Debajo, se ubica una cuadrícula con los dibujos realizados a partir de fotos de los rostros de los dieciséis militantes. En la parte inferior del afiche dice “Acto de conmemoración. 22 de agosto 19hs Plaza Congreso. Adhieren Artistas Plásticos en Lucha” (imagen 24).

**FUSILADOS EN TRELEW
EL 22 DE AGOSTO DE 1972**

TRIBUNAL POPULAR PARA LOS ASESINOS



**ACTO DE CONMEMORACION
22 DE AGOSTO 19HS PLAZA CONGRESO
ADHIEREN
ARTISTAS PLASTICOS EN LUCHA**

Imagen 24. Juan Carlos Romero. *Fusilados de Trelew*, HEXÁGONO'71, cc. 1973

La incorporación de este afiche representa otro modo de sumarse a las distintas formas que aparecen en este número de mencionar o recordar los fusilamientos de Trelew. Se trata de un afiche tal como los que usualmente se colocan en las calles, por lo que dentro de las posibilidades de utilización del mismo está la de efectivamente pegarlo en los muros. Aquí la obra tiene una funcionalidad específica, que es publicitar un llamado a la movilización pública en conmemoración de los asesinatos. La revista suma, así, un trabajo de propaganda, pero diferenciado del resto de los que se encuentran en su interior. Éstos, en cambio, sostienen una clave de lectura menos transparente en que, si bien en algunos casos son más explícitos —como “Explotación es terrorismo” o “El ‘systema’ coagula...”— la búsqueda de comunicabilidad no elimina por completo la innovación estética. El afiche pertenece a otro orden, propone un mensaje claro, directo, pero fundamentalmente se diferencia porque realiza un llamado concreto a la movilización en día y hora determinados.

Si lo comparamos con el trabajo de Vigo, se observarán sus diferencias. En el caso de Vigo, se inscribe un texto más elíptico: “El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo. Este no” frente a “Fusilados en Trelew [...] Tribunal popular para los asesinos”; por otro lado, la apelación a la acción de armar el trabajo colgando las tarjetas, si bien puede compararse con la de pegar el afiche en la calle, en el primer caso se presenta como obra y en el segundo como propaganda cuya funcionalidad está condicionada por la difusión masiva de un mensaje. Asimismo, como se mencionó arriba, la convocatoria a la movilización es un factor determinante de diferenciación entre ambos. Así, mientras “Fusilados de Trelew” insta a la acción política, “El ‘systema’ [...]” apunta a la experiencia estética e intelectual y a partir de esta queda liberado el camino a la acción que depende de una decisión personal.

En el número siguiente (*cf*) Vigo sumó un catálogo de la exposición “Arte argentino de vanguardia”, realizada en 1973 en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires por Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Romero, Vigo y Horacio Zabala, y en la que presentaron las imágenes de lo que había sido la experiencia de una exposición previa, *Proceso a nuestra realidad*, en el Museo de Arte Moderno de la Municipalidad de Buenos Aires que albergó al cuarto “Salón Premio Artistas con Acrílicopaolini”. Sobre esta obra, ya descripta y analizada en investigaciones precedentes,⁵² mencionaremos que se trató de un muro de ladrillos construido al interior del Salón, tapizado con afiches de los fusilados de Trelew y de los acontecimientos ocurrido en

⁵² Sobre esta exposición, remitimos a los trabajos de Andrea Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte Destructivo* y ‘Ezeiza es Trelew’”, en AA. VV., *Arte y violencia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995; y Ana Longoni, “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en *“Poderes de la imagen”. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 [CD Rom]; Ana Longoni, “Copar el museo”. *Ideas Visuales*, 2011 (www.centrocultural.coop/blogs/ideasvisuales/2011/07/copar-el-museo-ana-longoni/). Acceso 1/02/2012. Giunta ofrece un completo análisis de la exposición y Longoni realiza una descripción detallada del proceso de construcción de la obra e interpreta sus implicancias como un *copamiento* de instituciones por parte de los artistas.

Ezeiza en 1973.⁵³ Sobre el muro se escribió con aerosol “Ezeiza es Trelew”. Acompañaron la construcción con un manifiesto que se pronunciaba por un “Arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de intereses mercantilistas”, y entregaron un texto que exigía la “democracia cultural”, crítico del sistema de premios y de las instituciones artísticas tradicionales. El Salón —en el que había obras de un tenor similar y otras que abarcaban diversos temas y formatos no vinculados con temas políticos— terminó con una serie de disputas entre los miembros del jurado en relación con el otorgamiento de premios, la decisión de algunos artistas de donar lo recibido como premio y el llamado a una asamblea para discutir cuestiones políticas y organizativas.

Son los resultados de este proceso lo que los artistas incluyeron en la nueva muestra y cuyo catálogo Vigo sumó a *Hexágono*. Así, Vigo incluye en la revista el resumen de esta segunda exposición que recopila una acción artística y política de la primera.⁵⁴ Una breve reseña del contenido de ese catálogo ayudará a comprender la magnitud política de esa inclusión. Tiene un formato de carpeta y en su interior se encuentran varias hojas sueltas y sin numerar. En la introducción, Horacio Safons dice que en apariencia todos estamos de acuerdo con algunas cuestiones vinculadas al rol del artista —se refiere a los cuestionamientos de su posición tradicional—; sin embargo, hay varias diferencias, por ejemplo, entre “promover el arte popular” y “popularizar el arte”. Esta última posición, dice, deja intactas las galerías, museos y salones, sin cuestionarse sobre el lugar en que se presentan las obras y favoreciendo el sistema comercial. Por el contrario, lo que interesa para el autor es la búsqueda de un arte popular o de las mayorías a través de un “proceso dialéctico” y ubicar al arte en la “geografía del hombre, se insatisface, se relativiza, hace su entrada en el terreno del cuestionamiento y del compromiso”. Safons expresa que la propuesta de este grupo de artistas en aquella galería fortalece el sistema que quiere combatir pero que, por el contrario, si estuviera situada en una villa, favorecería un choque entre el lenguaje del arte institucionalizado y la expresión de “una mayoría que no interpreta la realidad, sino que la vive”.

El primer trabajo de este catálogo es la letra de la canción *Sabino Navarro*, de Tono Baez, luego se encuentra el trabajo de Perla Benveniste *Debemos organizarnos* en cuya parte superior se reproducen fotografías con un marco que aparenta ser un negativo. Las fotos pertenecen al trabajo *Proceso a nuestra realidad nacional* (“Ezeiza es Trelew”) donde aparece la artista trabajando sobre el muro (imagen 25).

⁵³ Para preparar la vuelta del líder político exiliado Juan Domingo Perón desde España a la Argentina, se organizó un gran acto de bienvenida en las cercanías del aeropuerto internacional de Ezeiza. Las disputas políticas entre el ala izquierda y derecha del movimiento peronista y en el marco del aumento de los niveles de violencia política y social hicieron que este último sector quisiera evitar la concentración de militantes de izquierda y los atacara con armas de fuego. El resultado fue de varios muertos y centenares de heridos.

⁵⁴ Un análisis de estos trabajos puede encontrarse en Ana Longoni, 2001 *op. cit.* y Davis, Fernando, “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, *op. cit.* La descripción somera que se realiza aquí reitera algunos aspectos ya señalados por estos autores, pero resulta necesaria dada la sobresaliente que poseen esos elementos para nuestra interpretación de la revista.

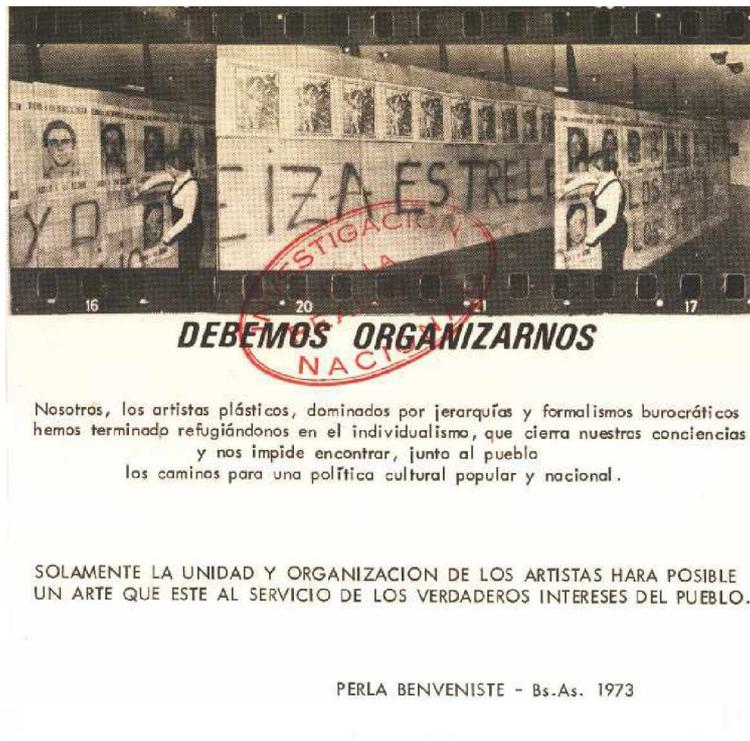


Imagen 25. Perla Benveniste, *Debemos organizarnos*, HEXÁGONO'71, cf. 1973

Se visualizan las fotos de las víctimas de Trelew y Ezeiza y parte del texto escrito sobre el muro que da nombre a esa presentación. Debajo se encuentra un párrafo que refiere al individualismo en que han caído los artistas, “que cierra nuestras conciencias y nos impide encontrar, junto al pueblo los caminos para una política cultural y nacional”. Finalmente, con letras mayúsculas, se lee: “Solamente la unidad y organización de los artistas hará posible un arte que esté al servicio de los verdaderos intereses del pueblo”.

Este trabajo podría pasar por un panfleto de una organización política: un título que indica un deber, un texto que explica la situación actual y la deseable; finalmente, un cierre que es un llamado a la unidad y la organización.

Le sigue un trabajo de Eduardo Leonetti, *La oferta y demanda II (El Curso de la Revolución)*. En la misma línea que venía trabajando el artista, en la que identificaba partes de los clasificados que le resultaban llamativas, este trabajo se trata de una copia de los clasificados del diario *La Opinión* en el que se encierra con un trazo de marcador azul un clasificado con el texto “Peronismo y revolución. Análisis crítico de la ideología” y luego, los datos del lugar donde se desarrolla el curso.

Una fotografía de Luis Pazos, *Perón Vence* (1973), tomada desde arriba en el patio del Colegio Nacional de La Plata es otro de los trabajos que forman este catálogo (imagen 26).

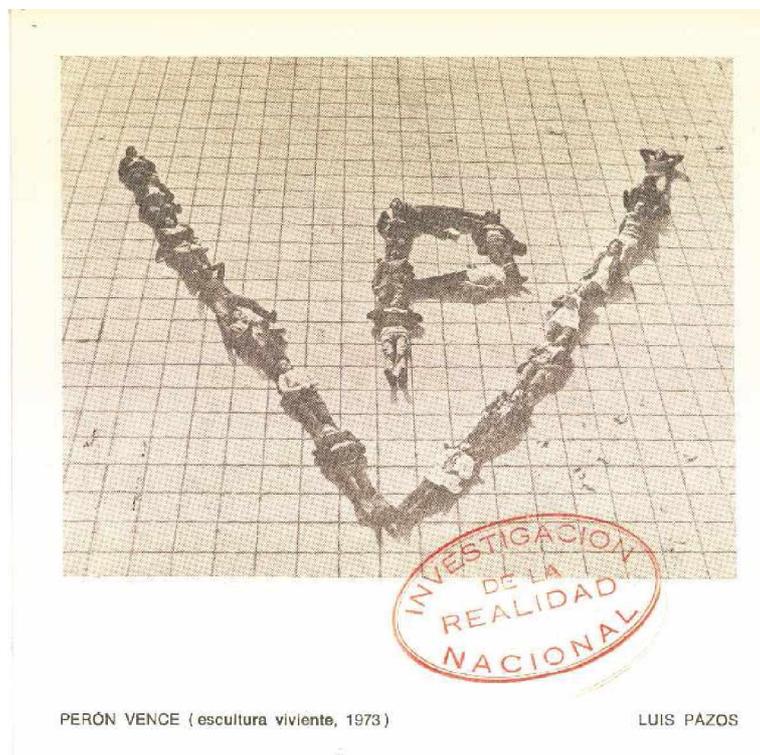


Imagen 26.
Luis Pazos, *Perón Vence*, HEXÁGONO'71, cf. 1973

Allí se ve a un grupo de personas que con sus cuerpos forman el símbolo peronista formado por una *V* y dentro de ella una *P*. Como apunta Longoni,⁵⁵ en lugar del esperable “Perón vuelve” (una consigna habitual tanto en expresiones orales como en grafitis y en el uso del símbolo característico), Pazos llamó a esta fotografía *Perón vence*. Interesa especialmente que haya sido realizada en el colegio y que las personas que participaron fuesen alumnos del establecimiento.

Juan Carlos Romero publicó una reproducción de un collage formado por una foto de una manifestación de Montoneros en la que se ven algunas banderas donde puede leerse “José Sabino Navarro”, “Montoneros”, el símbolo de “Perón Vuelve” (imagen 27).

⁵⁵ Longoni, Ana, 2001, *op. cit.*



Imagen 27. Juan Carlos Romero, s/t, HEXÁGONO'71, cf. 1973

En la parte inferior de la foto se ha superpuesto un texto escrito a mano. La frase comienza con el nombre de Perón seguido por dos puntos, lo que indica que es suya, pero termina con el nombre de Evita: es la unión de dos expresiones. La primera parte es un llamado a la política y la lucha, vinculándolas con la vida; la segunda, dice contra quiénes se debe pelear: la oligarquía, los explotadores y los mercaderes. En este caso, como en el de Benveniste, la línea divisoria entre arte y propaganda política se ha diluido. El texto es una apelación a la participación política con unos fines bien definidos, cuyos autores, además, son los propios líderes políticos del peronismo. A ello se suma que la imagen es la foto de una manifestación política sin intervención del autor. Es una conjunción de arte y política en donde la segunda prevalece sobre la primera en tanto el desarrollo de la creatividad del artista ha quedado subsumido bajo las premisas de la transmisión de un mensaje que intenta ser operativo sobre la conciencia de quien lo lea, tal como lo hace la práctica política proselitista. Esto era acorde a la militancia política que mantenía Romero, quien asegura que era el centro y el objetivo de su producción artística.⁵⁶

El trabajo de Vigo en este catálogo es la imagen del contorno de una botella que en su pico tiene una perforación circular. Dentro de la botella se encuentra impreso el siguiente texto: “El propio *militante/compañero* debe llenar con su sangre esta *botella/bomba*. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante” (imagen 28).

⁵⁶ Romero, Juan Carlos, comunicación personal con la autora, 2013.

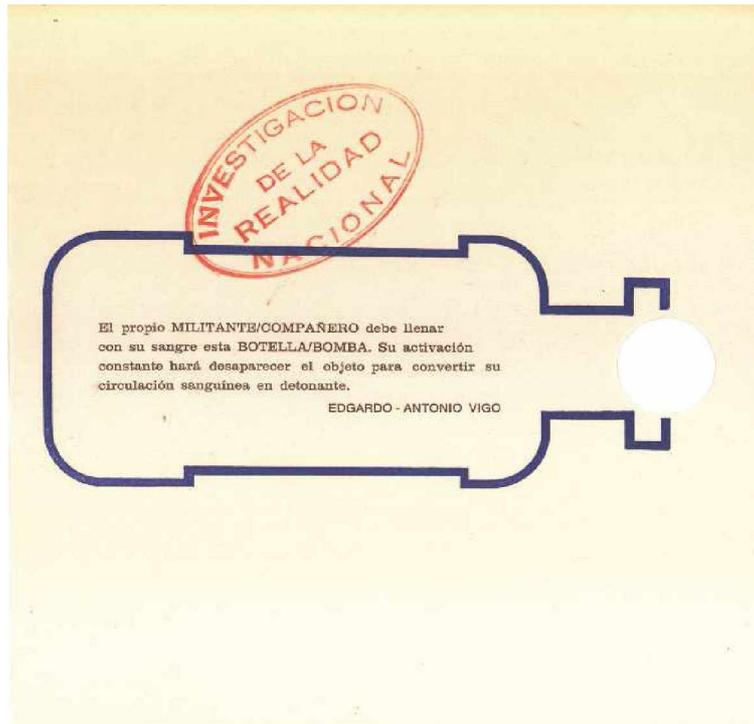


Imagen 28. Vigo, s/t, HEXÁGONO'71, cf. 1973

Vigo ya había utilizado botellas como soporte en las *Obras (in)completas* (1969). Aquí, se suma a la elección del objeto una particularidad relevante, la utilización más o menos difundida de la “Bomba Molotov” entre los militantes por su producción casera y accesible. La indicación de Vigo “el propio *militante* [...] debe llenar con su sangre...” intersecta dos aspectos. Uno, asociado a la ruptura estética y la idea de participación del público en la obra de arte, que ya tenía en Vigo una tradición y que se representa aquí con una prescripción que anuncia lo que “debe” realizar el receptor. Pero ese mandato resulta en este caso —a diferencia de otros, como armar un objeto o una poesía visual, realizar una acción en un señalamiento— fácticamente imposible. El segundo aspecto se hace eco de la práctica de utilización de las bombas caseras y del uso de un lenguaje vinculado a las formas de expresión escrita de la práctica política de la época: “militante”, “compañero”, “su sangre”, “bomba”. Por otro lado, el agujero de la botella opera como imagen visual del vacío que puede ser llenado por el observador, así como, en otro plano, a modo de perforación de la realidad política sobre la obra de arte. Aquello que puede traspasar el agujero es el conjunto de prácticas y discursos militantes que se engarzan en la producción artística. Sin embargo, el artista no ha convertido su obra en una propaganda política abandonando una elaboración estética crítica o bien dejando de lado su disconformidad con los cánones clásicos del arte o con el realismo figurativo de tipo socialista. Conserva los elementos característicos de su poética, como las perforaciones y la participación del público, así como las líneas limpias y marcadas a regla y compás que recuerdan a sus poesías visuales matemáticas, es decir, mantiene su interés en los efectos de subjetivación (o, en palabras de Rancière, “repartición”) que el trabajo artístico con las formas y las convenciones puede provocar.

Zabala presentó el *Texto N° 1* que trata sobre el arte, lo poético, el producto artístico y sus relaciones con el público participante y las conciencias.

La inclusión de este catálogo en la revista destaca, en primer lugar, la importancia de la exposición original —*Proceso a muestra realidad nacional*— y luego, de *Arte Argentino de Vanguardia*. La centralidad de la temática política que implicó el armado de ambas se traslada así a la revista, que venía tomando a Trelew y otros asuntos políticos como uno de sus ejes principales. Asimismo, contribuye a la publicidad de este tipo de exposiciones —y de los propios artistas—, controvertidas y no siempre bien comentadas por la prensa. La literalidad política de algunos de los trabajos incluidos en el catálogo refuerza también el cruce de arte y *la política*, en términos de una temática claramente identificable en el arco de las discusiones, propuestas y discursos políticos de la época, a la que Vigo como editor no escapó.

En ese número de *Hexágono* se publicaron otros trabajos que continúan en la misma tónica. Bercetche envió una planilla estadística con fondo negro cuyo sello (“Trelew”) ubica inmediatamente al lector en el tema cuyos datos son brindados (imagen 29) y se liga al trabajo que publicó en *cd (Inventario)*.

PROC. TIPO	CANT.	sexo		EDAD	OBSERVACIONES
		m.	f.		
FUSILADOS	16	12	4	25,5	1/1 también faza
ELECTROCUTADOS	—	—	—	—	—
AHORCADOS	—	—	—	—	—
ENVENENADOS	—	—	—	—	—
DECAPITADOS	—	—	—	—	—
TORTURADOS	3	2	1	27,3	1/1 vida (Intomad)
act/b					
fecha: 22/6/77					
	totales	19	14	5	prom. 26,9
					TARJETA T.K.N.º 33

Imagen 29. Juan Bercetche, s/t, HEXÁGONO'71, cf. 1973

Sus categorías: “fusilados”, “electrocutados”, “ahorcados”, “envenenados”, “decapitados” y “torturados”, dan cuenta del horror de la violencia estatal represiva a la que el autor quiere aludir. Al lado de “fusilados” aparece el número dieciséis y a continuación de “torturados”, el tres; luego “sexo”, “edad” y finalmente en “observaciones”, en la misma fila, dice “p/ intentar fuga”; en la de “torturados” expone “c/ vida (Internados)”. Debajo aparecen las celdas “actuó” y una firma, “fecha” “22/8/72” y número de “tarjeta”. Sobre el texto, resalta un sello circular en color verde que dice “Trelew”. La parte inferior descripta (con datos de tiempo y espacio, sellos y firma) se asemeja a un documento policial y el conjunto de la obra puede ser el resultado de una estadística del sometimiento de los cuerpos —las categorías de la primer columna ofrecen datos específicos de las formas de la muerte— y no escatima en colocar a los sobrevivientes a partir de su trato corporal y psíquico, en el cuadrado correspondiente a la tortura. Así como *Inventario* era un listado de los efectos de la realidad política, aparecen en este cuadro la crudeza de la información brindada, lo escrito y su forma de plasmarlo, todo ello sin recurrir a imágenes plásticas. El sello, ubicado como si fuese el de quien firma el documento o el de la institución, posibilita, por un lado, ubicar el suceso político con claridad, y por otro, excede esa función para remitir a la práctica artística del sellado, que unos números más adelante será el centro de la producción de Vigo y sus compañeros.

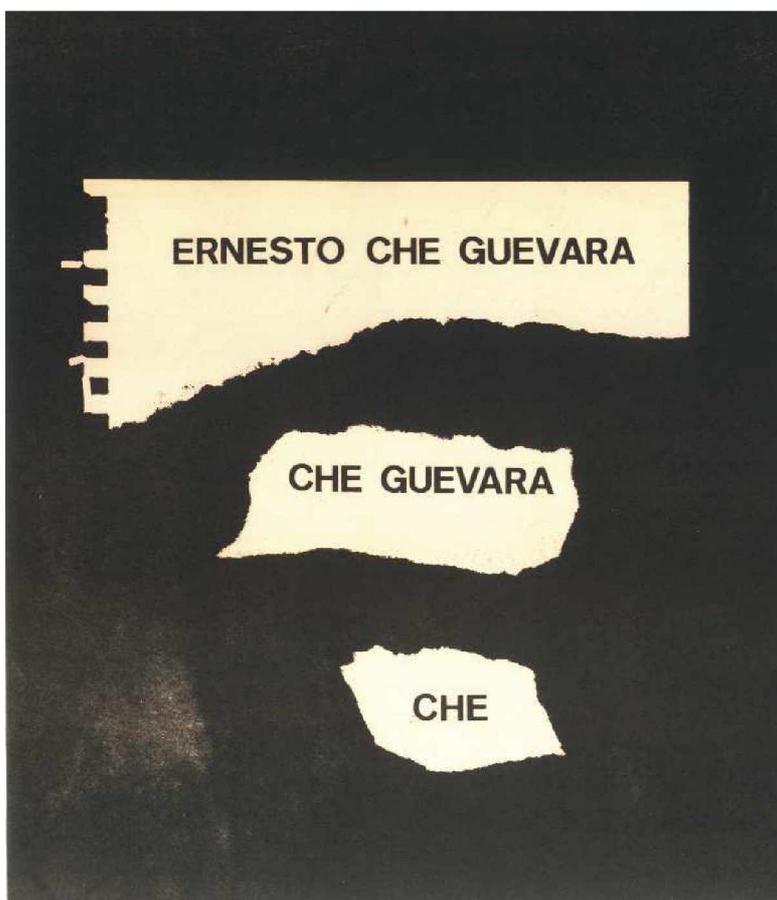


Imagen 30. Horacio Zabala, *Ernesto Che Guevara*, HEXÁGONO '71, 1973

Horacio Zabala publicó la fotocopia de un collage que cuenta con tres trozos de hojas rasgadas sobre un fondo negro: en el superior, que conserva los agujeros de haber pertenecido a un cuaderno anillado, dice “Ernesto Che Guevara”; en el medio, otro trozo que dice “Che Guevara” y en el inferior, “Che”. El autor juega así, con una disposición poética y visual, con el nombre de uno de los mayores representantes de la guerrilla revolucionaria (imagen 30). Este trabajo, que sigue al anterior, parece mostrar la contracara de la represión, la esperanza de la militancia, o por el contrario, su disminución hasta quedar reducido a un pequeño recorte de papel.

Otro trabajo que se destaca es el de Ginzburg, *Pirámide de la muerte*, un proyecto presentado para la Octava Bienal de París. Como continuación de la publicación de proyectos, en este caso el artista propone realizar una pirámide de flores extraídas de los tachos de basura de los cementerios de París en la puerta de la *Bienal*. Luego arrojará allí “esqueletos humanos, arañas, murciélagos y escorpiones”. El último párrafo dice que va a colocar “cientos de libros: de terror psicológico, de terror político, de genocidios y guerras, la situación económica y social del Tercer Mundo, de filosofías nihilistas, de culturas desaparecidas, etc.”. La enumeración de tipos de libros, sumada a la idea de la muerte que emerge de una pirámide de flores de cementerios, sintoniza con el resto de los trabajos de denuncia política, aunque aquí menos centrado en los problemas de la Argentina (el autor se encontraba viviendo en París) y relativos, más en general, al “Tercer Mundo”.

En ese número Vigo sumó también *Variante jurídica*, una poesía visual que presenta una crítica al mal funcionamiento del sistema de derechos y garantías.⁵⁷

En el número *de* (1974) se encuentra en la tapa un sello circular en tinta roja que dice “Trelew” (el mismo que utilizó Bercetche en el cuadro antes analizado). Este es el primero de los números de la revista en que se ha puesto en la portada un sello que realiza una referencia directa a un suceso político y que, además, está cargado de sentido al ligarse a asesinatos de militantes presos por parte de las fuerzas militares. Es decir, se trata de una revista artística en cuya portada aparece una mención a uno de los acontecimientos más violentos que dejan en evidencia la represión del estado. Esto implica una seña particular de la revista y de los cambios que ha sufrido desde su inicio hasta ese momento.

El sello “Trelew”, entonces, avanza aún más sobre la relación que venimos analizando de la revista con la realidad política (imagen 6). Vigo dice que no solo es “peligrosa” (“eso sí, la más peligrosa...”), sino que le otorga un nombre a eso que le da su condición. Disputa al estado el poder de nominación sobre los hechos políticos. Es la masacre, su necesidad de recordarla lo que sigue presente en este número editado dos años después del suceso, porque ella representó mucho más que el atroz asesinato: también las muertes de militantes por doquier, fraguadas muchas veces en supuestos enfrentamientos. Mencionar la masacre, entonces, ubica decididamente a *Hexágono* en una de las veredas ideológicas del momento.

Vigo da lugar a que la realidad política se introduzca llanamente no solo en la temática de la revista, sino también en la forma. Un claro ejemplo de ello es el “Bando” de la revista *Barrilete* publicado en el número *de*, en forma de afiche doblado. Este texto realiza, en la primera parte, una descripción de la situación política y de la necesidad que tienen los “trabajadores de la cultura” de incorporarse a las “luchas”

⁵⁷ *Variante jurídica 1970 i 3* se publicó también en *Our idiotism*, n° 3, de IAC-FOCKE Edition, una revista alemana publicada en inglés por la Internacional Artist's Cooperation.

contra la “dominación” y el “colonialismo cultural”. Por ello, declara reeditar *Barrilete* e invitar a otras revistas literarias, así como artistas y escritores, a unirse a esa pelea. Todo ello, en un lenguaje militante que se refiere tanto a las “luchas del pueblo” como a la importancia de no medir los riesgos, ya que lo contrario implicaría “no ser dignos del pueblo del que somos parte”. El uso de dicha terminología, el llamado a la “unión” de diversos sectores para comprometerse con las “luchas de los trabajadores de la cultura”, etcétera, involucran un contenido y un lenguaje común a otros escritos de las organizaciones políticas, a lo que se suma la forma de la escritura, un tono apelativo que pertenece también a las prácticas militantes.

En ese número (*de*) Vigo incluyó una postal suya que tiene impresa la poesía visual *Poema matemático censurado*, en la que predomina el lenguaje matemático y donde las letras cumplen una función en las fórmulas, el típico juego de letras y números que Vigo acostumbraba a hacer como otra señal de que la revista es una continuación de su poética (imagen 31).

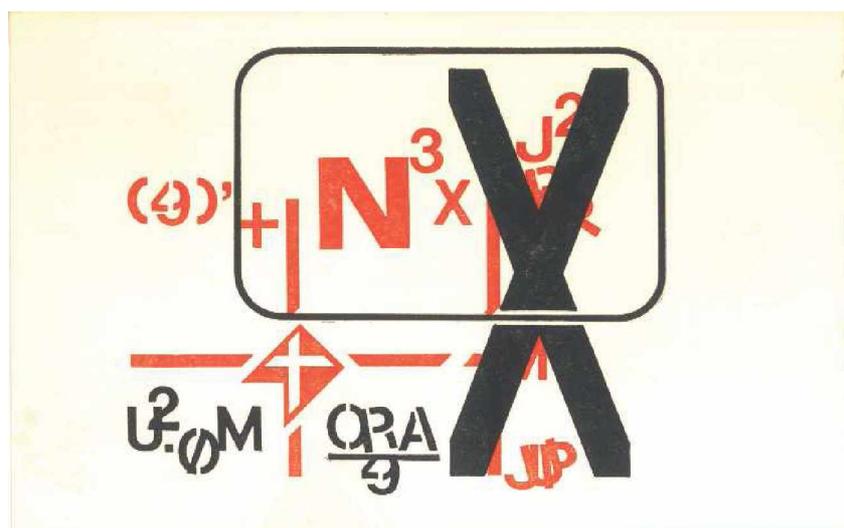


Imagen 31.

Vigo, *Poema matemático censurado*, HEXÁGONO'71, de. 1974

En la parte superior derecha un recuadro ocupa parte de la poesía y está tachado con una cruz negra de mayor tamaño. En el reverso de la postal, está escrito el título y repetido en francés e inglés, el año 1974 y debajo, el sello de Vigo. La postal está editada por “Edición Hexágono ‘71” y tiene el número 1.

Resulta sugestivo el título “censurado” y la cruz negra sobre parte de la poesía. Teniendo en cuenta las críticas al “sistema” aparecidas en trabajos suyos en números previos, así como *Variante jurídica* en el número anterior, podría pensarse que alude a la censura en lo político, como también a la de las instituciones artísticas sobre ciertas exposiciones en las que Vigo había participado o de las cuales tenía conocimiento.

También sumó a este número un trabajo llamado *Argentina 74*, que consiste en un afiche en cuya parte superior tiene un cuadro rojo dentro del cual se encuentra a modo de señal de tránsito una flecha que dobla hacia la izquierda, tachada con una banda roja. Debajo de la señal, dice en letras mayúsculas negras “Argentina ‘74” y luego, el sello de Vigo (imagen 32).



ARGENTINA



'74

Imagen 32. Vigo, Argentina '74, HEXÁGONO'71, de. 1

En esta poesía visual, Vigo acude a la señal de tránsito que simboliza “prohibido girar a la izquierda”, sugiriendo que en la Argentina del año 1974 no está permitido inclinarse hacia esa tendencia ideológica. Si bien no tenemos certeza del mes en que se publicó este número, es posible que haya sido en la primera mitad del año, con lo que no podemos asegurar si fue anterior o posterior a la muerte de Perón. Si fue anterior, la prohibición de girar a la izquierda puede estar vinculada al momento político del giro a la derecha de las políticas implantadas por Perón como rechazo a los pedidos de los grupos políticos más radicalizados y en el contexto del conocido discurso en la Plaza de Mayo el 1° de mayo de 1974. Con José López Rega parado a su derecha, Perón echa a los Montoneros, acusándolos de “estúpidos” e “imberbes” frente a los “sabios y prudentes” sindicalistas, lo que encarnó un quiebre en su relación con aquellos jóvenes. Si, en cambio, este número de *Hexágono* se publicó después de la muerte de Perón, ocurrida el 1° de julio de aquel año, el viraje hacia la derecha es todavía más claro, con la asunción de su esposa como presidenta y el total manejo del poder por el creador de la Triple A.

Interesa destacar la comparación que puede establecerse entre el “Bando” de la revista *Barrilete* y esta poesía visual de Vigo, ambos publicados en el mismo número. Los dos apelan a un sentido crítico de la política de la época, pero estéticamente sus propuestas divergen casi en su totalidad. En el primero se utiliza un discurso que reproduce los esquemas y términos de las declaraciones de las organizaciones políticas: una descripción de la situación actual de explotación, dominación y colonialismo; la posición de lucha que debe tomar el pueblo frente a eso y, especialmente los “trabajadores de la cultura”; un llamado a la unidad; y, finalmente, una convocatoria a la participación sin medir los riesgos que se asumen, es decir, hasta las últimas consecuencias, lo cual encaja con la posición heroica sustentada por la mayoría de las organizaciones políticas y armadas del momento.

El trabajo de Vigo se diferencia del anterior, en primer lugar, por tratarse de una poesía visual, es decir que hay una búsqueda estética de ruptura. Si bien, por un lado, es claro que propone un símbolo interpretable para todos (la señal de tránsito) y la leyenda “Argentina 74” que ubica al espectador en tiempo y lugar, por otro lado, la orientación de la flecha hacia de izquierda y la prohibición de girar requieren de un observador que vincule esa señal con la ubicación témporo-espacial y desde allí realice una decodificación que implique un salto hacia la posición ideológica aludida en la flecha y el por qué de su tachadura. Es decir que aquí hay elementos de una poética que demanda un espectador más o menos atento y dispuesto a actuar —aunque sea mentalmente— saliendo de los modelos de interpretación basados en la representación mimética o en la explicación detallada de todo lo que debe entenderse en la obra.⁵⁸

Esta comparación, así como la anterior entre el afiche de Romero y *El ‘systema’ coagula* de Vigo, denota por un lado las diferencias que mantuvo Vigo con un tipo de trabajos ligados al estilo y el tono de la propaganda, pero por otro lado, permite complejizar esta misma afirmación, dado que si bien lo anterior es cierto en tanto autor,

⁵⁸ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit.

no lo es como editor. En este último rol, Vigo combinó intermitentemente ambos tipos de trabajos, eliminando contradicciones posibles o únicos caminos a seguir. Si bien Vigo se dedicó predominantemente a las producciones menos propagandísticas, ambas formas cobran importancia en la revista y su convivencia pacífica —es decir, la conjunción de *la política* y *lo político*— es una de las particularidades y rareza de *Hexágono*.



Imagen 33. Luis Pazos, s/t, HEXÁGONO'71, de. 1974

Una poesía visual de Pazos en la que las palabras “dependencia” y “liberación” son las protagonistas es otro trabajo publicado en este número (imagen 33). La primera, en rojo, tiene sobreimpreso en negro la palabra “anulado”. Debajo se lee en rojo “liberación” y sobreimpresa la palabra “urgente” en color negro, es decir, que el mensaje puede ser leído como la necesidad de anular la dependencia y la urgencia de la liberación. Dos conceptos clave del discurso crítico de izquierda de la época, convertidos en imagen visual, pero con una tipografía semejante al sello, que va en el mismo sentido que la utilización de sellos por Vigo y otros colaboradores de la revista.

Como se dijo antes, no hay textos teóricos de autores extranjeros desde el número *cd* hasta el final de la revista. Solo hallamos un relato de Ops (pseudónimo de Andrés Rábago García), titulado “Mitos, ritos y delitos en el país del silencio” y publicado originalmente en Madrid en 1973. De allí Vigo seleccionó unos párrafos en los que el autor relata una situación donde reina el silencio, lo cual favorece a los poderosos, basados en el honor y la tradición, así como también a “sacerdotes de oscuras religiones”. Es un lugar de muerte y frío, hasta que finalmente saldrán los locos y los enfermos, liberándose e imponiendo un grito frente al silencio. Este relato que puede ser pura ficción, parece describir a la España franquista y cobra su significado en el marco de la revista.

En el siguiente número, *df*, Vigo continúa apostando a una portada que inmediatamente transporte un significado claro en términos de posicionamiento político. En la tapa tiene un sello con la consigna que hicieron famosa las FAR y Montoneros: “Libres o muertos jamás esclavos” (imagen 34). Al igual que en el caso de la tapa con el sello “Trelew”, Vigo produce una intervención de *la política* en la revista que no solo hace evidente su posición y la de sus colaboradores sino también la intención explícita de cruzar arte y política. Pegado contra la retirada de tapa, un rectángulo de cartulina tiene el sello “Trelew”, el mismo que se utilizó en el número *de* (imagen 35) Reforzando la posición mencionada arriba, este sello remite, una vez más, a la masacre, en una combinación de consigna política y memoria del terror.



Imagen 34. Portada de HEXÁGONO'71, df. 1974

En este número una gran proporción de los trabajos (casi la mitad) refieren más o menos directamente a temas políticos: la censura, la guerra fría, Trelew, la relación entre arte y política. Leonetti y Romero enviaron un recorte de diario sobre la guerra fría en el que aparecen



Imagen 35. Retiración de tapa de HEXÁGONO'71, df. 1974

imágenes de misiles estadounidenses y rusos; Glusberg, la encuesta “*Poll-vote on art and political ideology in a country of the third world*” (“Votación sobre arte e ideología política en un país del Tercer Mundo”) —el mismo que presentó en 1972 en la muestra *Arte e ideología en CAYC al aire libre*— y donde incluyó preguntas tales como “*Do you believe there is a relationship between art and politics?*” (“¿Cree que hay una relación entre arte y política?”), “*Do you believe that these works can become a provoking element in a political sense?*” (“¿Cree que estas obras pueden convertirse en un elemento provocador en un sentido político?”) y “*Would General Perón agree with this exhibition?*” (“¿Estaría de acuerdo con esta muestra el General Perón?”), entre otras. Zabala publicó un trozo de mapa político de América del Sur al que le agregó la fórmula: $Tension = Force / Area$, insinuando el uso de la fuerza que se produce en esa parte del continente y donde la elección del inglés puede referir a que esa “tensión” está

relacionada con los Estados Unidos. *Análisis sumario de la enfermedad del 'putsch' cuyos casos críticos son de lamentar* es el trabajo del chileno Guillermo Deisler (imagen 36).

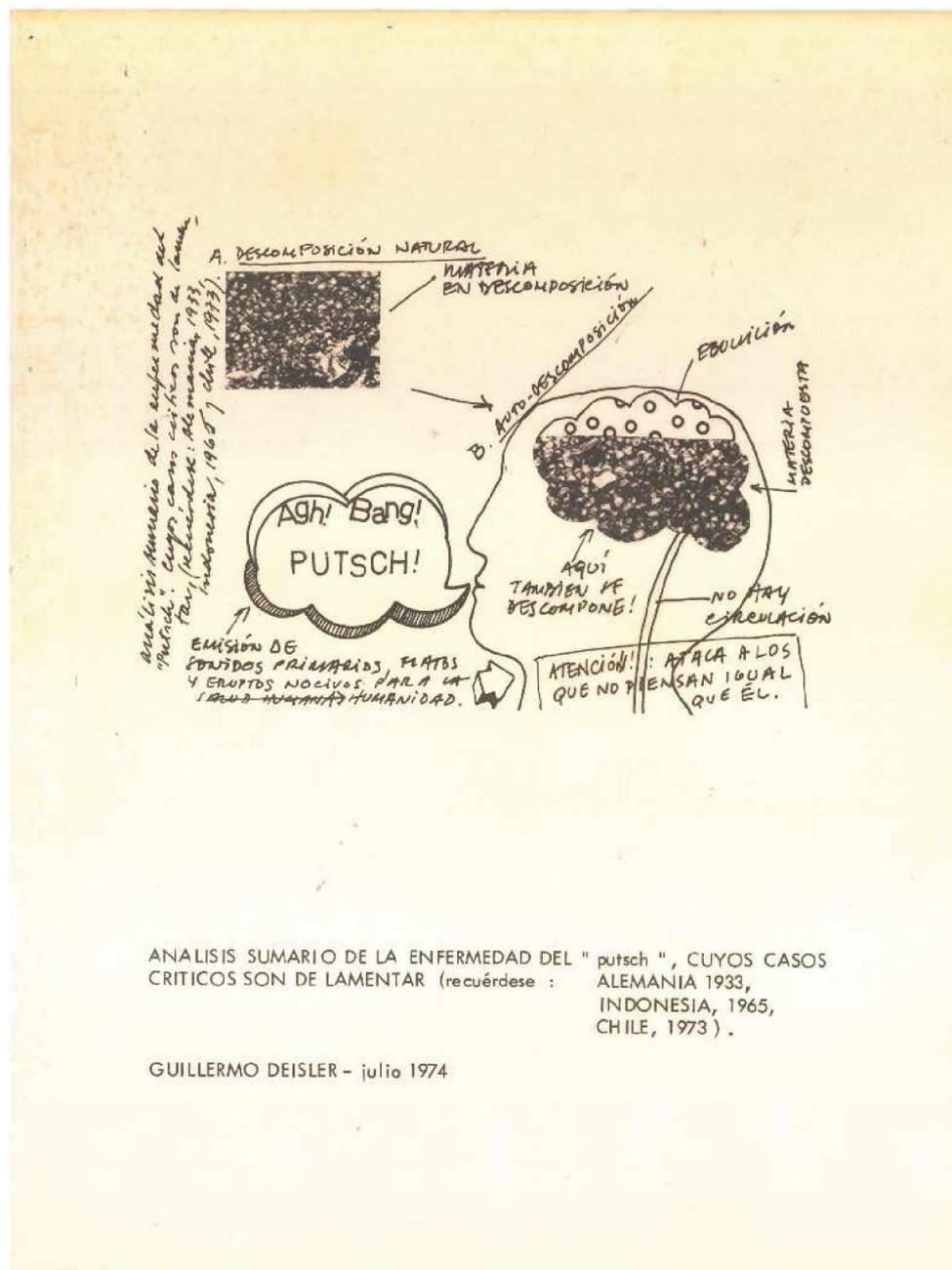


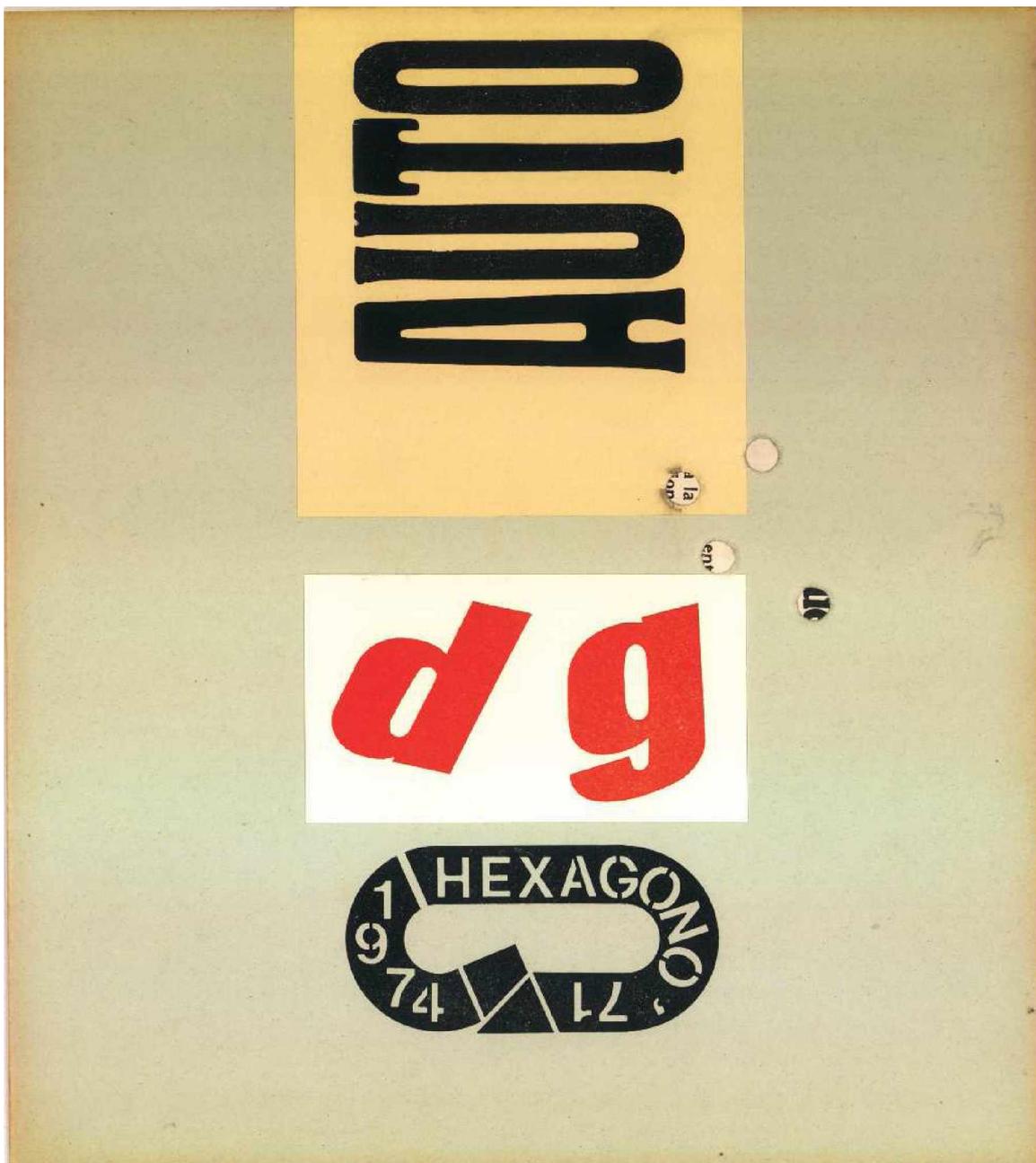
Imagen 36. Guillermo Deisler, *Análisis sumario de la enfermedad del "putsch"*, cuyos casos críticos son de lamentar, HEXÁGONO'71, df. 1974

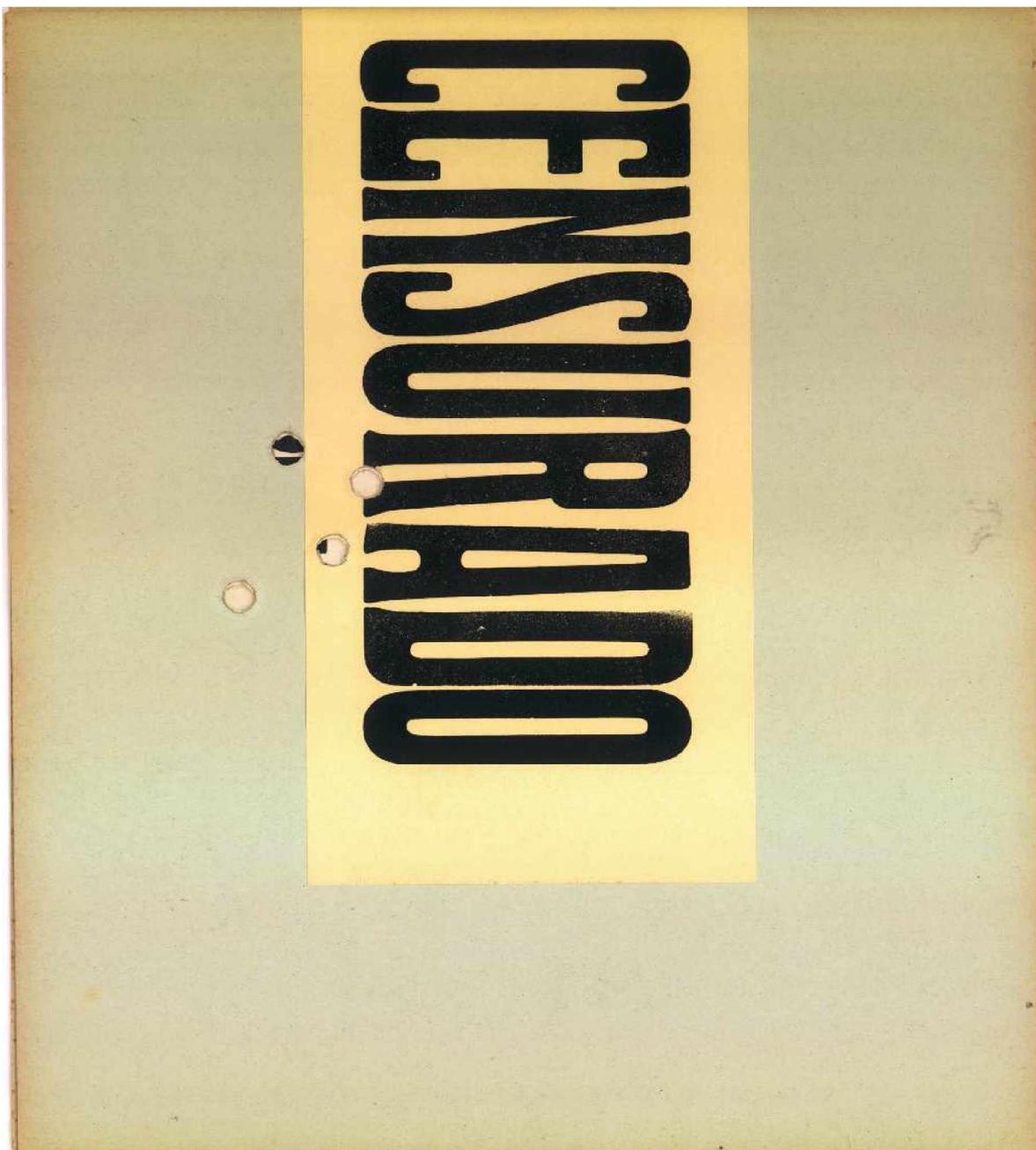
Una cabeza de perfil muestra el modo en que ocurre la “enfermedad”: el cerebro se encuentra en “descomposición”, con flechas y textos explicativos, como la frase “Atención!: ataca a los que no piensan igual que él”. Debajo del dibujo, una lista de países y fechas de golpes de estado (Alemania, Indonesia, Chile) termina de configurar el tenor denunciante del trabajo. En clave irónica, Padín envió el esquema de una máquina para censurar llamada “Monocensurex”, el cual al modo de una publicidad tiene textos como “censure sin asco” y “Ud. ni siquiera tendrá que leer los textos a censurar! Modernícese!!”.

De la descripción de los trabajos publicados en esta segunda etapa se desprende que hay una heterogeneidad palmaria en cuanto, por un lado, algunos de estos producen reflexiones o proposiciones sobre un mundo que se presenta como injusto, cruel o violento, frente a lo cual se

realiza un llamado a la concientización o participación política; y por otro lado, se sostiene la presencia de poesías visuales, comunicaciones, collages, que buscan un efecto de lectura desautomatizada, conflictiva o plural. Esta disparidad de trabajos, fruto del tipo de revista que, al ser ensamblada, permite la conjunción de diversos autores, artistas, estilos y temas, así como del interés de Vigo más próximo a la definición política pero conservando elementos de la estética vanguardista, continúa hasta el penúltimo número.

Hexágono dg, presenta una particularidad: la carpeta tiene pegada sobre la tapa y contratapa una banda de papel que dice “autocensurado”. Esta banda impide la apertura completa de la revista, a menos que se la rompa (imágenes 37 y 38).





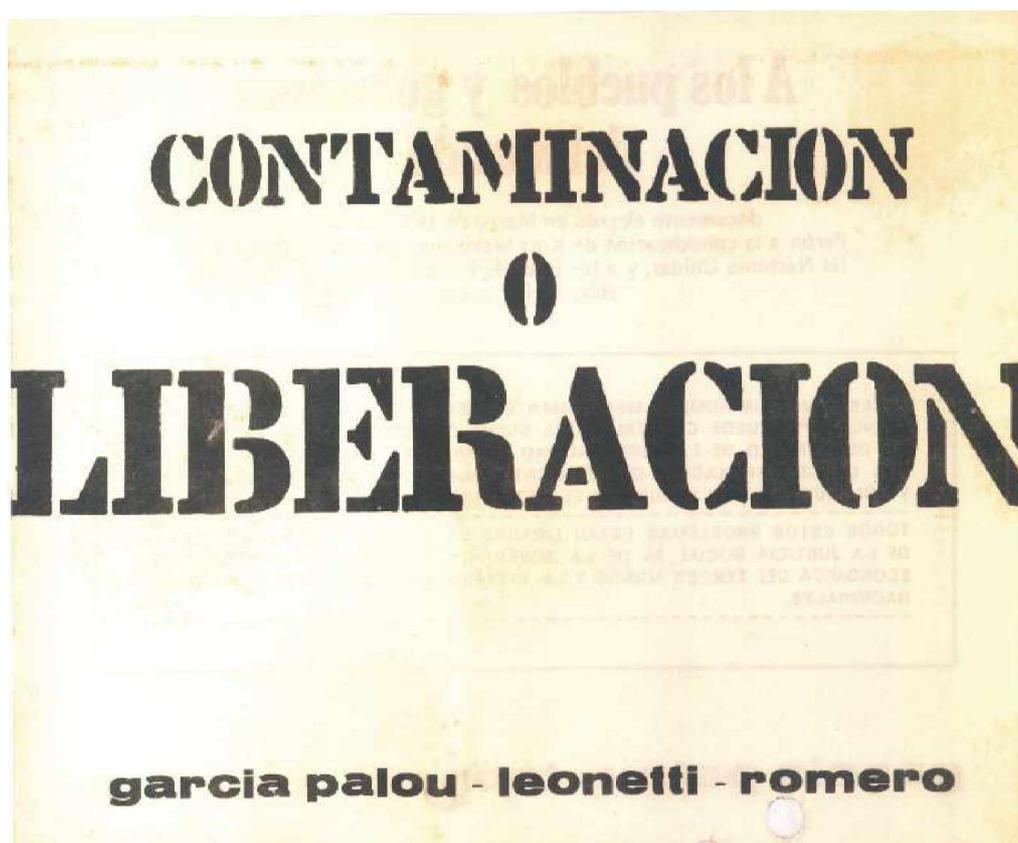
Imágenes 37 y 38. Vigo, tapa y contratapa de HEXÁGONO '71, dg. 1974

Sobre parte de la banda y la tapa tiene cuatro perforaciones que abarcan ambas cubiertas e incluyen las hojas que contiene la revista, es decir que la han traspasado en su totalidad —no como en otros casos en los que las perforaciones solo se encontraban en el sobre o carpeta. La disposición de estos cuatro agujeros circulares es irregular, por lo que, como apunta Davis,⁵⁹ da la sensación de haber sido baleada. También puede

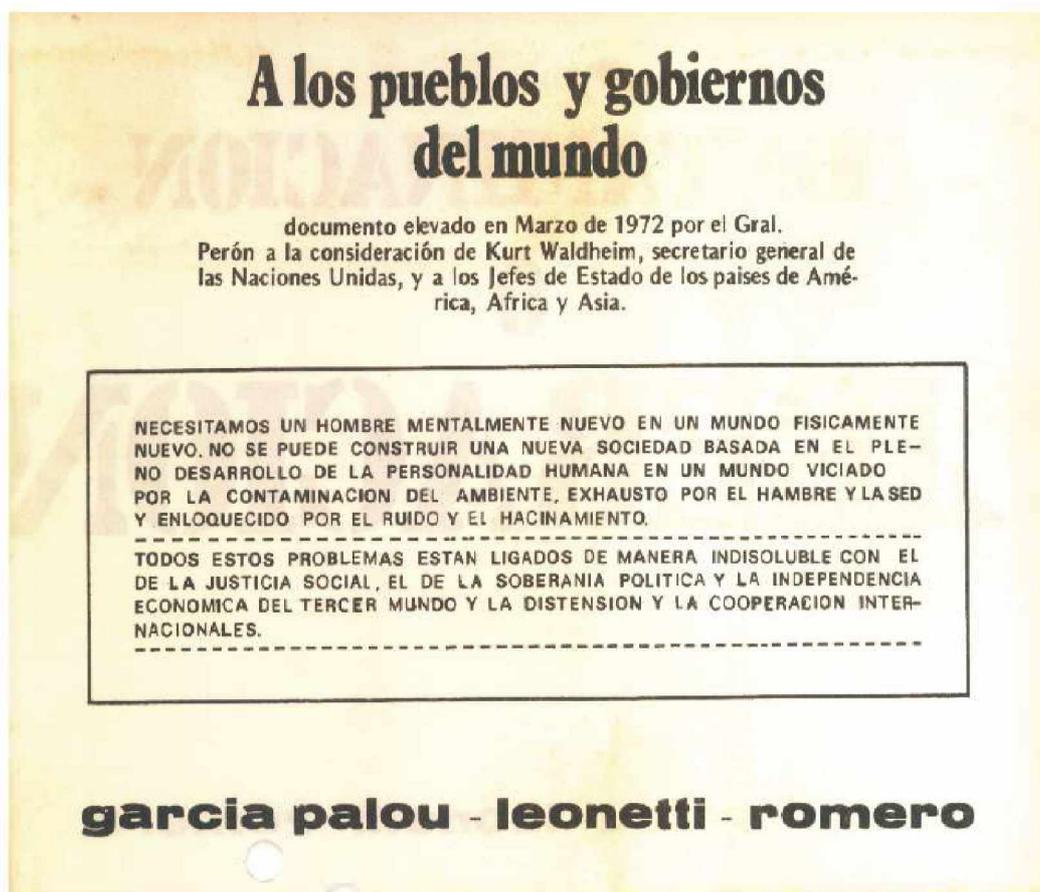
⁵⁹ Davis, Fernando, “Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en argentina en los 60/70” en *Territorio Teatral*, n° 4, Buenos Aires, 2009 (territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html).

interpretarse que los agujeros implican un lugar por el cual es posible espiar lo que se encuentra clausurado a la vista, lo inaccesible. En la revista, el término “autocensurado” y en informe, “confidencial”, apelan al impedimento de acceso a un contenido o información. ¿Por qué Vigo “autocensura” su revista, si el Estado no ha reparado en él ni en el contenido de *Hexágono*?; además, ¿en qué sentido es una verdadera autocensura si al romper la banda de papel puede accederse a las hojas que se encuentran en su interior? Tal vez haya creído necesario “presentar” la censura en lugar de “representarla”,⁶⁰ o bien, haya sido una forma de adelantarse a lo que podría haber contenido ese número en términos de radicalidad política (a juzgar por el tenor de los trabajos de sus números anteriores) si no hubiera actuado como censor de su propio trabajo editorial. Además, la ubicación temporal de este número, en los últimos meses de 1974, permite interpretar que Vigo estaba viviendo los finales del peronismo y el avance de la ultraderecha con preocupación.

En el interior de este número solo se encuentran dos hojas. Ambas han quedado perforadas con los mismos agujeros que la tapa. Una es un trabajo de Juan Carlos García Palou, Eduardo Leonetti y Juan Carlos Romero con el título *Contaminación o liberación* y contiene un extracto de un documento de Perón presentado ante varios países sobre el cuidado ambiental y su vinculación con la justicia social, la soberanía, la independencia económica y la cooperación internacional. Cabe destacar que esta hoja no tiene un tratamiento plástico, sino solo el título, el texto y las firmas (imágenes 39 y 40).



⁶⁰ Davis, Fernando, *ibidem*.



Imágenes 39 y 40. Juan Carlos García Palou, Eduardo Leonetti, Juan Carlos Romero, Contaminación o Liberación, Recto y verso, HEXÁGONO '71, dg. 1974

En relación con este trabajo del grupo integrado por Romero, así como los anteriores cercanos a la retórica de la propaganda política,⁶¹ este artista señala que se encontraban relacionados con su vida política: “Mucha militancia, pura militancia [...] Yo puse mi arte en función de la militancia. De la revolución, digamos, de lo que podía ser en aquel momento la revolución”.⁶² Esta fuerte impronta de la actividad militante

⁶¹ En relación con este trabajo, el anterior de Romero (imagen 27) y el de Perla Benveniste (imagen 25), como muchos otros de la época, cabría preguntarse con Achugar —y en concordancia con lo que plantaba León Ferrari a mediados de los sesenta—: “¿con qué criterios puede la obra de arte, supuestamente pura, ser considerada tal y no propaganda? Realmente no sé si existe algún criterio válido para distinguir el arte, cualquier tipo de arte, de la propaganda; más allá de lo que indicaría el ‘sentido común’. Incluso se podría ir más lejos y sostener que toda obra de arte es, conciente o inconcientemente, un pronunciamiento político hecho por un ser humano y por lo tanto propaganda” (Achugar, Hugo, “La política de lo estético”, en *Nueva Sociedad*, n° 116, Buenos Aires, 1991, p. 125). Esta reflexión que abarca problemas teóricos e ideológicos, puede ser útil para pensar en la heterogeneidad que hemos descripto en la revista, donde tanto la propaganda como la poesía visual más críptica forman parte del conjunto.

⁶² Romero, Juan Carlos, entrevistado por la autora, 2013.

que excedía a su labor artística explica en parte la distancia que lo separa de los trabajos de Vigo quien, por el contrario, no se involucró en una actividad política orgánica y privilegió la *revulsión* como herramienta de contradicción con el sistema.

Sin embargo, al incluir este trabajo en *Hexágono* Vigo estaba colocando un volante en manos del receptor y ofreciendo la posibilidad de que fuera efectivamente arrojado al espacio público o entregado en reuniones políticas tanto como en exposiciones (o el destino que imaginasen los receptores de la revista, entre quienes había, recordemos, funcionarios judiciales y artistas vanguardistas). Esto explica también el significado de la faja “autocensura” si remite, entonces, a que la muerte de Perón y las características del poder ejercido por su sucesora y su principal asesor, son una censura sobre las “verdaderas” ideas del líder —en cuyo título los artistas pusieron énfasis en la palabra “Liberación” —, copiadas textualmente.

El segundo es una poesía visual de Vigo (1974), *Te deshacen y recomponen tu mente* (escrito en español, francés e inglés). Se trata de una imagen de partes separadas de un cuerpo que tal vez simbolicen la tortura o la muerte; dentro de la cabeza se encuentran dos cuadros con letras y números a la manera de un teorema. Un sello circular con la palabra “anulada” coincide con el sentido de “autocensurado” de la portada.

El último número, *e* (1975), ya no pertenece el grupo que forman lo que hemos considerado una segunda etapa de la revista. Vigo —alejado del CAYC— se volcó hacia el arte con sellos y aumentó decididamente la presencia de autores extranjeros. Como se expresó más arriba, este número está contenido en una carpeta marrón con el sello “Arte de y para investigación”, sin indicación de pertenencia a la revista. Vigo dispuso en primer lugar un texto suyo: “Sellado a mano”. Allí analiza el fenómeno de la utilización de los sellos, así como lo que considera un “‘real’ arte pobre” y una fuerte crítica a las instituciones. Frente a ellas propone otros tipos de trabajos alternativos, especialmente para los artistas latinoamericanos, vinculados con una “realidad urticante”. Si bien, como mencionamos, se produce un cambio en este número, Vigo no perdió el interés en reflexionar sobre la realidad de los países pobres. En este ensayo alude a Latinoamérica y directamente a la “dominación”, el “colonialismo”, la “violencia”, la “censura” y a los magros recursos de los artistas, con un lenguaje que contiene referencias propias de la época antes no tan frecuentes en los escritos del artista.

Concordante con la idea de que el giro nacional de la revista se corresponde con un momento político particular y con la incorporación de Vigo al CAYC, el número *e* denota su retirada de la institución, así como el pasaje a un tipo de práctica plástica vinculada con el arte-correo, como es la utilización de sellos, pero al mismo tiempo basada en sus propios antecedentes de apropiación de uno de los recursos de la práctica judicial.

Además del texto de Vigo, el resto de lo publicado en este número son trabajos sellados de distintos autores, esta vez europeos (de Inglaterra, Francia, Holanda, Italia y Alemania), así como argentinos. Algunos instan a la acción del receptor, otros mencionan hechos o personas de relevancia política, como Hitler, la palabra “Venceremos”, o realizan una reflexión sobre el propio medio. Zabala, continuando con su trabajo sobre la censura, presentó una hoja de un libro de medicina con el sello “Censurado” seguido por una cruz. Vigo cierra la revista con un trabajo que contiene un

sello circular con la palabra “Anulada” —utilizado en el número anterior— sobre el que puso otro en color negro con la frase “Anulé esta hoja el día 1 de abril de 1975”, y debajo, marcando una vez más su presencia personal, uno con sus datos.

Políticas de la revista, revista (de) política

En 1971 empecé a publicar *Hexágono '71* tratando de hacer una revista diferente, algo así como una experimental, de la que se editaron trece números. En 1973 comenzó el período presidencial de Cámpora, lo que parecía una primavera en Argentina. El partido “Peronista” trajo una gran esperanza para muchas personas. Todos esos sentimientos también estaban en la revista *Hexágono '71* y quizás las colaboraciones mostraron ese momento especial. Perón regresó al país y, desgraciadamente, los envíos dan cuenta de su muerte. Su esposa Isabel Perón [se convirtió en] presidente y [ejerció] una fuerte represión dirigida por una persona malvada, José López Rega, y su “Triple A”, una organización similar a lo que serían los futuros días en el país, también para la cultura, por lo que cada uno ha tratado de transmitir sus mensajes, a divulgarlos camuflados.⁶³

Como procuramos mostrar mediante la revisión descriptiva detallada en las páginas precedentes, *lo político* y *la política* de la revista *Hexágono '71* se han manifestado a través de sus particularidades en cuanto a la materialidad, la desfiguración del género y del soporte, su modo de permanecer en la vanguardia estética, en la que el receptor es pensado como activo intérprete o co-constructor de los trabajos, y la especial relación que mantuvo con el momento social y político, mostrando imágenes, poesías, comunicaciones, textos en los cuales tanto los sucesos políticos como los discursos reconocibles de la nueva izquierda se asumen de modos diversos, heterogéneos, y se expresan con tonos que van desde lo propagandístico y divulgativo hasta lo que implica una lectura más reservada o incierta, aunque sugerida. *Hexágono* no ha sido solo una revista de arte interesada en las discusiones más candentes en los bordes de las Bellas Artes —o por fuera de ellas—, así como tampoco una pura revista de política. Fue su montaje de temas, modalidades y tonos lo que provocó su condición de rareza desconcertante, apuntando a la desnaturalización del propio género, de los signos, de la materia, del estatuto de receptor, del lenguaje y de la imagen.

Se han señalado las dos etapas por las que atravesó la revista, entre las cuales hay continuidades y diferencias. El arte puede involucrar politicidad a través de un cuestionamiento al orden de la sensibilidad, lo que implica un desarreglo de las normas que organizan algunas jerarquías y apartarse de marcos de lectura o interpretación disponibles.⁶⁴ Además, el arte, aunque pertenezca al conjunto del proceso social, ofrece nuevas formas de decir y experimentar el mundo que otras actividades no logran ya que

⁶³ Vigo, Edgardo Antonio en Perneckzy, Geza, *Network Atlas. Works and Publications by the People of the First Network*, op. cit., p. 457. Traducción nuestra.

⁶⁴ Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, op. cit.

produce un disturbio entre la experiencia y el modelo social.⁶⁵ Es desde esa posibilidad de disenso con el orden o proceso social que *Hexágono* tiene una politicidad —de tipo menos manifiesto—, especialmente en su primera etapa, pero presente en todo el trayecto.

Así como en las revistas ensambladas, a partir de las divergencias con las lecturas convencionales de texto e imagen se conjuga “este incipiente transvase entre la palabra y la imagen [que] facilitará la construcción y el diálogo de nuevos discursos sociales y estéticos, también ideológicos”,⁶⁶ en el caso de *Hexágono*, Vigo aprovechó productivamente esa potencialidad de combinación entre arte y sociedad, estética y política.

En su segunda etapa, se suma a esa politicidad una incursión decidida en *la política* de las disputas ideológicas. Se incorporan reclamos y elementos de las luchas que la vinculan con *la política* de modo más explícito —es decir, se incluyen como temas hechos o personas— sin abandonar una posición interesada en presentar trabajos que innoven estéticamente en relación con el arte tradicional, así como respecto del modo de hacer una publicación del género revista y de sus dispositivos materiales y formales.

Si en la primera etapa las alusiones manifiestas a *la política* son escasas, esto se revierte en la segunda a partir del número *cd*. Allí, la leyenda “eso sí, la más peligrosa...” marca la dirección bien definida que tomará la revista en adelante. Por un lado, es una alusión a la suma de trabajos referidos a *la política*; por otro, resulta una ironía advertir que la “más peligrosa” es una revista de arte vanguardista, cuando ese término —como decíamos más arriba— significaba la capacidad de utilización de la violencia por parte de las organizaciones armadas. Cuando se agrega el sello “Trelew” esa peligrosidad toma un nombre: un hecho concreto, personas, un lugar. La consigna “Libres o muertos jamás esclavos”, también vinculada con la masacre de Trelew y con otras acciones y consignas de organizaciones políticas, las frases de Perón, el catálogo de la muestra donde se lee “Ezeiza es Trelew”, las referencias a la explotación, el sistema, la opresión, ubican la revista en un lugar de cruces múltiples entre el arte y *la política*.

También parece ser “peligrosa” por la conjunción del arte y *la política*, es decir, tanto por una toma de posición en las luchas ideológico-políticas del momento, como por la combinación que se produce al tratarse de una revista de arte. No es lo mismo situar temas políticos en una revista de actualidad, ya sea periodística o perteneciente a alguna organización, que en una revista dedicada a problematizar diversos asuntos relacionados con el arte y que apuesta, además, a una ruptura en lo estético y una intervención sobre el soporte revista en tanto des-convencionaliza un género de la comunicación. La peligrosidad se diversifica. Pero ello no como posibilidad concreta de convertirse en un movimiento revolucionario, sino en la medida en que los efectos de la publicación potencien o propicien posibles transformaciones de la subjetividad política.

En los cruces de arte y política que conforman la revista, la ruptura de la forma o materia común —usual— y comunicable de las revistas confluye con la otra politización: la temática revolucionaria que se acrecienta. En este sentido, cuando el

⁶⁵ Williams, Raymond, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

⁶⁶ Bonet, Tro y otros en Méndez Llopis, *op. cit.*, p. 199.

contenido se hace más propagandístico, pedagógico, agitador o informativo, la legibilidad y manejabilidad del artefacto se mantienen problemáticas y disensuales.

Al mismo tiempo, los cambios que se producen en cuanto al aumento de la relación con *la política* no implican un progreso lineal y ascendente hacia un mayor *compromiso* social. Vigo puede volver sobre sus pasos y en el mismo número que publica una botella bomba, lo hace con un trozo de afiche que compone una poesía visual al estilo *ready made*: sin ninguna alusión al mundo social más que las escasas palabras que puedan leerse o suponerse de lo que queda de un texto sobre carreras de automóviles o motos a partir de un trozo de afiche recortado (donde se leen algunos datos, pero pocas palabras completas), sellado con el nombre de Vigo (imagen 41).



Imagen 41. Vigo, s/t, HEXÁGONO '71, cf. 1973 -1974

Ese trabajo, que varía en cada revista dado que Vigo recortó diferentes partes de carteles, se propone como una poesía visual pero realizada a partir de un *ready made*: en este caso, las palabras, reducidas en su mayoría a letras, forman más una imagen plástica que un texto definido. Para hacerlo, Vigo recurrió a un recorte de afiche o cartel, por lo que la factura original no es propia; sin embargo el recorte del papel y la inscripción del sello lo convierten en una poesía visual firmada. Así, entre tantos trabajos referidos a la realidad política de la época, coloca un tipo de producciones más herméticas y con un procedimiento tomado de las vanguardias históricas. Por ello, no

Del análisis de la revista resultan algunas conclusiones. En primer lugar, que la politización de las vanguardias estéticas no implica siempre ni en todos los casos un abandono de las prácticas artísticas en pos de una dedicación completa a las actividades políticas de la militancia; por lo tanto, un prototipo ascendente no puede convertirse en un modelo ideal de interpretación de radicalización artística. En el caso de Vigo el mayor peso que tienen los temas políticos en sus trabajos de la segunda etapa, se relaciona con una situación política general de aumento de las disputas ideológicas y objetivas y una polarización social creciente en relación con esos asuntos, así como con un mayor involucramiento personal en ellos. Esto no significó una renuncia a la producción artística, así como tampoco la resignación de otro de los elementos de su poética, la ruptura estética y la búsqueda de innovación en la calidad artística.

En segundo lugar, si uno de los ejes de la poética de Vigo a lo largo de todo el período es la participación del público y la utilización del espacio público para la realización de acciones como formas de materializar el acercamiento de arte y vida, en la segunda etapa de la revista esta vinculación con la vida se da también por la utilización de la temática política. En el período trabajado, la politización ocupaba a grandes sectores de la sociedad y el acceso a la información sobre las disputas políticas era generalizado (es decir, se participara o no en las prácticas políticas, lo que allí sucedía era parte de la información de la que cualquiera disponía diariamente), de modo que al integrar ese aspecto en los temas de las obras de arte Vigo cumplía con una de las aspiraciones de la vanguardia, asociar arte y vida, al mismo tiempo que se implicaba más expresamente en los acontecimientos sociales y políticos del momento.

En tercer lugar, esta cuestión se relaciona también con los modos en que Vigo pivotó entre trabajos que apuntaban fundamentalmente a la comunicación, de una legibilidad más o menos manifiesta (el caso de la flecha que gira a la izquierda), y otros de interpretación menos evidente (como el trozo de afiche de una carrera de autos con su sello). En una entrevista dijo que “como el arte en general busca la comunicación, un artista no está en una pompa de jabón, tiene necesidad de mostrar, del diálogo; puede ser muy hermético, pero la obra no tiene por qué ser hermética también”⁶⁷ y la revista parece ser un ejemplo de ese vaivén. En la selección que trabajó Vigo, los que utilizan herramientas más comunes a los discursos políticos de la época (por ejemplo: el “Bando”, *Contaminación o liberación*) son de otros autores, mientras que en los que él realiza —desde el armado de una revista-sobre con portadas troqueladas hasta una postal llamada *Poema matemático censurado*— el cruce con el lenguaje, el tono y las formas de comunicación mantienen siempre un aspecto velado, irónico, figurado, enigmático o deliberadamente inesperado.

En la estética visual de la revista no aparece el típico conflicto entre arte experimental y pedagogía de las urgencias políticas que obliga a elegir entre uno de los dos. Es decir, sale de la senda que siguieron otros artistas de la época, en que “la política a secas, después reduce y fija las fronteras a esa originaria carga estética. La contrae programáticamente, establece los binarismos”.⁶⁸ *Hexágono* va acumulando y combinando diferentes modos de experimentar con los usos del soporte papel, los

⁶⁷ Vigo, Edgardo Antonio, entrevistado por Mónica Curell, inédito, 1997.

⁶⁸ Casullo, Nicolás, *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*, Buenos Aires, Norma, 2004, p. 16.

sobres, las tarjetas de un modo bien vanguardista y a partir de cierto momento incorpora el imperativo político en los enunciados y modos de la publicidad, el panfleto, la foto, entre las técnicas de desautomatización. Se va dando una convivencia del trabajo semánticamente plural, incierto y vacilante con las geometrías y las letras y números tratados como materia (no solo ni tanto como signos), por un lado, y los panfletos y afiches de denuncia política, por otro. Más que una dicotomía o una encrucijada en la que debe elegirse un solo camino, Vigo permite la coexistencia, las mezclas y combinaciones, apuntando también con esta estrategia a lo desconcertante.

Bibliografía

- Achugar, Hugo, “La política de lo estético”, en *Nueva Sociedad*, n° 116, Buenos Aires, 1991.
- Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space of Art*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1998.
- Bugnone, Ana, “El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos”, en *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, n° 8, Rosario, 2013.
- Bugnone, Ana, “La participación del espectador y el autor en cuestión. La poética diversa de Edgardo Antonio Vigo”, en *Actas del XXIX Congreso ALAS*, Asociación Latinoamericana de Sociología, Santiago de Chile, 2013.
- Campal, José Luis, “Una ojeada a las revistas ensambladas”, en *Edita 2001. VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas*, Punta Umbría, 2001 (www.merzmail.net/campalrevista.htm).
- Casullo, Nicolás, *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Davis, Fernando, “Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/ 70”, en *Territorio Teatral*, n° 4, Buenos Aires, 2009 (territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html).
- Davis, Fernando, “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, Inédito, 2007.
- Davis, Fernando, “Poéticas oblicuas. Diagonal Cero y la ‘poesía para y/o a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)”, en *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes–UNLP, 2006 [CD-Rom].
- De Riz, Liliana, *La política en suspenso. 1966-1976*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- De Rueda, María, “La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al *Grupo de La Plata y Escombros*)”, Blog de Historia de las Artes Visuales 3, La Plata, 2003 (www.fba.unlp.edu.ar/visuales3).
- Dolinko, Silvia, “Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la Diagonal Cero de Edgardo Antonio Vigo”, en Drien, Marcela, Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (Editores), *América: territorio de transferencias*, Valparaíso, Facultad de Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez y Museo Histórico Nacional, 2008.
- Dolinko, Silvia, “Poesía, gráfica y compromiso. Edgardo Vigo y la red contracultural de los años ‘60s’”, en *Actas del XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 2010.
- Dolinko, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

- Giunta, Andrea, “Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre Arte Destructivo y ‘Ezeiza es Trelew’”, en AA. VV., *Arte y violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995.
- Gómez, Antonio, “Libros objeto y revistas ensambladas. El lenguaje y la comunicación en los libros”, en *Actas del Simposio de Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*, 30 de noviembre de 2007, Cáceres (boek861.com/proartista/pry/0%20LA%20AG.pdf).
- Gradin, Carlos, “Poesía, imágenes y medios de comunicación en la revista Diagonal Cero (1962 -1969)”, en *IV Congreso Internacional de letras*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- Longoni, Ana, “Copar el museo”, en *Ideas Visuales*, 2011 (www.centrocultural.coop/blogs/ideasvisuales/2011/07/copar-el-museo-ana-longoni/). Acceso 1/02/2012.
- Longoni, Ana, “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 [CD Rom].
- Méndez Llopis, Carles, “Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas”, en *Arte, Individuo y sociedad*, vol. 24, n° 2, Madrid, 2012.
- Murciago, José, “Sobre las revistas ensambladas”, en *Anteqltura*, Málaga, 2008 (www.anteqltura.es/art-287-ensamblados-revistas-ensambladas-1977-2008.html).
- O’ Donnell, Guillermo, *El Estado Burocrático Autoritario*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.
- O’ Donnell, Guillermo, “Estado y alianzas en la Argentina”, en *Desarrollo económico*, vol. 64, Buenos Aires, 1977.
- Pérez Balbi, Magdalena “Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)”, en *Escaner cultural*, 2006 (revista.escaner.cl/node/277).
- Perkins, Stephen “Assembling Magazines and Alternative Artists’ Networks”, en Chandler, Annmarie y Neumark, Norie (Editores), *At a distance*, Cambridge, MIT Press, 2005.
- Pernecky, Geza, *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 1968-1988*, Köln, Soft Geometry, 1993.
- Pernecky, Geza, *Network Atlas. Works and Publications by the People of the First Network*, vol. 2, O-Z, Cologne, Geza Pernecky Soft Geometry, 2003.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques, “Estética y política: las paradojas del arte político”, en *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007 (www.ucm.es/info/artepltk/textos.html). También en Larrañaga Altuna, José y Aurora Fernández Polanco, *Las imágenes del arte, todavía*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2007.
- Rancière, Jacques, “La política de la estética”, en *Otra Parte*, n° 9, Buenos Aires, 2006.
- Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- Studienzentrum für Künstlerpublikationen, “What Are Artists’ Publications?”, Weserburg-Universität Bremen, s/f (www.weserburg.de/index.php?id=81).

- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956–1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Vidal, Roberto y Oscar Martín, *De Zines*, Madrid, Caja Madrid, 2010.
- Weber, Max, “La política como profesión”, en *Ciencia y política*, Elaleph.com, 2000 (www.elaleph.com).
- Webster, Noah, “The expectation of failure is connected with the very name of a Magazine”, en G. Allen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space of Art*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- Williams, Raymond, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Documentos de archivo citados

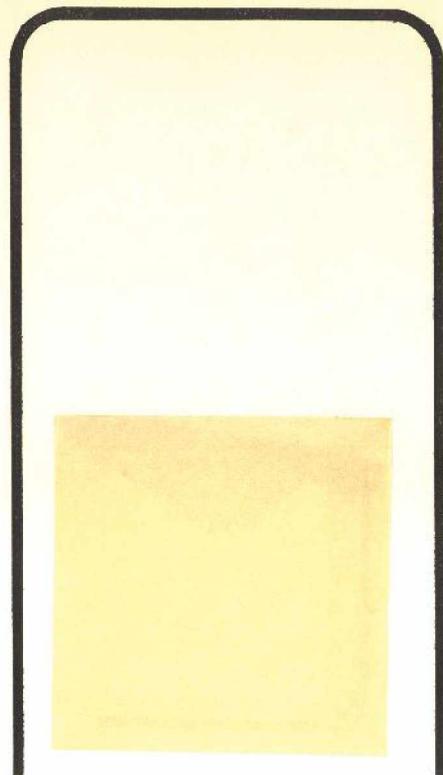
- Cajas Biopsia 1953–1997, Serie documentos personales de Edgardo Antonio Vigo, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.
- Crozier, Robin y otros, *Portrait of Robin Crozier*, s/l, Ceolfrith Press, Sunderland, 1975.
- Ehrenberg, Felipe, “Hexágono ’71 and other tid-bits published by Edgardo Antonio Vigo”, en *Kontexts*, n° 5, Editor Michael Gobbs, Devon, 1974.
- El Día*, “Hexágono: U.N.O. más que U.S.A.”, La Plata, 7 de enero de 1973.
- El Popular*, “La nueva poesía. Hexágono ’71”, Montevideo, 12 de septiembre de 1971.
- Hexágono ’71*, números 1 al 13, La Plata, 1971–1975.
- Our idiotism*, n° 3, IAC–FOCKE Edition, Internacional Artist’s Cooperation, 1974.

Entrevistas citadas

- Romero, Juan Carlos, entrevistado por la autora, 2013.
- Vigo, Edgardo Antonio, entrevistado por Mónica Curell, inédito, 1997.
- Zabala, Horacio, entrevistado por Mónica Curell, inédito, 1997.

Antología de números completos

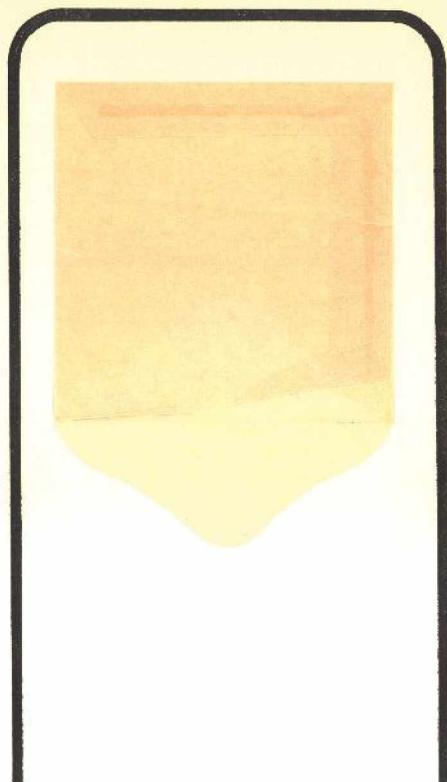




SOUVENIR DE VIET - NAM

•

Viaja. Busca una trinchera (de cualquier bando),
recoge una vida y guárdala en el sobre transparente.



SOUVENIR DE VIET-NAM

•
Viaja. Busca una trinchera (de cualquier bando),
recoge una vida y guárdala en el sobre transparente.

En este sentido, declamos, retorna e "sentir" medieval. Así lo afirmaba TOMAS DE AQUINO en mérito al arquitecto: "La forma de las cosas a crear debe poseer un arquetipo en aquel que crea... Esto sucede de doble manera; en algunos sujetos activos la forma de las cosas a crear pre-existe, como acontece para los seres naturales (así el hombre genera al hombre y el fuego genera el fuego); pero en otros sujetos la forma pre-existe en el espíritu del ser inteligible. Así la casa pre-existe en el entendimiento del ser inteligible y puede ser definida una idea de la casa porque el artista se esfuerza por imitar (en la realidad) dicha casa en la forma que posee en el espíritu". El "espíritu" es el mismo, antes se forjaba la obra según una idea metafísica de lo verdadero, hoy esto se realiza según una idea de nuestro conocimiento concreto. La "IMITATIO" del mundo quizás torno a su fin.



ARTE POBRE

X



1 FEBRERO '68 (GERMANO DELANT

Inicialmente, 1966-67, era el estímulo para verificar el propio grado de existencia, el aporte del propio hacer, la tentativa de proyectar y recuperar lo retomado, la necesidad de construir objetos en los que reflejarse y focalizar la relación de ósmosis entre pensamiento y búsqueda del valor intermedio; hoy es la exigencia de identificarse con la acción y el proceso en curso, lo tendiente a activar la dimensión psicofísica del comportamiento realizado y mental para huir de la utilización del producto originado y del objeto creado, estamos según esto en la tentativa de salir de la integración objetual para desalojar toda experimentación realizada de la alienación al objeto y de objeto.

No se piensa y fijar, percibir y presentar, sentir y colocar al mismo tiempo la sensación materializándola en un objeto, que añade energía al sistema, sino accionar y liberar energía, mezclarse a la realidad, a través del propio cuerpo y la propia dimensión mental, a la anulación total. Búsqueda pues de las relaciones vitales y dialécticas con la realidad y rechazo de las recetas y de los detalles alentadores que responden a la apariencia del sistema y de la intelectualidad tecnológica, rechazo del obrar como manifestación en otro fuera de sí mismo por una completa ósmosis entre acción y cuerpo, pensamiento y cuerpo, energía e individuo consumo inmediato del evento crítico-estético, directamente puesto fuera de consumo, y pasaje del arte pobre a la acción pobre.

Los artistas y los críticos hoy parecieran no creer ya en el moralismo del objeto, sino creer en la extrema moralidad del propio hacer y obrar logrando así anularse en lo producido, tanto como sucumbir dramáticamente ante una realidad más imperiosa y presente, la realidad social.

Así, en nosotros tocos, la selección se va encaminando hacia acciones contingentes que se presentan alejadas de cualquier apología objetual, la actividad cultural-psíquica se radica en un accionar libre y destructivo, que disuelve la mimésis, y no admite extensión objetual y no se concretiza en presentaciones adicionales y productivas, sino en actos que pudieran resultar además cripto-políticos. Según esto se está optando por una integración sociopolítica del propio hacer con el fin de eliminar la división especializada y clasista que lleva a la fragmentación de la carga destructiva y propulsora.

Las acciones se convierten en contingencias fónicas y escritas, no dejan rastros utilizables o instrumentalizables, no ya un episodio que dure un tiempo largo a través de un objeto, sino una historia con transformación, una aceleración y una dilatación de la propia praxis operativa que siguen el impulso y el estímulo del "movimiento complejo": una anarquía espontáneamente organizada que rompe con las necesidades determinadas y programadas, que disuelve el equilibrio por una espontaneidad que identifica modificadores y acciones modificantes, sin que estas entren en lo ya adquirido y adquirible. Así la vida se convierte en un continuo cuadro vivo a través del cual cada uno sugiere, no ya "la síntesis de lo que se recuerda y se ve", y una representación en materia del propio pensamiento, sino una posición estratégica socio-cultural en la cual procesos destructivos y gnoseológicos alcanzan la fragmentación del sistema de dictadura industrial. Hoy en realidad, al haberse transformado el contexto cotidiano en "escena", cuando el estudiante y el obrero "representan" desarraigados y aislados, torcivos plivados de presiones afectivas sobre lo real, la única posibilidad de vida parece resultar: el teatro, esto es la relación entre actores (el operario que hace huelga, el estudiante que incendia el auto y alza barricadas y el intelectual que colabora con ambos) y la globalidad.

El estímulo para producirse está entonces en dirigirse un poco hacia lo alto, y hacia lo bajo para obtener una "representación" global dirigida según líneas espontáneas reclamadas por la misma colectividad, es preciso en suma ofrecer continuamente a la colectividad la ocasión representativa.

El problema no reside ya en ofrecer recetas, tal como pueden resultar los objetos estéticos, sino sensibilizar o aguzar la sensibilidad del público a través de acciones que conduzcan a una nueva inmensificación perceptiva, realizada mediante la corporeidad y la conciencia.

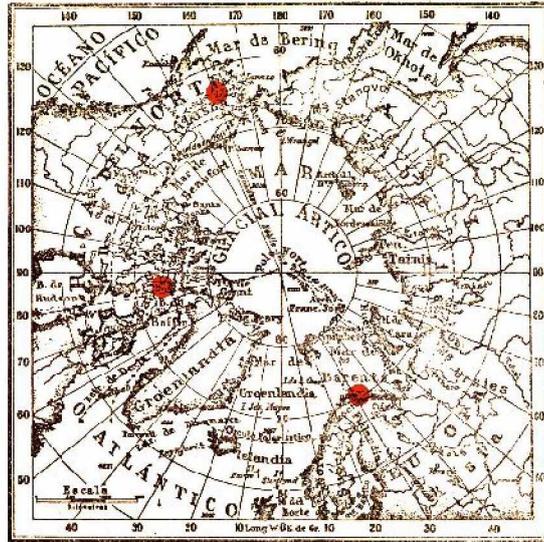
Ósmosis, pues entre las diversas fuerzas criptopolíticas, obreros + estudiantes + intelectuales, eliminación del "corporativismo", clara o peligrosamente reaccionario y reactivo, comprensión de todos los particulares ataques subversivos, con una intervención que no sea ya especializada o específica, sino que adquiere cada vez más particular función en la situación contingente en la que viene a explicarse nuevo destino de la acción estética-práctica por una aceleración del punto crítico y de roce entre "clase que rompe" y clase que construye para destruirse. Todo esto con el fin de crear una nueva clase que al nomadismo lingüístico y gnoseológico acompañe el nomadismo de la acción. Ya no más objetos, finalmente hechos y acciones que expongan la propia procesualidad, y que indiquen una nueva metodología de rompimiento, una metodología que derivando de la integración entre conocimiento técnico-lingüístico y praxis gnoseológica permita la organización de un espacio individual donde se halle la identificación total entre aspecto y acción, entre dimensión psicofísica y trabajo.

TRADUCCION DEL ITALIANO
ELENA ANA F. C. DE VIGO



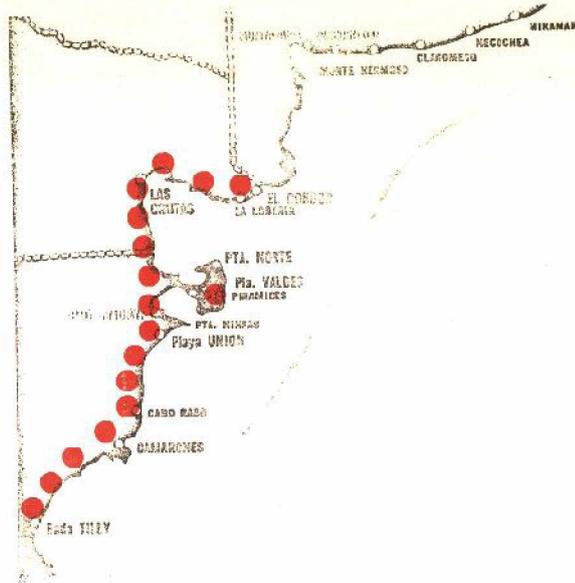
FLOR

Voy a sembrar en el parque "ALMIRANTE BROWN" cuatro canteros de flores mistas multicolores, que estarán roturados diseñando la palabra FLOR. Durante el período de crecimiento voy a dar a la tierra, a las plantas y a las flores las operaciones necesarias para que fructifiquen.



HOCUERA HACIA LA AURORA BOREAL

Uno de los espectáculos más prodigiosos que la naturaleza ofrece es la aurora boreal: un enorme despliegue de luz ilumina el firmamento; se eleva y desciende en grandes arcos, en movimiento constante, los rayos surgen aquí y allí o saltan con tanta presteza que son llamados bailarines. Con los primeros crujidos eléctricos que anuncian a "Eos", enciende una gigantesca hoguera utilizando troncos. Entonces nacerán juntos como influídos mágicamente, aunque separados por los hielos, el Fuego y la Aurora. Pienso repetir esta hoguera evocando al Sol de Medianoche y al arco iris vespertino.



HOGUERA NOCTURNAS EN LA COSTA PATAGÓNICA

A lo largo de varios miles de kilómetros del litoral patagónico, se extienden playas sin solución de continuidad, solitarias, de aguas de un azul intenso y fuerte salinidad (Océano Atlántico). Desde "El Cóndor" hasta "Rada Tilly" se van a desplegar las hogueras nocturnas, separadas recíprocamente por una distancia de 100 mts. y con una altura de 20 a 30 mts. cada una según la dimensión de los troncos, organizados cónicamente. Con la puesta del sol se irán encendiendo las míticas hogueras y el fuego irá tomando posesión de bahías, golfos, itmos, grutas, acantilados, penínsulas, playas e infinitos horizontes.



FLOR

Voy a sembrar en el parque "ALMIRANTE BROWN" cuatro canteros de flores mixtas multicolores, que estarán roturados diseñando la palabra FLOR. Durante el período de crecimiento voy a dar a la tierra, a las plantas y a las flores las operaciones necesarias para que fructifiquen.

PREFACIO

aparecido en: BANDA DIBUJADA Y FIGURACION NARRATIVA

y escrito por: BURNE HOGARTH

DIRECTOR DE LA ESCUELA DE ARTES VISUALES N. Y.

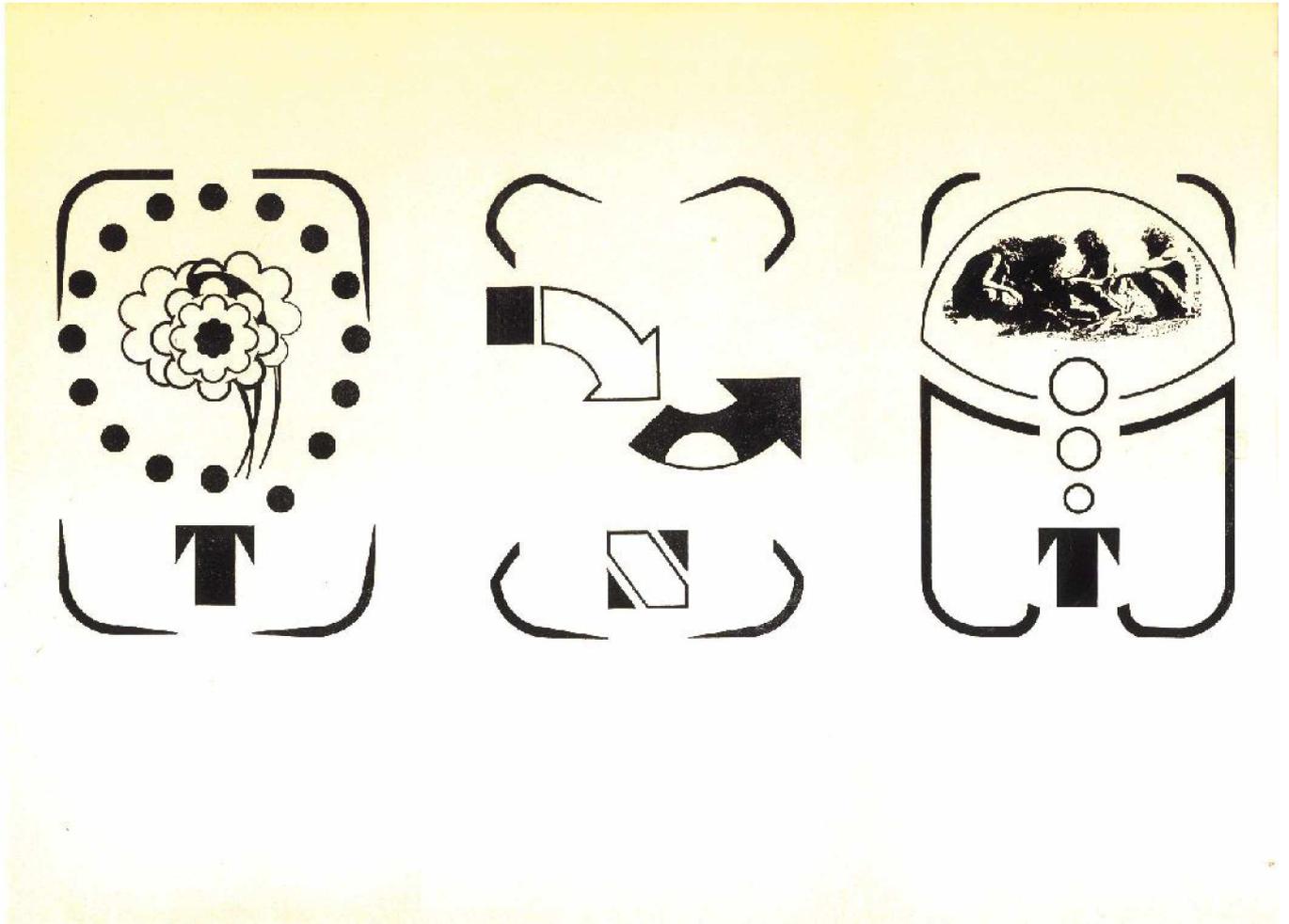
enero '67

Nunca como en nuestros días ni con tanta ciencia, se escribió sobre las formas visuales creadas por la humanidad. Entre esas formas, ningún arte, de ningún género pasado o presente, no puede sobrepasar en cantidad la tira dibujada. Se podría relacionar con el volumen enorme de la literatura crítica reciente y la impresionante presencia de un arte tan productivo. Ahora bien, no es nada. Con algunas excepciones notables, se niegan a una penuria de evaluación histórica, estética o filosófica al referirse a la tira dibujada como arte y en cuanto a su lugar ante la evolución cultural. Cuál puede ser la razón de esa pobreza?

Por algún motivo oscuro, existe, entre los círculos informados, en particular aquellos que determinan la apreciación de las artes, antiguas y aceptadas o nuevas y aceptables, una indiferencia, y hasta una ignorancia voluntaria hacia la tira dibujada. Para algunos mandarines, cuando se discute de arte y de gusto con solo mencionar las palabras "CARTOON" o "TIRA DIBUJADA" desencadena una reacción de desdén, si no de desprecio. Esas palabras parecen perniciosas en sí mismas, sugerentes de un arte envilecido.

En otro sector, algunos cultores del POP ART, el grupo que gusta utilizar imágenes de tiras dibujadas como arquetipos de la cultura de masas rechazan toda relación seria con la tira dibujada en su estado original: no hacen cartones sino Arte.

Cuál es entonces ese arte reprobado que desdeña todo el mundo? Tal vez no sea un arte, después de todo, hasta que sus adherentes y técnicos no lleguen a una definición satisfactoria ubicando a la tira dibujada en relaciones definidas con el arte tradicional. Algunos dirán que no se trata puramente de un arte puesto que depende en gran parte de su contenido verbal, y bien podría ser entonces una especie de literatura. Pero es en verdad una literatura siendo que renuncia con tanta frecuencia a toda expresión verbal, utilizando solo el gesto, la expresión, el movimiento? Proviene del drama? En ese caso, ¿qué lugar otorgar a sus valores formales, a la representación y a la abstracción, a sus caracteres artísticos y estéticos, a su imaginaria, a su caligrafía? Estos no surgen del teatro. Y sin embargo, en todo eso, podemos hallar lo cómico y lo trágico, lo aventurero y lo romántico, lo prosaico y lo poético. La tira dibujada es todo y nada de eso. Es contradicción y paradoja, cosa que no termina y cambia de definición, patria del conformismo y rebelde. Examinen bien ese arte, encontrarán la luz y la sombra, la verdad buscada y el lado oscuro de nosotros mismos.

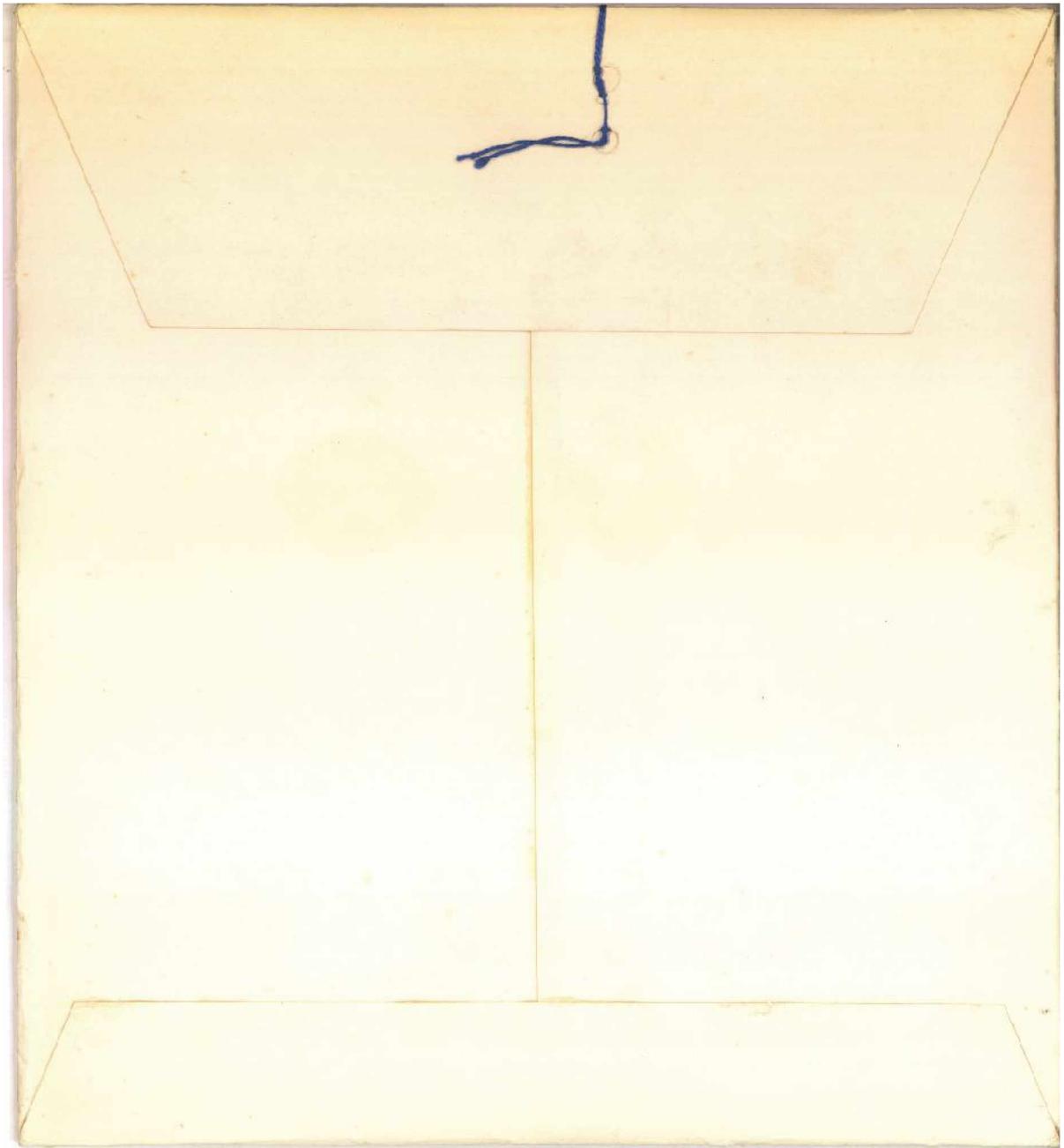




(in) trostir

eso sí, la más peligrosa...





"LOS CONOCIMIENTOS DE LAS élites PASARIAN A INTEGRAR LA CULTURA DE MASA QUE DEJARIA ASI DE SER UNA vulgarización DE LOS CONOCIMIENTOS DE LOS SABIOS. " ...
ALMAND MATTELANT : " Agresión desde el espacio "
Edit. Siglo XXI, Buenos Aires,
pag. 44.

POR QUE UN ARTE DE INVESTIGACION

Edgardo-Antonio Vigo (1973)

o

Cuando la sicosis general tiende a una línea verticalizante, cuando el artista certifica que debe cambiar su relación con la sociedad, cuando la sociedad empieza a tomar conciencia de mensajes existentes pero negados a ella, es harto difícil pretender justificar la coexistencia de un ARTE DE INVESTIGACION. Este mantendría en vigencia algunos aspectos negados por las teorías amasadas para justificar el URTICANTE GENERALIZADO ARTE POPULAR. Sin embargo, creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACION COMUNITARIA.

También es fundamental analizar qué arte se practica, para fijar los lineamientos de esa comunicación. Porque si nos referimos al espectáculo es indudable que el público es parte fundamental, pero si nos referimos al arte plástico debemos buscar en dos puntos :

- 1 - el que se inserta dentro del concepto del espectáculo plástico (happening, recorridos, participacionismo-modificable en sus estructuras móviles, etc.) y

2 - el que trabaja con la propia interioridad del individuo en una INTERCOMUNICACION dada por un elemento fundamental : el OBJETO.

A través de éste es muy sutil, hermético y difícil hallar la CLAVE que abra la posibilidad de lectura. Detrás entonces del objeto, se encontrarán en un diálogo balanceado el TRABAJADOR PLASTICO DE INVESTIGACION y el espectador, y no usamos el carácter singular por capricho sino a los efectos de individualizar este estricto diálogo entre hacedor y observador que en algunos casos adquirirá la característica de participante. Ora pasivo, ora activo.

o

Debemos insistir en estas dos conductas que conforman la totalidad del hombre. En algunos podrán imperar las características de una sobre otra, pero en cierta forma existe un oscilar entre ambas necesidades. El hombre urbano necesita encontrarse con sí mismo, escapando, periódicamente, de su alienación repetidora hacia lugares silenciosos y contrapuestos al común transitado; el hombre rural precisa como necesaria confrontación y renovada revulsión, la visita periódica a lugares urbanos y su dinámica opuesta. Todo esto no es ley rígida porque sabemos de seres enclavados perfectamente en lugares urbanos o rurales que no precisan utilizar esas vías de escape (el aburrimiento cotidiano) y pensamos que así se da porque tienen el equilibrio inconciente quizás, de saber tomar la antítesis en su misma cotidianeidad y el factor imperante (ruido o silencio) del mismo entorno donde conviven diariamente. Aquí, no cabe duda, el arte juega un rol fundamental (especie de pasatiempo intelectual), volviendo a tomar vigencia las dos conductas equilibradas de que hablábamos.

Pensamos por arte popular un acercamiento mayor de las fuentes de la cultura a la comunidad, nunca en rebajar su calidad. Además, si ciertas características formales burguesas se han ido posando dentro de los lenguajes más comunes de los artistas, la confrontación en forma comunitaria traería como consecuencia una confirmación o duda sobre esos lenguajes y, un " flujo / reflujo " característico de toda confrontación, dará como resultado un CAMBIO en ambos elementos constitutivos del fenómeno.

ARTE POPULAR también es la práctica folclórica de ciertas sociedades con técnicas amasadas directamente desde las bases, recibidas sus temáticas con sentido hereditario, sin desarrollo técnico alguno con respecto a los adelantos que un mundo científico ha ido aportando. Además el código de comprensión de esos mensajes requiere el conocimiento previo de ciertas costumbres y prácticas. Cada región, cada ser nacido en esa región lleva implícito dentro de sí gustos heredados. Pero el papel del arte no es únicamente detenerse en la contemplación de esos productos (objetos transmitidos, revaluados en la investigación de sus significados herméticos) sino también alimentar aquellos que surgen de la puesta en práctica de técnicas contemporáneas; BUSCAR UNA JUSTA MEDIDA EQUIVOCADA se torna retardatario. " ... Es preciso estimular al Pueblo a una visión lúdica y crítica, no colmarlo de imágenes figurativas que no lo enriquecen ni cultural ni visivamente. La vía de la pintura figurativa es para excluir totalmente. No se precisa hacer " populismo " a toda costa haciendo aquello que el Pueblo desea... Muchos pintores comunistas italianos hacen figurativo porque dicen que el Pueblo comprende esos cuadros. Es un error gravísimo (ya hecho en Rusia, donde eliminaron el constructivismo para apoyar a aquellos cuadros horribles que pudimos ver alguna vez), la única posibilidad es informar al Pueblo visivamente, enriquecerlo y estimularlo al razonamiento con obras lógicas y explicables ya sea desde el punto de vista constructiva como eremático... " (de la correspondencia ARMANDO NIZZI / VIGO; 19.9.'73).

NIZZI nos habla de obras lógicas y explicables y en consecuencia entramos a la necesidad de :

o

CODIGOS DE LENGUAJES COMUNICANTES

Es imperiosa la creación de estos códigos mínimos de comunicación. Lenguajes herméticos o demasiado simples han alimentado la existencia de esas dos actitudes frente al arte. Pensamos no para anular (estamos en total acuerdo en la coexistencia de ambas conductas), pero sí para que exista comprensión de esa coexistencia y con un real sentido pedagógico, establecer un lenguaje accesible y a la vez cargado de problemáticas nuevas,

evitando el infantilismo de un arte popular alejado por ciclos del contexto universal de la cultura o por nuestro exagerado especificismo, elevarlo para convertir en élites a los pocos que, por motivos diferentes tienen posibilidades de acercarse a estas problemáticas.

Un lenguaje que como elemento deberá asimilar una temática que se va dando por luchas, frustraciones y hechos que no son aislados, que tocan y modifican nuestras estructuras íntimas. Cuando el mundo se desliza aparentemente en "felicidad" de pocos, aparece un arte no comprometido, de hermosas recetas estéticas, de acabado pulido, de despersonalización (que hace las delicias de los burócratas de Museos y agentes de las Direcciones de Cultura), generalmente representado por etapas del geometrismo vacío, donde la lucha está basada en largos y refulgentes conceptos teórico-doctrinarios (la ululante dialéctica de la "intelligentzia") alejados de la vida. Cuando por lo menos la VIDA tiene vigencia dentro de estas formas frías surge ese GEOMETRISMO EMPASTADO (por ejemplo, el itálico MAGNELLI), a pulso, donde el empaste no se convierte en plancha pulida, sino en voltaje de un estado de ánimo (adonde sino la rebeldía que produce nuestra eterna limitación de aguantar los constantes vejámenes!) transmitido por la cargazón de una pincelada. Usamos el ejemplo más límite. No es para negar la geometría visible (eterna línea que aparece en el arte en forma cubierta, sirviendo de estructura-constructiva y basamento a los arabescos orgánicos-figurativos del realismo) sino ciertas puestas en práctica de la misma.

En consecuencia, precisamos un nuevo código de lenguaje. Formas cotidianas, señales, símbolos folclóricos, etc. sumados todos en una superficie o en un objeto, como también CLARIFICAR LA IDEA CON UN LENGUAJE LLANO, CARGADO DE COTIDIANIDAD Y DE FACIL COMUNICACION. Pensamos que toda idea previa puede canalizarse con numerosos lenguajes. Lo que pretendemos es que, esos códigos se usen sin hacer perder la importancia y profundidad de una idea. Porque en última instancia haríamos en definitiva un simple planteo formal y no debemos únicamente tomar la posibilidad de cambio del arte en la formulación de determinadas recetas.

El desaprovechamiento para expresar plásticamente cosas, en la televisión es lamentable. Sabemos que la televisión es pernicioso en sus formas de expresión actuales, pero tampoco intentamos abrir posibilidades a códigos plásticos nuevos (las " ACCIONES " por ejemplo realizaciones en secuencia, ya sea en roto o cinematográficamente, de ciertos investigadores actuales). (ver : capítulo " Utilización y apertura hacia todos los canales de comunicación ").

o

LA TEMÁTICA

Cuando hablamos de nuevos códigos de lenguajes también debemos incorporar nuevos temas a las realizaciones plásticas. Nuestro país, por ejemplo, viene de una clara y obstinada resistencia que hace que el civil consiga quebrar un régimen militarista. Por supuesto la lucha consumió todas las escalas y atacó todos los límites. Desde el enfrentamiento polémico, el doble lenguaje, la resistencia embozada y la lucha abierta. Esta dió como resultado ciertos casos que, por su crudeza y reacción repulsi va en el Pueblo tomaron características inusuales. Así el artista vió incorporado a sus temas, la serie que se tornó común de los " MOMENTOS A..... " (agruados los " Basurales de José León Suárez ", de líderes sindicales o estudiantiles, políticos, o casos colectivos como los de " TRELEW ", o recuerdos de hechos históricos deformados por el " SISTEMA " y nunca analizados en su verdadera dimensión: " La Semana Trágica "; la " Masacre de la Patagonia " y otros tantos hechos que como nos lo recuerda Tomas Eloy Álvarez : " El Poder Militar no ha ganado demasiadas batallas contra los enemigos externos pero se man tiene invicto en la lucha contra los prisioneros desarmados... " - LA PASION SEGUN TRELEW - Edit. Granica, Buenos Aires, 1973, pag. 14). Todos estos hechos son de carácter nacional pero, la concatenación con todas las luchas nacionales en los demás países (sobre todo Latinoamérica) le dan " CONTINENTALISMO " que trasciende por los medios de comunicación a la " UNIVERSALIZACION " del repudio y de allí, al conocimiento de los hechos desarrollados en los trabajos plásticos, en cualquier area del mundo.

Pensamos que el trabajador plástico de investigación debe ahondar en esta premisas dadas por el desarrollo en el entorno de hechos trascendentes. Los mismos serán volcados con diferentes tipos de lenguaje en los cuales también se incorporan las codificaciones a nivel INVESTIGADOR.

Además con la incorporación de estos temas ésta práctica abre " positivos ganchos de atrape " muy importantes porque, el lector de esa investigación tendrá una base cierta en el conocimiento que posee sobre los hechos presentados. No creemos en el panfleatismo de ciertos códigos de tipo figurativo, aunque debemos reconocer que tampoco hay que desdeñarlos, siempre que se los sepa ubicar en los canales respectivos (el de la militancia, por ej.) porque también ellos cumplen una importante misión de esclarecimiento. Lo que pasa es que acá tratamos el ARTE PLASTICO y debemos ubicarlo en el siglo en que vivimos y no dejar abiertas las puertas de las distintas manifestaciones que " conviven " como resabio histórico que cada etapa anterior hace heredar a muchos " artistas ", así como los resabios existentes en las actitudes y formas de vida (romanticismo, bohemia, entre las formas más comunes de práctica).

Son otras perspectivas abiertas que no hay que desdeñar. La temática nueva tiene incorporados suficientes " hechos " para ser desmenuzados desde todos los puntos de vista y dar al pueblo (por la información apriorística poseída) las posibilidades de que se enfrente ante ellos, por renovados lenguajes cuya codificación se aleja de lo cotidiano, pero que obliga a un nuevo proceso de pensamiento. La consecuencia será; una mayor agilización de la inteligencia y una clara necesidad de recibir nuevas respuestas ante nuevos interrogantes percibidos.

o

UTILIZACION Y APERTURA DE TODOS LOS CANALES DE COMUNICACION

o

Pero a los códigos de lenguajes y a las nuevas temáticas que constantemente se enriquecen con nuevos hechos debemos por último, para redondear el PROCESO, sumar la UTILIZACION DE TODOS LOS CANALES DE COMUNICACION para la obra plástica.

Responda ésta a la forma masiva o a la intercomunicación, sin preocuparse de los " ratings ", porque la apreciación de ciertas obras requiere un tiempo que otros no precisan para ser comprendidas. Sumar debería ser la consigna cultural del momento, para interpretar el más claro deseo de democracia y de constante avance, quebrar tabú, no descolgar a nadie de un proceso y menos en forma antojadiza, basadas generalmente en interpretaciones deformantes de ciertos principios. Y dentro de ese PROCESO CULTURAL TOTAL, se inserta perfectamente el ARTE DE INVESTIGACION, al cual deberán también abrirse todas las posibilidades sin aplicar la censura previa o lo que es peor, descartándolo sin más porque conformaría un " principio elitista " (desde el punto de vista cuantitativo) que nuestro proceso político actual aparentemente no admite. Pero aca debemos saber cuidar nuestro patrimonio creador. Las etapas políticas son cambiantes, el pensamiento cultural también, lo que no es admitido hoy pasa a ser testimonio de la época convivida por el creador con la sociedad. El tamiz analítico-crítico (fórmula ca-leidoscópica) hace que se puedan ubicar con sentido claro, sin pasionismo ni intereses bastardos, objetivamente, las REALES, UNICAS y VERDADERAS RESPUESTAS PARA SABER EL PENSAMIENTO DE TODA UNA SOCIEDAD DETERMINADA.

o

Y al referirnos a todos los canales de comunicación, nos estamos metiendo quizás en el peor meollo por las características de dirigismo de todo tipo que sobre ellos actúan. Sabemos que debemos insistir en el pedido de apertura y no de cierre de esos canales a los que, aparentemente no redituará de manera inmediata. Para los apetitos publicitarios, para los fines políticos, para los desesperados por " aparecer consagrados ", por supuesto el ARTE DE INVESTIGACION no les traerá respuestas muy cómodas, ni siquiera posibilidades para satisfacer lo que buscan. La claridad del cuidado de un acervo creacional es lo que exige a todos no pretender ungiarnos en jueces, ni tampoco admitir juicios absolutos porque provengan de la mayoría. En ciertas facetas, en ciertas formas de explicitar el pensamiento admitimos que todo es cuantitativo, pero no confundir,

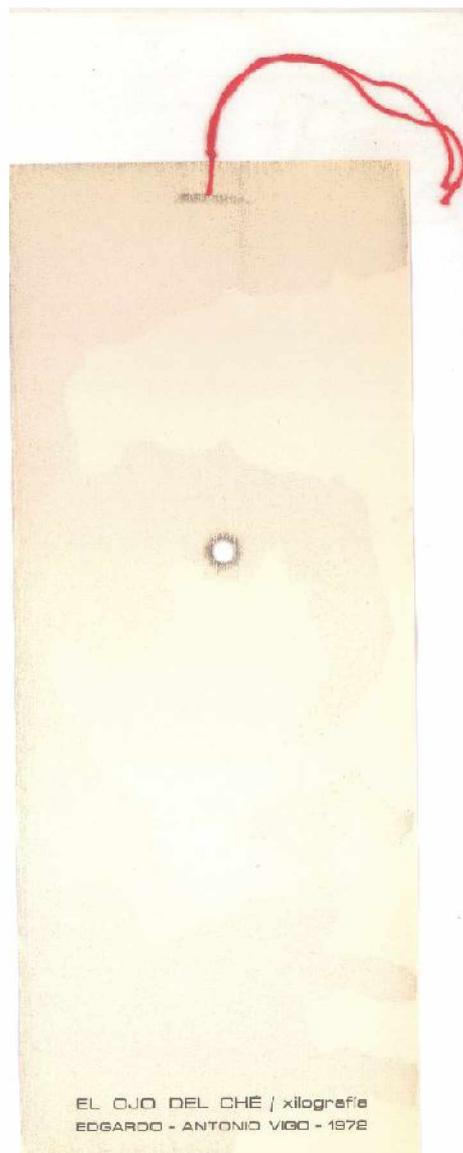
en la vida todo no es cuantitativo, además los que así piensen se sentirán más cómodos sabiendo que existirán siempre "artistas de espectáculos" donde la participación activa, la posibilidad de modificación de obras, las acciones directas, son las respuestas sin residuos, cumplen su cometido a no dudarlo, pero también deberán admitir que ciertas obras de LECTURA LENTA, de comprensiones procesadas y de hermetismo a desarrollar por el propio observador, también son necesarias y deben convivir para que un hombre, formado dualmente (propenso a trabajar comunitariamente y a tener ciertas reservas de orden individual) pueda en ambas actitudes (en muchos cambiantes en forma constante) tener RESPUESTAS a sus exigencias de momento.

o

large & far

small & near

NICHOLAS ZÜRBRUGG



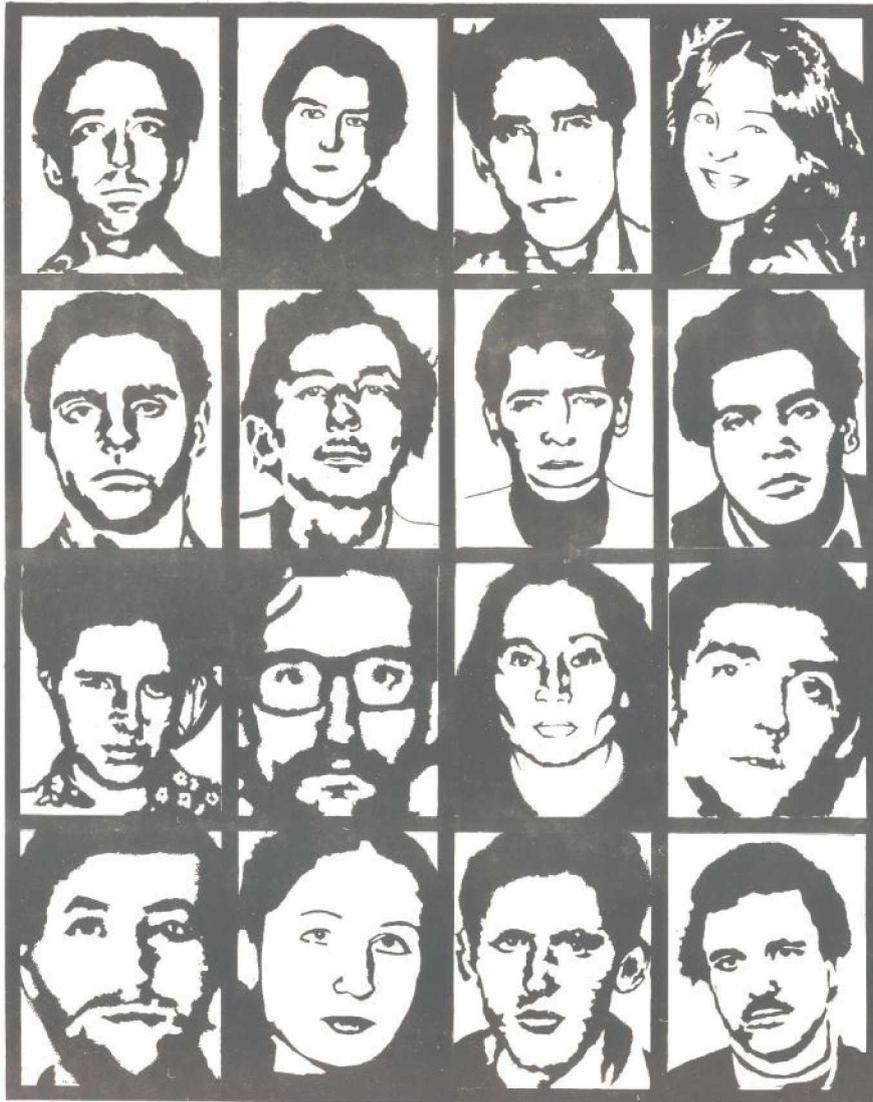


**EL "SYSTEMA" COAGULA
RAPIDO LA SANGRE
DEL PUEBLO
ESTE NO**



**FUSILADOS EN TRELEW
EL 22 DE AGOSTO DE 1972**

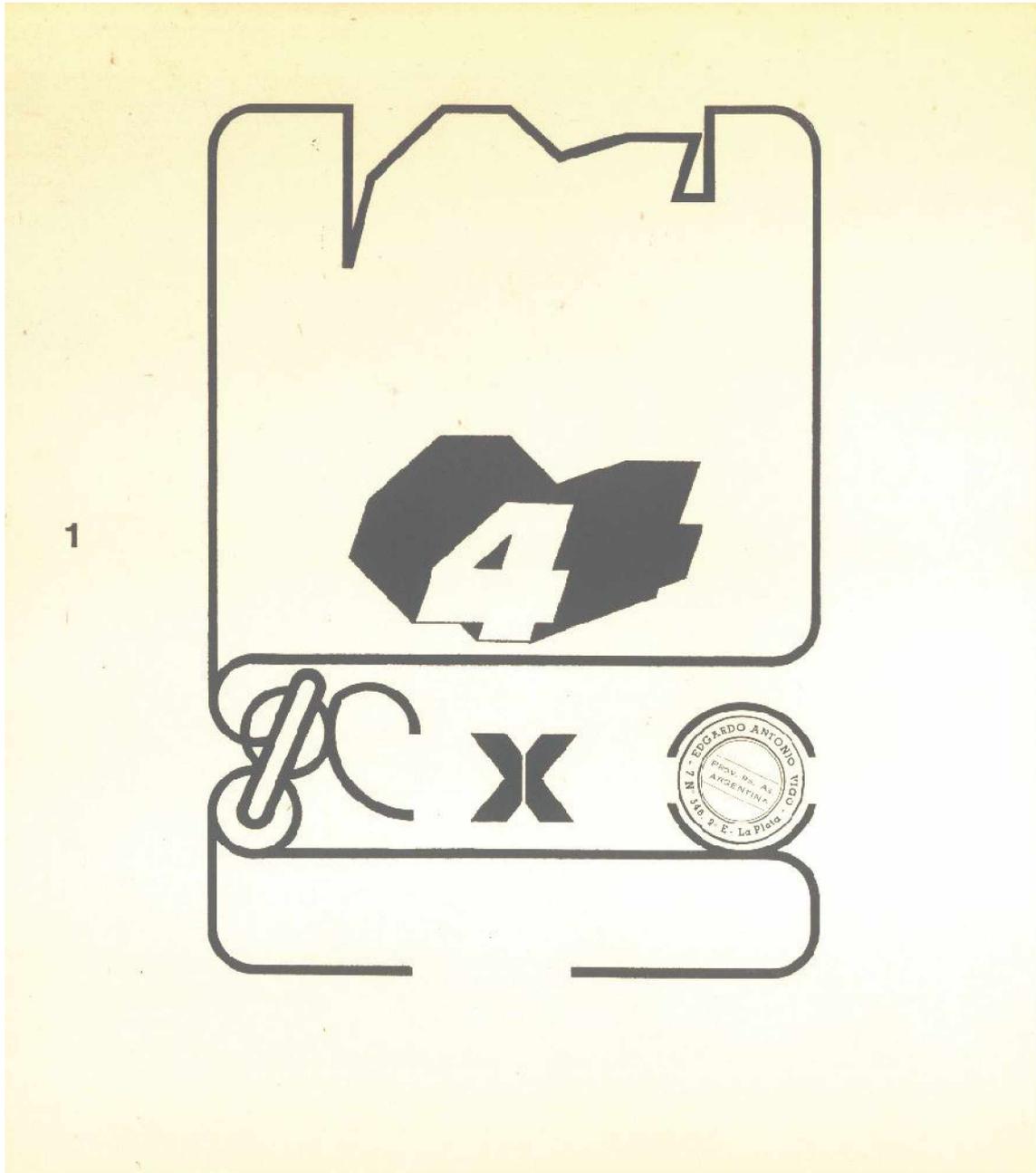
TRIBUNAL POPULAR PARA LOS ASESINOS



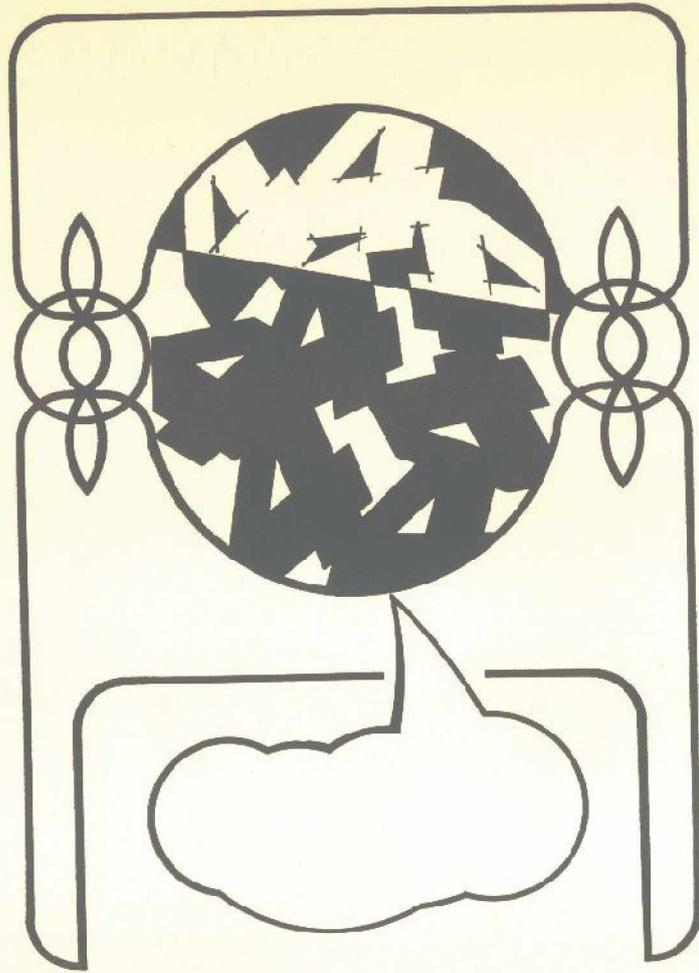
**ACTO DE CONMEMORACION
22 DE AGOSTO 19HS PLAZA CONGRESO
ADHIEREN
ARTISTAS PLASTICOS EN LUCHA**

Envia una IDEA
en 200 copias a:

G. Deisler
Casilla 487
Antofagasta, CHILE



2

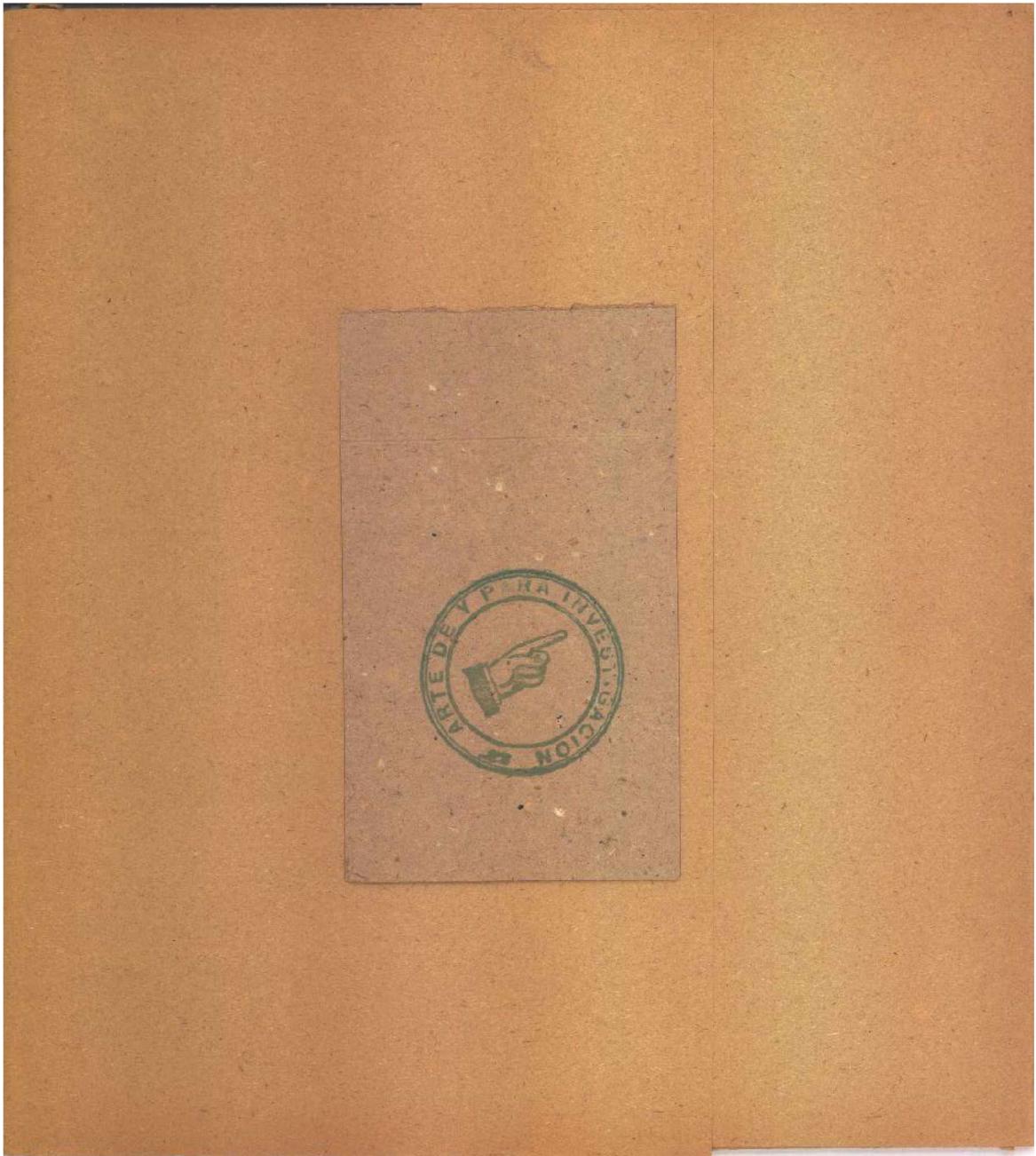


3



4







EDGARDO - ANTONIO VIGO
CASILLA DE CORREO 264
LA PLATA PROV. BS. AIRES
REPUBLICA ARGENTINA



NO
1

HERVE FISCHER en su libro "ARTE Y COMUNICACION MARGINAL - Sellos de Artistas" (Edit. Ballard, París 1974), ubica al uso del sello de goma por los artistas, como una técnica de comunicación de mensajes. El libro, ilustrado profusamente, se encarga por ese medio de graficar usos y arriesga una clasificación basada en la funcionalidad diferente de los mismos. Pensamos que la documentación es engorrosa, no llegando a lo confuso por el diestro manejo por parte de FISCHER, del material. Sin embargo surge de muchos ejemplos que el sello de goma se libera del uso-común-cotidiano-administrativo, por el toque que el artista imprime a su "sello personal" o cuando se vuelve una ironía de uso desarraigado, al ridiculizar ciertos emblemas o textos burocráticos, ejemplos estos que pueden ser clasificados como el período tardío de dadaí.

La utilización del sello de goma debe desprenderse, a nivel de investigación, del lastre lógico y llegar a ser no un "MEDIO DE COMUNICACION MARGINAL" sino simplemente un "MEDIO DE COMUNICACION COMUN", arrastrando tras sí las limitaciones de realización que lleva consigo la técnica. Es primordial que el investigador conozca profundamente esas limitaciones, tomando conciencia real del hecho. Como todo medio de manejar, encierra sus principios a los cuales deberá entregarse el que lo utilice. A NUEVA TECNICA, NUEVA EXPRESION.

Verdad pero grullesca. El peligro está en el "arrastra" de otros campos con el afán de "enriquecer", y la influencia de otros medios de comunicación y sus propios lenguajes. En la medida en que estos sean aportes investigativos, jugarán un rol importante para el despegue y "logro futuro" del PROPIO LENGUAJE.

No sabemos cuales son esos arrastres, puesto que la interrelación de técnicas hace dificultoso el conocerlas. Pero... ES ESO NECESARIO ?

Interrogante a responder por considerar que la técnica novísima no está difundida, analizada, discutida, lo suficiente como para que éste trabajo de presentación quiera abandonar el modesto canal de " aporte " y apertura de panorama que se propone.

ANTECEDENTE EN NUESTRO PAIS

Al margen de la utilización del sello de goma por numerosos artistas en catálogos, sobres, membretes y hasta en partes de pequeños afiches (anunciantes de actos o exposiciones) y entre los cuales encontramos algunos casos de creatividad por el uso dado al sello, generalmente motivados por la escasez de recursos económicos (hecho que motivara un uso más creciente) no existe documento alguno que establezca que el sello de goma haya dado origen a una obra, publicación, etc. La primera y hasta el presente, única en Argentina es " SELLADO A MANO " La Plata (1974) que contiene trabajos de DERGOTCHE, GINZBURG, LEONETTI, FAZOS, ROMERO, VIGÓ y ZABALA.

Definida como cosa-objeto (no publicación-libro) es una caja plegable sobre sí, que contiene hojas sueltas que permiten el juego del quita y pon y una organización libre. En el trabajo impera una clara línea política, elemento común en los investigadores latinoamericanos de hoy, inmersos en una realidad que presenta problemas urticantes, que deben ser contestados también desde el punto de vista creativo.

NO 2



UNA FORMA DEL "REAL" ARTE POBRE

" Creado en Europa, el ARTE POBRE, reacciona contra la técnica y vuelve su mirada a la ecología. En LATINOAMERICA el " ARTE POBRE ", en consecuencia de la falta de medios, surge por carencia y no por exceso como en Europa ".

ELENA COMAS.

El " ARTE POBRE ", europeo, luego puesto en práctica por los norteamericanos, nace por una constante necesidad de cambio, generalmente impuesta por la " dinámica comercial ", que azuza constantemente para manifestar un mercado. La " novedad " hace que en un momento determinado ciertas ideas " ecológicas " sean tomadas para su desarrollo dentro del campo artístico. Base poco firme, cede inmediatamente ante una propuesta más seria, más basada y que incluso viene corriendo subterráneamente por las venas de la teoría manierista, como lo es el ARTE IMPOSIBLE. Los proyectos del ARTE POBRE poco a poco se van cargando de elementos que lo van llevando aceleradamente a PROYECTOS IRREALIZABLES proponiendo un " CONCEPTUALISMO OBJETUAL-SIN OBJETO ". Así el investigador diseña elementos creativos que, por los costos o la imposibilidad de poner en funcionamiento los sistemas así creados, se tornan irrealizables. Esa rápida canalización del ARTE POBRE hacia el ARTE IMPOSIBLE evitó a aquél una caída trágica y violenta dada la integración con el medio.

En cambio, por el contrario LATINOAMERICA ofrece un panorama real de arte pobre, torpedeado constantemente por Instituciones que pregonan una sofisticada realización, basada en general por los últimos gritos provenientes del exterior. Una información torcida, remuente en cuanto a valores importantes que podrían anexarse para concretar una actitud universalista (no internacional como proponen esos centros), interesada al máximo en hacernos aceptar por constancia de mensaje y su repetición, slogan, posiciones, técnicas, movimientos. No escapamos al fenómeno mundial de constituir también una SOCIEDAD DE CONSUMO. Lo que nos preocupa son los métodos usados por imponer, sin convencer. Las apoyaturas extrañas (diferentes Centros de Arte) de que se valen, hacen " exportar " e " importar " (flujo/reflujo) una creatividad condicionada a los grandes intereses. Por supuesto aquellos siempre aceptarán esos " productos " porque con facilidad de lectura receptionan plácidamente lo brindado, haciendo engranajes de un complejo ya armado apriorísticamente. Por lo general todos estos Centros siempre cuentan con un instrumental tremendamente " sofisticado ", alejado de las posibilidades de uso. Para conseguir apoyo y permiso, el investigador debe aceptar una serie de imposiciones, las más comunes, vigilancia de su mensaje, petalibilidad, conveniencia o no a nivel de política de ciertas presencias caprichosas actitudes de selección y una serie de condicionamientos que acaban por ser una lamida imagen de lo latinoamericano. O, en última instancia un concepto de lo latinoamericano internacionalizado.

NO 3

Nº 4

POSIBILIDADES LATINOAMERICANAS DE CIERTAS COMUNICACIONES LLAMADAS MARGINALES.

Algunos instrumentos de la " COMUNICACION MARGINAL ", a la que se refiere FISCHER (óp.cit.) utilizados por el investigador-creativo-latinoamericano lo enriquecerán, en la medida que crecerá su orfandad frente al circuito hábilmente tejido por el sistema-lógico-tradicional que conforman los factores actuales, encargados de difundir y valorar, tasando, la creatividad. Hace algunos años, lo " UNDERGROUND " (término rápidamente internacionalizado y popularizado, vía prepotencia por repetición-acostumbramiento) movió todo un interés general que no respetó los límites del arte únicamente. En forma paralela a éste UNDERGROUND tan promocionado (llegado ahora tardíamente en el género de las historietas en revistas como CHAUPINELA, MENGANO, MALEFICON, etc.), un incipiente uso de los MEDIOS DE COMUNICACIONES NOVISIMOS se iba realizando. El arte por correspondencia, las tarjetas postales, las cintas gravadas, las películas de 8 mm., dan testimonio de ese constante " burgar " no-conformista y fundar esa tradición concatenante con lo manierista-marginal.

No temen tocar lo " POPULAR " ni el " KITSCH ", no hay misterio en el instrumental, porque éste es de uso corriente, cotidiano, La savia de la " creatividad " es la nota diferencial. El futuro del investigador-creativo-latinoamericano se abre en dos ramas. Una, representada por un instrumental cada vez más alejado de posibilidad de uso, totalmente sofisticado, lejos del alcance económico del investigador y poseído por centros que se convierten en mares de la creación, marcando los caudales priorísticamente y seleccionando ideológicamente a los investigadores-creativos.

Otro, basado en un instrumental al alcance del investigador-creativo, de existencia no dificultosa o de fácil suplencia por otros, ante su carencia y que contempla las realidades económicas del latinoamericano. Pobreza real no nacida en el " toque romántico " de una recalcada costurista o explotada " bohemia " fuera del contexto. En Latinoamérica el REAL ARTE POBRE carece de total apoyo estatal o privado, y cuando algún ente representativo lo confiere, siempre está condicionado al grado de dependencia absoluta. Es un estado de servicio, del cual, pensamos, tampoco escapan en Europa o en cualquier lugar del orbe el investigador-creativo, aunque, con matices y porcentajes diferentes (sus panoramas nacionales). Quizás.

Los MEDIOS INSTRUMENTALES DE LAS COMUNICACIONES NOVISIMAS admiten una libertad mayor, puesto que su circulación se realiza por canales no-tradicionales alejados del organizado aparato de reproducción y censura y lejos de la pesadísima direccionalidad impuesta por los Centros estatales o privados.

EL USO DE LAS TECNICAS NOVISIMAS - LA MAYORIA A NIVEL MANUAL - POSIBILIDAD EN ENCUENTRO DE ARTE INVESTIGACIONES-CREATIVAS-LATINOAMERICANAS.

.....
En las competencias internacionales últimas

de IASSEL (1972) y PARIS (1973) faltaron casi por completo las experiencias de latinoamericanos, pues como expresó el Delegado General de la 8a. Bienal, " un análisis realista de la situación artística en el mundo obliga a reconocer que el monopolio de la investigación es el privilegio de los artistas que trabajan en los países que han llegado a un estado de desarrollo económicamente avanzado "

cita en: " POLITICA ARTISTICOVISUAL EN LATINOAMERICA " Jorge Romero Brest, pág. 74 - Edit. Crisis, Bs.As. 1974

Testimonio definitivo de esa mentalidad dependiente es la cita transcrita del libro de un claro representante de los intereses artísticos internacionales - no universales. No entraremos en polémica con respecto a un campo integrador de propuestas relacionadas en los diferentes panoramas nacionales, pues nos colocáramos negativamente con respecto al avance de la investigación-creativa.-Pero asegurar que el monopolio de la investigación es el privilegio - el subrayado es nuestro - de los artistas que trabajan en los países que han llegado a un estado de desarrollo económicamente avanzado ", es una expresión del concepto dependiente cultural que el sistema posee en Latinoamérica. No dudamos en el acierto de que es un privilegio, también demostrado por tantos investigadores-creadores europeos que " fuera de los canales preestablecidos " luchan duramente denunciando las limitaciones de sus posibilidades, aguzando su ingenio, para no silenciarse y no silenciar la crítica ni la protesta. No en vano, el que así se expresa es el Delegado General del Evento, un última instancia aplicador del método de selección, digitado por premoledados arbitrarios y desde ya indiscutibles (para ellos). Si encontramos en ese puesto a un defensor afiebrado de las corrientes tecnológicas de los MASS-MEDIA (televisión, video-tape, etc.), con poder de decisión es lógico que todo lo " fuera " de ellas, no será aceptado, y si más bien denostado. El Poder es tal en la medida que nosotros creamos en él. Si el investigador contemporáneo acepta la carrera profesionalizada sin cuestionar, el Poder detentado por los Centros, no será nunca cuestionado. En la medida que el investigador-creativo acepte otros medios de comunicación, entre sí y con la sociedad, que no respondan rigidamente a lo-aceptado por Poderes digitados, el Poder cambiará de manos, o compartido. No por nada, también el investigador europeo que pretenda seguir abriendo nuevas posibilidades a sus propuestas, contesta con los mismos elementos e instrumental paupérrimo que lo ha hecho " tradicionalmente " el latinoamericano; la tarjeta postal, intercambio de trabajos, montajes de muestras en lugares no-tradicionales, xerox, multicopiados, arte como idea, sello de goma, collages manuales seriados, es el fiel reflejo de este compartir la necesidad de quebrar el peligroso ahogo que se cierne sobre la libre expresión del investigador-creativo universal, universalidad que propugnamos contra una internacionalización que marca diferencias supuestas y que genera torpes y caprichosas divisiones de campos de acción, para un mejor manejo des-

NO 5

96

de fieras o caen en la sibarítica y sofisticada utilización de los medios inaccesibles al investigador común. Universalización que, partiendo de un estado de crisis económica mundial, obliga al investigador insaciable en su tarea, a proseguirla utilizando elementos potables y a su alcance, contra la restricción nacida en el mermado poder adquisitivo de su instrumental común.

La Plata, 1975



DETALLE (1975)

EDGARDO - ANTONIO VIGO
CASILLA DE CORREO 264
LA PLATA PROV. BS. AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

POESIA	5 SET. 1973
NON TRASFERIBILE	

FRANCO VACCARI
VIA AGNINI 326
41100 - MODENA
I T A L I A

EL MENSAJE CENSURADO

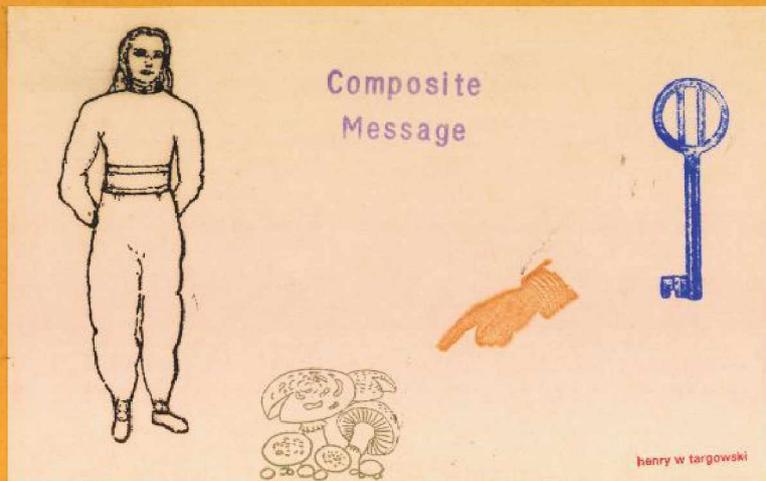
EL MENSAJE DE MENSAJES

EL MEDIO ES EL MENSAJE



EL MENSAJE INTERMEDIO

EL MENSAJE PERDIDO



HENRY W. TARGOWSKI
MARK/SPACE
POSTBUS 10920
AMSTERDAM
NETHERLANDS

**Adolf Hitler
Commemorative
Stamp**

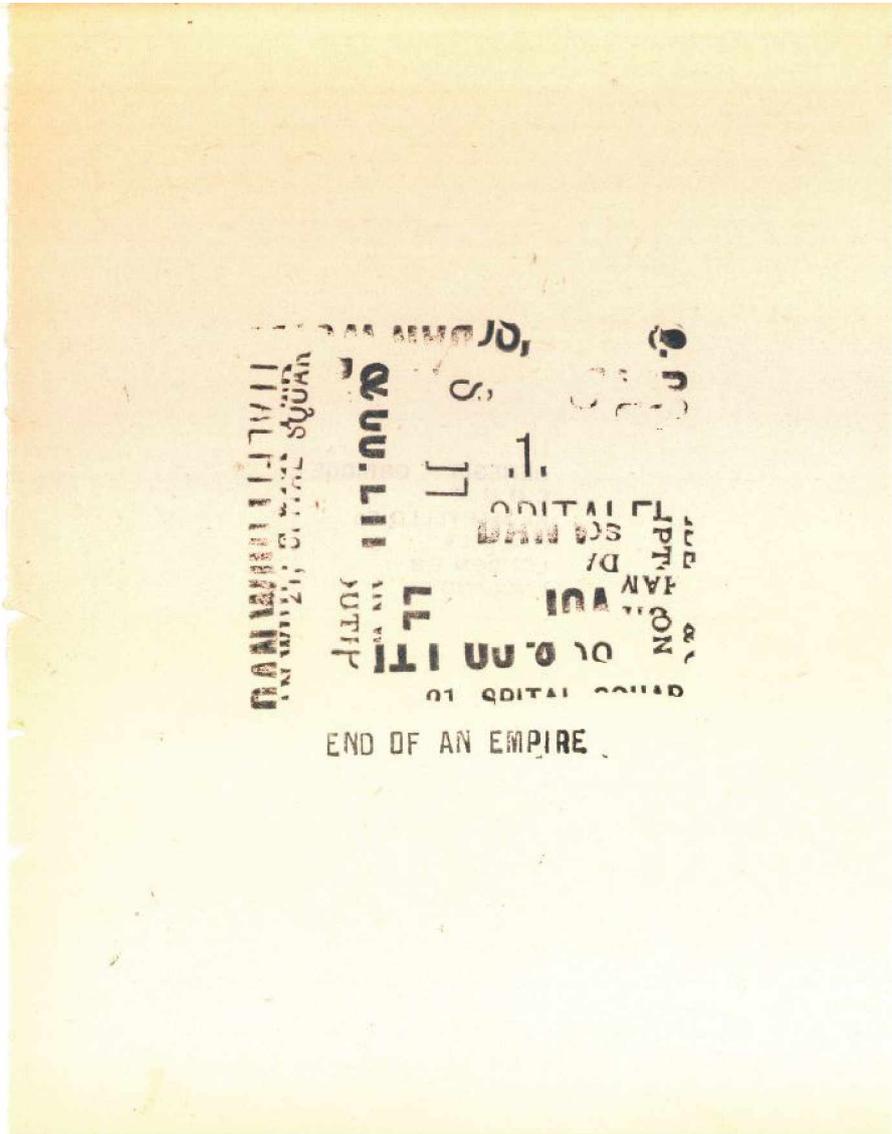
**Adolf Hitler
Commemorative
Stamp**

**Adolf Hitler
Commemorative
Stamp**

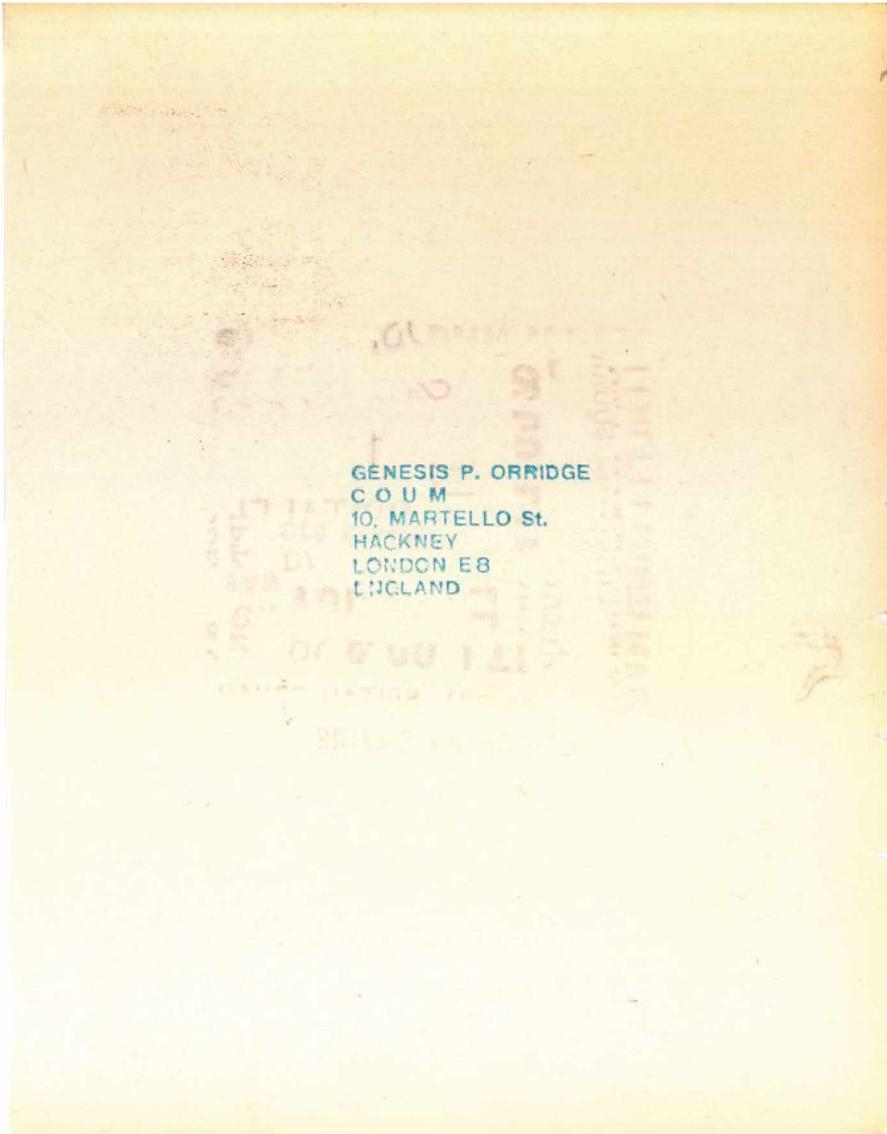
Copyright 1975

PAULINE SMITH

48 GRANGE PARK
LONDON W5
ENGLAND



END OF AN EMPIRE



Consecuencias terapéuticas

¿Qué consecuencias terapéuticas se derivan de nuestros conocimientos actuales sobre la trombogénesis?

El levantar pronto a los pacientes después de las operaciones, los ejercicios gimnásticos en el puerperio, así como los vendajes compresivos, la elevación de los pies de la cama, los tónicos cardíacos, etc., para combatir la lentitud de la circulación sanguínea, son medidas que se han acreditado y no deberían abandonarse a pesar de las nuevas posibilidades terapéuticas.

Mucho más difícil es influir sobre la lesión de la pared del vaso. Si la causa es una alteración inflamatoria de la misma, se pueden emplear medicamentos antiflogísticos. Los corticoides no son recomendables por las razones antes citadas (acción antifibrinolítica); en cambio, la butazolidina reduce rápidamente la inflamación local, pero no evita la única complicación de la trombosis venosa que pone en peligro la vida: la embolia pulmonar. Hasta ahora no se puede influir con seguridad en la metamorfosis viscosa de las plaquetas. Como en el método de Feissly y Lüdin para contar las plaquetas se emplea la cocaína con el fin de impedir su aglutinación, Matter ha investigado en nuestra clínica el efecto de la procaína (novocaína), en la metamorfosis viscosa, comprobando que, en dosis terapéuticas, no impide la aglutinación.

El factor más accesible a la terapéutica es la hipercoagulabilidad. Los anticoagulantes obran tanto más seguramente cuanto mayor sea la intervención de este factor en la génesis del trombo, o sea, sobre todo, en las trombosis venosas de las piernas y en las embolias pulmonares que son su consecuencia.

Disponemos de varias posibilidades: 1. Disminución de los factores que promueven la coagulación con los derivados de la cumarina y de la indandiona. 2. Aumento de un factor inhibidor de la coagulación mediante la administración de heparina. 3. Aumento de la fibrinólisis por medio de la estreptocinasa, etcétera.

Los derivados de la cumarina y la indandiona disminuyen la actividad de los factores del grupo de la protrombina. Como es sabido, la mayoría de los factores que favorecen la coagulación se pueden dividir, según sus propiedades físicoquímicas, en dos grupos: el del fibrinógeno, con los factores I, V y VIII, y el de la protrombina, con los factores II, VII, IX y X. Los nuevos factores, todavía no numerados, TPA y Hageman, ocu-

pan una posición intermedia entre esos dos grupos. Que esta clasificación no sólo está justificada fisicoquímicamente, sino también fisiológicamente, se deduce del hecho de que, como hemos dicho, la vitamina K y los derivados de la cumarina y la indandiona influyen exclusivamente en los factores del grupo de la protrombina (la vitamina K, en el sentido de aumento de la actividad; las cumarinas, etc., en el de disminución de ella). Entre los cuatro factores de este grupo se encuentra el IX, de cuya posición clave en la puesta en marcha del proceso de la coagulación hemos hablado ya. Como la acción de los derivados de la cumarina y de la indandiona se debe probablemente a inhibición de la síntesis de los factores citados, se comprende que la concentración de los mismos disminuya de acuerdo con la «duración de la vida» (período de semidesintegración) de cada uno: el que más rápidamente disminuye es el factor VII, que es el que tiene una vida más corta, y el que más tarda en desaparecer es el IX; éste no alcanza su «nivel terapéutico», generalmente, hasta cinco a siete días después de empezar el tratamiento.

Estos anticoagulantes de uso oral (los derivados de la cumarina y de la indandiona) tienen valor, principalmente, para la profilaxia de las enfermedades tromboembólicas. Con ellos se evitan las trombosis a distancia en las venas de las extremidades inferiores en cerca del 100 % de los casos; en las trombosis arteriales, en las que predomina la lesión de la pared vascular, los resultados son menos espectaculares, pero notables. Según Owren, en los pacientes con angina de pecho sometidos a tratamiento permanente con anticoagulantes el infarto miocárdico es siete veces más raro que en los no tratados, y si se ha producido ya un infarto es posible, hasta cierto punto, evitar uno nuevo. Lo mismo se puede decir de las trombosis cerebrales (Koller y Schnebli, Koller).

Si se ha desarrollado ya una trombosis venosa se puede evitar la formación de trombos en otras venas y, sobre todo, muy probablemente la embolia pulmonar, y si el paciente ha tenido ya una embolia, los anticoagulantes protegen con notable seguridad contra otras, a menudo mortales.

Cuando en el corazón se ha producido una trombosis sobre un territorio infartado del ventrículo izquierdo o en una aurícula afectada de fibrilación (especialmente en las lesiones mitrales), el tratamiento permanente con anticoagulantes evita las embolias, sobre todo en la circulación general (enfermedad embólica).

Estos ejemplos hacen ver que también cuando se emplean «terapéuticamente» los anticoagulantes orales figura en primer



KLAUS GROH
ROGER STEINWEG 2a.
D-2001 FRIEDRICHSEHN
GERMANY - BRD

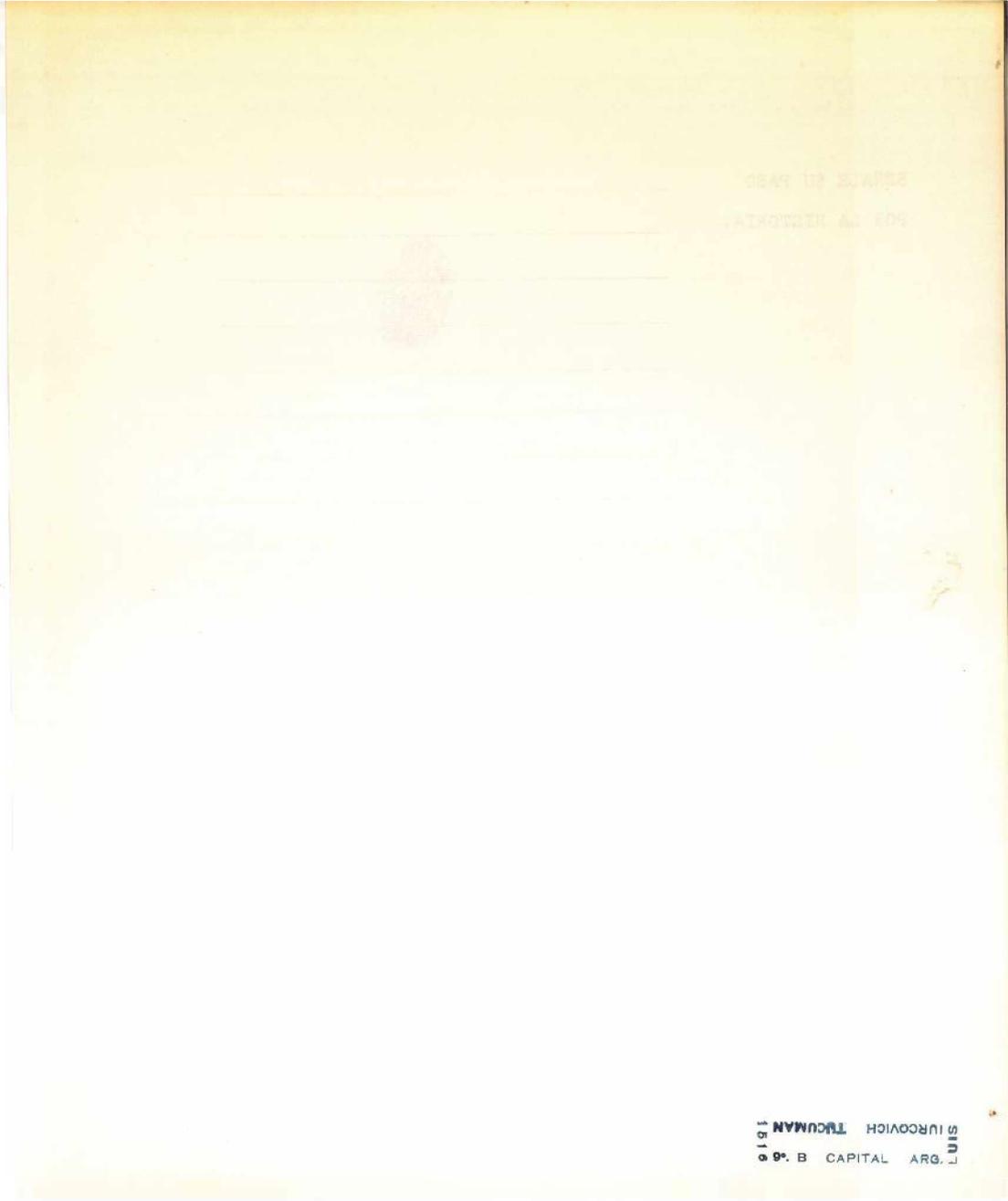
TRY = LIFE

SEÑALE SU PASO
POR LA HISTORIA:



OBSERVACIONES:

IMPLICADO



VENCEREMOS
VENCEREMOS
VENCEREMOS
VENCEREMOS
VENCEREMOS

ROBERTO REHFELDT
der 110 BERLIN-PANKOW
MENDELSTRABE 19
GERMANY

ANULADA
ANULÉ ESTA HOJA
EL DÍA * 1 ABR 1975

EDGARDO - ANTONIO VIGO
CASILLA DE CORREO 254
LA PLATA PROV. BS. AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

Anexos

Matriz de datos de *Hexágono '71*

Revistas <i>Hexágono '71</i>								
Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>a</i> [1971]	“U.N.O. más que U.S.A.”	1		“Souvenir de Viet-Nam”	Sobre e instrucción	Edgardo Vigo		
(1)		2		Historieta	Historieta	Vigo		
		3	“Banda dibujada”		Texto		Burne Hogarth	EE.UU.
		4	“Arte pobre”		Texto		Germano Celant	Italia
		5		“Arte ecológico”	Propuestas	Carlos Ginzburg		
		6		“In (hostia)”	Círculo	Vigo		
		7		Guía telefónica	Propuesta de intervención		Jochen Gerz	Alemania
<i>Total</i>		7	2	5		2	3	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>ab</i>	“U.N.O. más que U.S.A.”	1		“Soluciones sus problemas (in)estéticos”	Trajetas troqueladas	Vigo		
(2)		2		“Signografía VII”	Poesía visual		Clemente Padín	Uruguay
		3		“Señalamiento VII : De tu mano”	<i>Señalamiento</i> , tarjeta, hoja.	Vigo		
		4		“Hay un arroyo...”	Arte ecológico		Klaus Y Renate Groh	Alemania
		5		“Impresiones atmosféricas”	Propuesta (arte ecol.)		Jochen Gerz	Alemania
<i>Total</i>		5	0	5		1	3	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>ac</i>	“U.N.O. más que U.S.A.”	1		“Haz tu body works”	Instrucciones	Vigo		
(3)		2	“Aburrimiento y peligro”		Texto		Dick Higgins	EE.UU.
		3		“Canción de cólera 10”	Letra de canción		Dick Higgins	EE.UU.
		4		Historieta erótica	Historieta	Vigo		
		5		Hoja envasadora	Collage	Vigo		
<i>Total</i>		5	1	4		1	1	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>bc</i> [1972]	“U.N.O. más que U.S.A.”	1		"El artista es el opio del arte"	Tarjeta	Vigo		
(4)		2		“Este año no escribí a Noel para Navidad”	Comunicación		Hans Kalkmann	Alemania
		3		“Nos tratan de anartistas”	Comunicación		Julien Blaine	Francia
		4		“Manipulación. La realidad es un error”	Comunicación		Klaus Groh	Alemania
		5		“The universal”	Poesía visual erótica		Henry Targowski	Inglaterra
		6		“U.S.A. versus Latin American”	Historieta	Vigo		
		7	“La importancia de la tira dibujada”		Texto		Cime Moacy	Brasil
<i>Total</i>		7	1	6		1	5	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>bd</i> [1972]	“U.N.O. más que U.S.A.”	1		“Soluciones económicas ofrecidas por el ‘systema”	Sobre con tarjetas	Vigo		
(5)	Acceso	2		“Múltiples manuales”	Hojas con números y palabras		Robin Crozier	Inglaterra
		3	“Múltiples presentaciones de Imágenes Imigráficas”		Texto. Invitación y declaración	Lido Iacopetti		
		4		Imágenes Imigráficas	Imagen	Lido Iacopetti		
		5		“Autorritratto”	Poesía visual		Annalisa Alloatti	Italia
		6		“Análisis de espacios poéticos ‘72”	Hojas perforadas	Vigo		
<i>Total</i>		6	1	5		2	2	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>be</i>	“U.N.O. más que U.S.A.”	1		“La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos”	Historieta	Vigo		
(6)		2	“La calle: escenario del arte actual”		Texto	Vigo		
		3		Empire State y cohete	Fotografías		Betty Radin	Inglaterra
		4		“A la guerre comme à la guerre”	Fotografías		Anna Esposito	Italia
		5		“Vuoto al centro”	Poesía visual		Mirella Bentivoglio	Italia
<i>Total</i>		5	1	4		1	3	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>cd</i> [1973]	“eso sí, la más peligrosa...”	1	“Un arte de sistemas concretado como objeto”		Texto. Informe del CAYC	Vigo (s/firma)		
(7)	Sello: arte argentino de vanguardia	2		“Análisis de fuerzas” o “Proceso de una agresión mal canalizada” (CAYC) [varía en diferentes revistas]	Texto e imágenes o fotografías [varía en diferentes revistas]	Alberto Pellegrino o Jorge González Mir [varía en diferentes revistas]		
		3		“El sol de barro”	Poesía visual sellos	Carlos Ginzburg		
		4		“Anteproyecto de Arquitectura Carcelaria para las Sierras de Córdoba. Argentina”	Dibujo	Horacio Zabala		
		5		“Inventario”	Listado	Juan Bercetche		
		6		“La ley del embudo”	Poesía visual	Vigo		
		7		“Herida”	Dibujo	Luis Pazos		
		8		Poesía	Poesía e imagen	Marcos Paley		
		9		“La oferta y la demanda”	Recorte de diario intervenido	Eduardo Leonetti		
		10		"La violencia"	Fotografías y texto	Juan Carlos Romero		
<i>Total</i>		10	1	9		9	0	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
ce [1973]	“eso sí, la más peligrosa...”	1	“Por qué un arte de investigación”		Texto	Vigo		
(8)	(en tarjeta colgando)	2		“Large & far...”	Poesía visual		Nicholas Zurbrugg	Inglaterra
		3		“El 'systema' coagula rápido la sangre del pueblo. Este no”	Poesía visual (<i>señalamiento</i>)	Vigo		
				“Ojo del che”	Xilog, tarjeta			
				“Souvenir de dolor”	Xilog, tarjeta			
				“Ármelo”	Instrucciones			
		4		“Explotación es terrorismo”	Sobre con tarjeta IBM	Horacio Zabala		
		5		“Fusilados en Trelew...”	Afiche	Juan Carlos Romero (s/firma)		
		6		“Al boom. Burocrazia e computer”	Fotocopia de collage		Nicola Andreace y Michele Perfetti	Italia
		7		“Envíe una idea en 200 copias”	Propuesta		Guillermo Deisler	Chile
		8		Historieta	Automóvil	Vigo		
<i>Total</i>		8	1	7		3	3	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>cf</i> [finales de 1973 o principios de 1974]	“eso sí, la más peligrosa...”	1	“Arte argentino de vanguardia”		Catálogo	Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan C. Romero, Vigo, Horacio Zabala		
(9)		2		Planilla con sello Trelew	Planilla estadística	Juan Bercetche		
		3		“Ernesto Che Guevara”	Collage	Horacio Zabala		
	Sello: investigación de la realidad nacional	4		Ruta 2 km... cc	Poesía visual	Vigo		
		5		“Variante jurídica”	Poesía visual	Vigo		
		6		“Tierra cúbica”	Proyecto	Carlos Ginzburg		
		7		“La pirámide de la muerte”	Proyecto	Carlos Ginzburg		
<i>Total</i>		7	1	6 (no se incluyen la obras contenidas en el catálogo)		7	0	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>de</i> [1974]	Sello: "Trelew"	1		"Kitsch"	Sobre, tarjeta con sello y figurita	Vigo		
<i>(10)</i>		2	"Bando"		Declaración revista <i>Barrilete</i>	<i>Barrilete</i>		
		3		"Poema matemático censurado"	Poesía visual, postal	Vigo		
		4		"Revisado"	Recorte diario y sello	Horacio Zabala		
		5		"Argentina '74"	Poesía visual	Vigo		
		6	"Mitos, ritos y delitos en el país del silencio"		Texto		Ops (Andrés Rábago)	España
		7	"Introducción a Arte de Sistemas en Latinoamérica"		Texto. CAYC	Jorge Glusberg		
		8		Dependencia anulado...	Poesía visual	Luis Pazos		
<i>Total</i>		8	3	5		5	1	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>df</i> [1974]	Sello: "Libres o muertos jamás esclavos"	1		"Trelew"	Tarjeta con sello	Vigo		
<i>(11)</i>		2		"Acción de trasplante de un agujero existente en el papel al cartón"	Collage	Vigo		
		3		"Frente y... dorso"	Recorte de diario	Eduardo Leonetti y Juan C. Romero		
		4		"Political ideology"	Encuesta	Jorge Glusberg		
		5		Carta de Endre Tôt a Jorge Glusberg	"Carta audiovisual"		Endre Tôt	Hungría
		6		"Tension = force..."	Fotocopia de collage	Horacio Zabala		
		7		Esbarrando mecanismos...	Telegrama CAYC	Amelia Toledo		
		8		"Lorcaesque"	Poesía		Michael Joseph Phillips	EE.UU.
		9		"Análisis sumario de la enfermedad del 'putsch' cuyos casos críticos son de lamentar"	Poesía visual - dibujo		Guillermo Deisler	Chile
		10		"Monocensurex"	Poesía visual		Clemente Padín	Uruguay
		11		"Espejo"	Poesía visual - poema matemático	Vigo		
		12		"Little Nemo in Slumberland"	Historieta y síntesis histórica		Windsor Mckey	EE.UU.
		13	"Homage to Boredom contest number two"		Convocatoria para arte-correo		Chuck Stake Enterprizes	Canadá
<i>Total</i>		13	1	12		6	6	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>dg</i> [1974]	Faja: "Autocensurado"	1		"Contaminación o liberación". "A los pueblos y gobiernos del mundo"		Juan Carlos García Palou, Eduardo Leonetti, Juan Carlos Romero		
(12)		2		"Te deshacen y recomponen tu mente"	Poesía visual	Vigo		
<i>Total</i>		2		2		4	0	

Nº y año	Portada	Elem.	Textos	Trabajos plásticos	Tipo	Autores nacionales	Autores extranjeros	País
<i>e</i> [1975]	Sello: "Arte de y para investigación"	1	"Sellado a mano"		Texto sobre sellos	Vigo		
(13)		2		"Poesía non transferibile"	Sellos		Franco Vaccari	Italia
		3		"El medio es el mensaje"	Sellos	Carlos Ginzburg		
		4		"Composite Message"	Sellos		Henry Targowski	Inglaterra
		5		"Adolf Hitler Commemorative Stamp"	Sellos		Pauline Smith	Inglaterra
		6		"End of an empire"	Sellos		Genesis Orridge	Inglaterra
		7		Censurado	Hoja de libro con sello	Horacio Zabala		
		8		Paloma	Sellos	Graciela Gutiérrez Marx		
		9		"Try = life"	Sellos		Klaus Groh	Alemania
		10		"Señale su paso por la historia"	Hoja para completar y sellos	Luis Iurcovich		
		11		"Venceremos"	Sellos		Robert Rehfeldt	Alemania
		12		"Anulada"	Sellos	Vigo		
<i>Total</i>		12	1	11		5	6	

Índice razonado¹

Nº a (1)²

Portada: “U.N.O. más que U.S.A.”

1. “Souvenir de Viet-Nam”. Sobre de papel transparente adosado a la retirada de tapa. Texto: “Viaja. Busca una trinchera (de cualquier bando), recoge una vida y guárdala en el sobre transparente” [Vigo] (sin firma).

2. Historieta: serie de cuatro dibujos, sello de Vigo, Vigo.

3. “Prefacio” a *Banda Dibujada y Figuración narrativa*, Burne Hogarth (Director de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York), 1967. El autor sostiene que pese a la importancia que tiene la banda dibujada, no ha sido reconocida suficientemente sino más bien despreciada por críticos y teóricos del arte.

4. “Arte pobre”, Germano Celant, febrero de 1968. Traducción: Elena Comas. Ensayo sobre el arte pobre y su condición de efímero. Destaca sus incumbencias socio-culturales para fragmentar el sistema de la dictadura industrial y señala la importancia de sensibilizar al público, así como de involucrar a la colectividad en función de la representación.

5. “Arte ecológico”, Carlos Ginzburg. Propuestas: “Flor”, “Hoguera hacia la autora boreal”, “Hogueras nocturnas en la costa patagónica”.

6. “(in) hostia”. Círculo pequeño de papel: escrito a mano “(in) hostia”.

7. Fotocopia de hojas de la guía de París y una propuesta a intervenir en la codificación organizada de la misma. Jochen Gerz (CAYC).

¹ Este índice fue cotejado con el realizado por Ana María Gualtieri en el Centro de Arte Experimental Vigo (inérito).

² Seguido a la identificación original de cada letra se coloca entre paréntesis el número correspondiente.

Nº *ab* (2)

Portada: “U.N.O. más que U.S.A.”

1. “Solucione sus problemas (in) estéticos”, Vigo. Dos tarjetas troqueladas unidas por un hilo con instrucciones.
2. “Signografía VII”, Clemente Padín. Trabajo sobre cartulina de color.
3. “Señalamiento VII. De tu mano”, Vigo. Hoja con cinco perforaciones circulares y una tarjeta con instrucciones.
4. Comunicación de H. W. Kalkman, Klaus y Renate Groh (Alemania), Art Agency. Arte ecológico. Texto “Hay un arroyo o río en su vecindad que está siendo canalizado? No hace nada al respecto? En este caso Usted está ayudando a crear un desierto! H. W. Kalkmann”.
5. “Impresiones atmosféricas”, Jochen Gerz. Propuesta en dos hojas: “un día un mes un año”.

Nº *ac* (3)

Portada: “U.N.O. más que U.S.A.”

1. “Haz tu body works”, Vigo. Hoja con instrucciones para realizar la acción. Texto: “escultura con el cuerpo”, “frota la parte elegida de tu cuerpo dentro o fuera de la *zona delimitada*”.
2. “Aburrimiento y peligro”, Dick Higgins, Nueva York, verano de 1966. Ensayo sobre el aburrimiento y el peligro empleados en el arte como oposición a lo utilitario, decorativo o entretenido. Cuatro páginas numeradas y pequeña tarjeta colgada con dos agujeros.
3. “Canción de cólera 10. Para el movimiento ‘Liberación de las mujeres’”, Dick Higgins. Texto.
4. Historieta, Vigo. Características eróticas; con perforaciones. Foto de cuatro hombres desnudos, sale a modo de viñeta una imagen de dos mujeres.
5. “Hoja envasadora”, Vigo. Texto: “X-9 (side)” “Oblea en caso de reclamo citar este número”.

Nº *bc* (4)

Portada: “U.N.O. más que U.S.A.”

1. “El artista es el opio del arte”. Cartulina verde perforada de la que cuelga una tarjeta de un hilo y contiene el texto.
2. “Cet année je n’envoye pas des cartes de Noël”, Hans Kalkman, Alemania. Comunicación.
3. “Nos tratan de anartistas”, Julien Blaine, Francia.
4. “Manipulación”, Klaus Groh. Hoja sellada con la palabra “Manipulación”. Debajo, escrito a máquina se lee: “La realidad es un error”.
5. “The universal”, Henry Targowski, 1970. Poesía visual, características eróticas: cuadro con el título “Cópula ideal”.
6. “U.S.A. versus Latin American”, Vigo. Hoja doblada longitudinalmente: la tapa tiene el título, perforada en el centro. Al abrir se ve: pistola disparando de frente, agujero en el caño; en la página siguiente, foto de los hombres desnudos con una perforación central y debajo el texto “Llegó la ayuda. Hermanos!!!”.
7. “La importancia de la tira dibujada”, Moacy Cirne, en *Blum! La explosión creativa de las tiras dibujadas*. Editora Vozes Limitadas, Petropolis, Brasil. Traducción: Vigo. Ocho páginas. Cirne destaca el peso de la historieta que, a pesar de haber sido subestimada, es una de las formas de comunicación de la sociedad de masas gracias a su reproductibilidad técnica.

Nº *bd* (5)

Portada: “U.N.O. más que U.S.A.”

1. “Soluciones económicas ofrecidas por el ‘systema’ al pueblo”, Vigo. Sobre con el texto; a la izquierda, una mano que apunta hacia adelante con un revólver. Dentro del sobre se encuentran: un boleto del hipódromo, un boleto de lotería, un boleto del Prode. Los tres boletos son originales y cada uno tiene impreso un sello circular que dice “Edgardo Antonio Vigo, 7 N° 526, 2° E, La Plata. Prov. Bs. As., Argentina”.

2. “Múltiples manuales”, Robin Crozier. Sobre con papeles en su interior, con números, palabras y perforaciones.
3. “Múltiples presentaciones de Imágenes Imigráficas”. Invitación a ver presentaciones de Lido Iacopetti llamadas “Imágenes imigráficas”. Seguido se publica “Un arte para y por el pueblo”, Lido Iacopetti, La Plata, agosto de 1972. Explicación del artista sobre la razón por la cual no se presenta en galerías, salones, museos, dado que en esas instituciones no hay lugar para un tipo de presentaciones no convencionales: son instituciones “muertas” que no se relacionan con el tipo de hombre al que el autor aspira. Así, en lugar de “arrastrarse” tras los premios, prefiere estar “de pie frente al mundo”. Dice que sueña con un mundo de “hombres libres y justos” y para ello el arte es el medio más indicado, cumpliendo así su “suprema función liberadora”. En hoja aparte, dibujo realizado con fibras. Tres hojas.
4. “Autorritratto”, Annalisa Alloati. Dos letras “A” en espejo.
5. “Análisis de espacios poéticos ‘72”, Vigo. Poesías visuales: hojas blancas caladas con forma de círculos dispuestos de diferentes maneras sobre las hojas. Texto: “Código”. Cinco hojas.

Nº *be* (6)

Portada: “U.N.O. más que U.S.A.”

1. “La (in) comunicación de los medios de comunicación masivos. Por caso la TV”, Vigo. “Comic Strip”. Historieta en seis cuadros.
2. “La calle: escenario del arte actual”. Vigo, 1971. Ensayo. Vigo desarrolla su teoría sobre la utilización del espacio público para la producción artística. Propone que el autor se convierta en “proyectista”, “salir a la calle” y generar una “revulsión”, así como reemplazar la “representación” por la “presentación”. Siete hojas.
3. Montaje: fotografía del Empire State Building y fotografía de un cohete despegando, Betty Radin.
4. “À la guerre comme à la guerre”, Anna Esposito. Montaje de fotografías de un trozo de torso humano que forma una celada.
5. “Vuoto al centro”, Mirella Bentivoglio. Poesía visual.

Nº *cd* (7)

Portada del sobre: hay un nuevo logo

HEX (ilustración) 71

“eso sí, la más peligrosa...”

Este logo, la leyenda, la ilustración y el número de la revista se encuentran en una tarjeta pegada al sobre y al mismo tiempo sostenida por un hilo atado a la tarjeta y al sobre, a través de los orificios calados.

Se agrega en la tapa un sello en forma circular que dice “Arte argentino de vanguardia 1973”. Además, el papel del sobre está calado.

1. “Un arte de sistemas concretado como objeto”, sin firma [Vigo], 19 de marzo de 1973. Texto en papel membretado del CAYC. En la primera hoja se encuentra el sello de Vigo (Edgardo Antonio Vigo 7 N°...) utilizado en otras oportunidades. El artículo consiste en una reseña crítica de la muestra “El Grupo de los trece en Arte de sistemas”, realizada en el CAYC. Al final del texto, se presenta un trabajo de diversos autores, variando entre revistas del mismo número. En un caso, “Análisis de fuerzas”, de Alberto Pellegrino, consiste en tres cuadros acompañados de texto sobre la presión ejercida por distintas fuerzas y su posible resultado final. En otro, “Proceso de una agresión mal canalizada”, de Jorge González Mir, es una serie de seis fotos de flores y arena.

2. “El sol de barro”, Carlos Ginzburg. Trabajo conformado por una hoja sellada en el centro con un texto sobre el sol, las culturas precolombinas y la antropología de la pobreza. Otros sellos idénticos ubicados en las cuatro esquinas de la hoja contienen un texto que se refiere al origen del hombre, el mono y un libro de Darwin.

3. “Anteproyecto de Arquitectura Carcelaria para las Sierras de Córdoba. Argentina”, Horacio Zabala, 1973. Dibujos de tipo arquitectónico sobre un proyecto de cárcel subterránea.

4. “Inventario”, Juan Bercetche, 1973. Hoja dividida longitudinalmente, del lado izquierdo la palabra “inventario”, del lado derecho la siguiente lista: “7 muertos, 13 heridos, 3 desaparecidos, 4 camiones, 1 bar, 1 cabina telefónica, 1 quiosco, 5 viviendas, 1 hospicio, 1 templo”.

5. “La ley del embudo”, Vigo. Poesía visual. La palabra “inocente” pasa por un embudo del que sale la palabra “culpable”. Debajo se encuentran la frase “La ley del embudo” y el sello de Vigo.

6. “Herida”, Luis Pazos, 1973. Poesía visual. Se trata de la silueta de una figura humana, de la que se desprende, a modo de charco de sangre, un mapa de Sudamérica.

7. Fotocopia de fotografía sobre la que se inscribe una poesía de Marcos Paley.

8. “La oferta y la demanda”, Eduardo Leonetti. Página del diario *La Opinión*, 22 de agosto de 1972. Entre los clasificados se encuentra encerrado en un círculo, realizado a mano con marcador, un cuadro que dice “Se vende riñón. Absoluta reserva”, la dirección y el teléfono.

9. “La violencia”, Juan Carlos Romero. Montaje de dos fotos idénticas colocadas una al lado de la otra, de un cadáver que yace en el suelo. En el anverso de la hoja, un texto sobre la violencia que consiste en una descripción de sus características en el plano de la física. El texto tiene al final el nombre de Leonardo Da Vinci (*Breviarios*) y el de J. C. Romero.

Nº *ce* (8)

Portada del sobre: mismo logo que el anterior, también en formato tarjeta, en ese caso está atada pero no pegada al sobre. Sin sellos ni perforaciones.

1. “Por qué un arte de investigación”. Vigo, 1973. Ensayo. Establece diferencias entre el arte de investigación y el arte popular. Sostiene que la clave de la comunicación está en el diálogo silencioso entre el “trabajador plástico de investigación” y el espectador. Propone “establecer un lenguaje accesible y a la vez cargado de problemáticas nuevas” y la incorporación de cuestiones cotidianas. Reflexiona sobre la relación entre los acontecimientos políticos y el arte. Ocho páginas.

2. “Large & far. Small & near”, Nicholas Zurbrugg. Poesía visual.

3. “Souvenir de dolor”, Vigo, 1972. Hoja doblada al medio con cuatro perforaciones circulares pequeñas. Dice: “El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo. Este no”. En el interior de la hoja se encuentran: 1) Un pequeño papel escrito a máquina que dice “Ármelo! Make yourself. Ensembled-vous”. 2) Una tarjeta rectangular de cartulina blanca que dice “Souvenir de dolor”, debajo se encuentra una cruz en forma de x xilografiada en color rojo y luego la frase “Recuerda!. El 22 de agosto del ’72 trece más engrosan la lista”. Superpuesto a este texto el número once en color rojo. La tarjeta tiene una pequeña perforación de la que se ata un hilo rojo. 3) Una tarjeta de papel blanco con un hilo color naranja en la parte superior. Tiene una xilografía de medio rostro del “Che” Guevara que en la parte central del ojo está troquelado con un círculo. En el anverso dice “El ojo del Che”. Cuatro hojas.

4. “Explotación es terrorismo”, Horacio Zabala. Sobre sellado con la frase del título, contiene en su interior una tarjeta de IBM quemada.
5. “Fusilados en Trelew el 22 de agosto de 1972. Tribunal popular para los asesinos”, Artistas Plásticos en Lucha [el diseño es de Juan Carlos Romero]. Afiche doblado con el título mencionado. Debajo, una cuadrícula con dibujos de los rostros de los dieciséis militantes. En la parte inferior del afiche dice “Acto de conmemoración. 22 de agosto 19hs Plaza Congreso. Adhieren Artistas Plásticos en Lucha”
6. “Al boom. Burocrazia e computer”, Nicola Andreacci y Michele Perfetti. Fotocopia de collage.
7. “Envíe una idea en 200 copias a: G. Deisler - Casilla 487. Antofagasta - Chile.” Guillermo Deiler. Propuesta.
8. Vigo. Historieta con automóvil. Cuatro páginas numeradas.

Nº *cf* (9)

Portada del sobre: la tarjeta con el texto “eso sí, la más peligrosa...” y el logo, está pegada y atada. Tiene un sello en la parte superior que dice “Investigación de la realidad nacional”.

1. Catálogo “Arte argentino de vanguardia”, Nº 1, 1973. Edita: Galería Arte Nuevo de Buenos Aires. Tiene un formato de carpeta y en su interior se encuentran hojas sueltas y sin numerar. En la primera hoja aparecen los nombres de los que produjeron su contenido: Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero, Vigo y Zabala, así como el lugar y el año. El catálogo contiene una introducción firmada por Horacio Safons, donde dice que debe cuestionarse el lugar en que se presentan las obras, favoreciendo el sistema comercial, por eso propone la búsqueda de un arte popular. El contenido del catálogo es el siguiente:
 - a. Letra de la canción “Sabino Navarro”, Tono Baez. En la parte superior dice: “Canta: Mario Alberto Costa (Integrante de Canto Popular Urbano)”.
 - b. “Debemos organizarnos”, Perla Benveniste. En la parte superior de la hoja se reproducen fotos con un marco con forma de un negativo de fotografía. Las fotos pertenecen al trabajo “Proceso a nuestra realidad” en el que aparece la artista trabajando sobre el muro. Se visualizan las fotos de los asesinados en Trelew y de Ezeiza, además de parte del texto que da nombre a esa presentación. Debajo se encuentra un texto que se refiere al individualismo en que han caído los artistas, “que cierra nuestras conciencias y nos impide encontrar, junto al pueblo los caminos para una política cultural y nacional”. Con letras mayúsculas, dice debajo:

“Solamente la unidad y organización de los artistas hará posible un arte que esté al servicio de los verdaderos intereses del pueblo”. Finaliza con un llamado a la unidad y organización.

- c. “La oferta y demanda II (El Curso de la Revolución)”, Eduardo Leonetti. Fotocopia de los clasificados del Diario *La Opinión*, 1 de abril de 1973, en el que se encierra con un marcador azul un clasificado con el texto: “Peronismo y revolución. Análisis crítico de la ideología” y luego, los datos del lugar.
- d. “Perón Vence”, Luis Pazos, 1973. Fotografía de “escultura viviente”, tomada desde arriba por Pazos en el patio del Colegio Nacional de La Plata. Se ve a un grupo de personas que con sus cuerpos forman el símbolo peronista formado por una *V* y dentro de ella una *P*.
- e. Fotocopia, Juan Carlos Romero. Reproducción de un collage formado por la fotografía de una manifestación de Montoneros en la que se ven algunas banderas con el texto: “José Sabino Navarro”, “Montoneros”, el símbolo de “Perón Vuelve”. En la parte inferior de la fotografía se ha superpuesto un texto escrito a mano. La frase comienza con el nombre de Perón y finaliza con el nombre de Evita. La primera parte es un llamado a la política y la lucha, vinculando vida con lucha; la segunda, dice contra quiénes se debe pelear: la oligarquía, los explotadores y los mercaderes.
- f. Poesía visual, Vigo. Consiste en el contorno de una botella que en su pico tiene una perforación circular. Dentro de la botella se encuentra impreso el siguiente texto: “El propio *militante/compañero* debe llenar con su sangre esta *botella/bomba*. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante”. Tiene un sello que dice: “Investigación de la realidad nacional”.
- g. “Texto N° 1”, Zabala. Texto sobre el arte, lo poético, el producto artístico y sus relaciones con el público participante y las conciencias.

2. Juan Bercetche, hoja negra con un cuadro blanco de doble entrada. El cuadro tiene cinco columnas en las que se inscriben los datos: “procedimiento tipo” (“fusilados”, “electrocutados”, “ahorcados”, “envenenados”, “decapitados”, “torturados”). En la siguiente columna, al lado de fusilados se encuentra el número dieciséis y al lado de torturados, un tres, luego sexo, edad. La última columna es “observaciones”: en la fila de “fusilados” dice “p/ intentar fuga” y en la de “torturados” dice “c/ vida (Internados)”. Debajo aparecen los datos “actuó” y una firma, fecha “22/8/72” y número de tarjeta. Sobre la parte inferior se colocó un sello en color verde circular con la palabra “Trelew”.

3. “Ernesto Che Guevara”, Horacio Zabala, 1973. Fotocopia de un collage que cuenta con tres trozos de hojas rasgadas: en el superior, que conserva los agujeros de haber pertenecido a un cuaderno anillado, dice “Ernesto Che Guevara”, en el medio, otro trozo que dice “Che Guevara” y en el inferior, dice “Che”.

4. Trozo de afiche, Vigo. Un trozo de afiche recortado, aparentemente sobre una carrera de automóviles o motos, donde se ven letras y partes de palabras. Hay variaciones entre ejemplares del mismo número. Está sellado con el nombre de Vigo y el número de su casilla postal.

5. “Variante jurídica”, Vigo, 1973. Subtítulo “Relación: Estado/Individuo”. Debajo se ubica la fecha “1970 i 3”. Al lado, el sello de Vigo con el número de casilla postal. Consta de dos columnas, en la izquierda dice “Ayer” y en la derecha, “Hoy”. Debajo de la primera dice “Quita de libertad por hecho probado” y al lado, bajo la columna “Hoy”, se lee “Quita de libertad por hecho supuesto”. En la segunda fila, bajo la columna “Ayer” dice “Demostración de culpabilidad por el Estado”, en “Hoy” dice “Demostración de inocencia por el individuo”.

6. “La pirámide de la muerte”, Carlos Ginzburg, proyecto presentado para la 8va. Bienal de París y “Tierra cúbica”, propuesto para la Beca Guggenheim.

Nº de (10)

Portada: nuevo logo de la revista. El contenedor es una carpeta verde. Se encuentra en sello circular en tinta roja que dice “Trelew”.

1. “Kitsch”, Vigo. Adosado a la retirada de tapa, hay un sobre que tiene impresa la palabra “Kitsch”. En su interior se encuentra una tarjeta con el sello de Vigo y una figurita infantil de colores con brillantina.

2. “Bando” de la revista *Barrilete*. Afiche doblado. Declaración en la que se realiza una descripción de la situación política del momento y se expresa la necesidad que tienen los trabajadores de la cultura de incorporarse a las luchas contra la dominación y el colonialismo cultural. Por ello, se declara reeditar la revista *Barrilete* e invitar a otras revistas literarias, así como a artistas y escritores a unirse en esas luchas.

3. “Poema matemático censurado”, Vigo, 1974. Postal: de un lado, se encuentra una poesía visual con números y letras. En la parte superior derecha, un recuadro ocupa parte de la fórmula y se encuentra tachado con una cruz negra de mayor tamaño. En el anverso de la postal está escrito el título en español, francés e inglés, el año y debajo el sello de Vigo. En el medio dice “postal” y de manera longitudinal, “Edición Hexágono ‘71–Nº 1/1974”.

4. “Revisado”, Horacio Zabala. Hoja de periódico sellada.

5. “Argentina ‘74”, Vigo. Poesía visual. Afiche. En la parte superior hay un cuadro rojo dentro del cual se encuentra flecha que dobla hacia la izquierda tachada con una banda roja. Debajo de la flecha dice en letras mayúsculas negras “Argentina ‘74” y luego se encuentra el sello de Vigo.

6. Reproducción de parte del texto “Mitos, ritos y delitos en el país del silencio”, OPS, Ed. Fundamentos, Madrid, 1973. El autor relata una situación donde reina el silencio, lo cual favorece a los poderosos, basados en el honor y la tradición, así como también a “sacerdotes de oscuras religiones”. Es un lugar de muerte y frío, hasta que finalmente saldrán los locos y los enfermos, liberándose e imponiendo un grito frente al silencio.

7. “Introducción a Arte de Sistemas en Latinoamérica”, Jorge Glusberg, febrero de 1974, publicado en Bélgica en el mismo año. Texto en hoja membretada del CAYC. Ensayo sobre la relación entre el arte en América Latina y la situación política. Para alcanzar la liberación debe destruirse la dominación colonizadora. El “arte nuevo” es aquel que pretende alcanzar este objetivo a través de “estrategias de liberación” que provienen de lo político y social pero que se explicitan en lo cultural y artístico. Cuatro páginas.

8. Poesía visual, Luis Pazos. La palabra “Dependencia”, en rojo, tiene sobreimpreso en negro, “Anulado”. Debajo, “Liberación” en rojo y sobreimpresa la palabra “Urgente” en color negro.

Nº *df* (11)

Portada: sello que dice “Libres o muertos jamás esclavos”.

1. Adosado en la retiración de tapa, un rectángulo de cartulina tiene el sello “Trelew”, [Vigo].

2. “Acción de transplante de un agujero existente en el papel de cartón (1974)”, Vigo. Poesía visual-collage: hoja sobre la que se ha adosado un cuadrado de cartón con una perforación circular en el centro. Debajo contiene el texto. En la parte inferior de la hoja se encuentra el sello de Vigo.

3. “Frente y... dorso”, Juan Carlos Romero y Eduardo Leonetti. Material de la muestra *Nuestro tercer mundo*. 1974. Fotocopia de recorte periodístico impresa de ambos lados con el título “Europa frente a las dos potencias. En medio de la presión mundial, los países del MCE intentan defender el estilo de vida que han creado” (*Diario de Buenos Aires*, 29/12/1973). Agregado en letras negras, “Frente y... dorso”.

4. "Political ideology", Glusberg. Encuesta en inglés sobre la relación entre arte, ideología y política. Dos hojas.
5. Carta de Endre Tôt a Glusberg. "Carta-audio-visual".
6. "América del Sur-Mapa político: Tension = Force/Area", Zabala. Fotocopia de collage sobre un mapa de esa parte del continente. Texto escrito con letras negras.
7. Telegrama de Amelia Toledo a Mario Pedrosa, CAYC. Texto: "Esbarrando mecanismos itinerante tacteio descomunicada emoção".
8. "Lorcaesque", Michael Joseph Phillips. Poesía.
9. "Análisis sumario de la enfermedad del 'putsch' cuyos casos críticos son de lamentar (recuérdese: Alemania, 1933; Indonesia, 1965; Chile, 1973)", Guillermo Deisler, julio de 1974. Poesía visual, dibujo. Imágenes y texto sobre los golpes de estado.
10. "Monocensurex", Clemente Padín. "Productora Padín S en C/74-'Dedicado a H. Zabala'". Imágenes y texto irónico sobre la censura.
11. "Espejo", Vigo, 1972. Poesía visual. "Poema matemático".
12. "Little Nemo in Slumberland". Tira de historieta y síntesis histórica de la misma.
13. "Homage to Boredom contest number two". Convocatoria de arte-correo de Chuck Stake Enterprozes, Canadá.

Nº *dg* (12)

La carpeta tiene adosada sobre la tapa y contratapa una banda de papel que dice "autocensurada". Esta banda impide la apertura completa de la revista. Sobre parte de la banda y la tapa tiene cuatro perforaciones que abarcan ambas tapas e incluyen las hojas que contiene la revista.

1. "Contaminación o liberación", "A los pueblos y gobiernos del mundo", Juan Carlos García Palou, Eduardo Leonetti, Juan Carlos Romero. Extracto de un documento de Perón presentado ante varios países sobre el cuidado ambiental y su vinculación con la justicia social, la soberanía, la independencia económica y la cooperación internacional. La hoja está perforada.

2. “Te deshacen y recomponen tu mente”, Vigo, 1974. Poesía visual. Xilografía. Imagen de partes de un cuerpo desordenadas y dentro de la cabeza dos cuadros con letras y números a la manera de una fórmula matemática. La hoja está perforada.

Nº *e* (13)

Carpeta marrón, sin indicación de pertenencia a la revista. Sello “Arte de y para investigación”.

Hoja con logo “Hex 71 1975” formando un hexágono. Tiene un sello que dice “Sellado a mano”. Sobre el logo y la letra *e* que identifica al número, hay un cuadro con las letras del abecedario en su orden, números sucesivos y signos, así como imágenes de manos con el dedo índice señalando y una de ellas emergiendo de una trompeta.

1. “Sellado a mano”, Vigo, La Plata, 1975. Ensayo sobre la utilización de sellos en el arte como “medio de comunicación común” y económico, accesible a los ingresos de los artistas. Según el autor, este uso permite separarlo del uso administrativo e ironizar o ridiculizar emblemas o textos burocráticos. Opone la “internacionalización” del arte —hace referencia a la posición de Romero Brest— a la universalización, por la que brega. El texto está ilustrado por algunos sellos: el título está escrito en un sello, en la hoja siguiente se halla impreso uno que dice “29 de mayo de 1969. Insurrección popular en Córdoba. 29 de mayo ‘Día del Ejército Argentino’”, asimismo las hojas están numeradas con sellos y en el final se encuentra uno con las letras *A B C* y el año 1975. Seis páginas numeradas.

2. “Poesia non transferibile”, Franco Vaccari, 1973. Sellos

3. “El medio es el mensaje”, Carlos Ginzburg. Sellos sobre “el mensaje”.

4. “Composite Message”, Henry Targowski. Sellos.

5. “Adolf Hitler Commemorative Stamp”, Pauline Smith, 1975. Sellos.

6. “End of an empire”, Génesis Orridge. Sellos.

7. “Censurado”, Horacio Zabala. Sobre una página perteneciente a un libro de medicina, están impuestos los sellos: “Censurado”, una cruz y el suyo personal. [Las páginas del libro varían en los diferentes ejemplares del mismo número].

8. Sello con paloma, Graciela Gutiérrez Marx.

9. “Try = Life”, Klaus Groh. Sellos.

10. “Señale su paso por la historia”, Luis Iurcovich. Sobre una hoja impresa con renglones, se colocaron huella digital y un sello con la palabra “implicado”.

11. “Venceremos”, Roberto Rehfeldt. Sellos en negro y rojo.

12. “Anulada”, Vigo. Sello circular que dice “Anulada” sobre el que se ha puesto otro en color negro con la frase “Anulé este hoja el día 1 de abril de 1975”; debajo se encuentra un sello con los datos de Vigo.

Nota sobre la editora

Ana Bugnone es Licenciada en Sociología y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Es profesora Adjunta de la cátedra Cultura y Sociedad de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma universidad. Dicta seminarios de investigación en el Doctorado en Ciencias Sociales y de Historia del Arte Latinoamericano para Leiden Universiteit. Obtuvo dos becas doctorales de CONICET y dirigió un proyecto acreditado en Harvard University en el Program for Latin American Libraries and Archives (PLALA) para trabajar en el Archivo de Edgardo Antonio Vigo, describir, digitalizar y brindar accesibilidad pública del archivo a través de Internet. Investiga en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLP-CONICET sobre las relaciones entre arte, sociedad y política, especialmente la poética del artista Edgardo Antonio Vigo. Ha presentado trabajos en jornadas y publicado artículos sobre el tema en revistas especializadas. Integra proyectos de investigación de la UNLP y de CONICET y forma parte del Área de Estudios Políticos Latinoamericanos, donde coordina la sub-área Arte, estética y política. Colabora con el Núcleo de Sociología del Arte y de las prácticas culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.