

X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

# **Arte y política: las rarezas de la revista Hexágono 71 de Edgardo Antonio Vigo.**

Ana Bugnone.

Cita:

Ana Bugnone (2013). *Arte y política: las rarezas de la revista Hexágono 71 de Edgardo Antonio Vigo*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/174>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**X Jornadas de sociología de la UBA.  
20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos  
académicos, científicos y políticos para el siglo XXI  
1 a 6 de Julio de 2013**

Mesa 11: *Arte y sujeto: mecanismos de resistencia ante el poder contemporáneo*

**Arte y política: las rarezas de la revista *Hexágono 71* de Edgardo Antonio Vigo.**

Autora: Bugnone, Ana.  
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS),  
UNLP – CONICET.

**Introducción<sup>1</sup>**

Este trabajo presenta uno de los modos por los cuales el arte se encuentra con la política a través de la poética del artista plástico Edgardo Antonio Vigo, entre fines de lo '60 y mediados de los '70<sup>2</sup>. Desde la vanguardia estética este artista trabajó con diversos materiales, generando una poética que apuntaba a provocar la participación del público, su asombro o desconcierto, así como formas expresivas que se alejaban de las Bellas Artes y sus cánones. Además, incorporó temas vinculados con la política, especialmente asociados a la radicalización, que tomaban elementos comunes a los discursos y prácticas culturales de la época, sin abandonar su posición vanguardista. El análisis de la revista *Hexágono 71*, permite pensar *lo político* del arte en tanto forma de desestructurar los modos de concebir la organización y jerarquías, sujetos y objetos del orden social, como su vinculación con *la política*, los acontecimientos y disputas del momento, aunque sin responder al modelo del artista comprometido.

En *Hexágono 71* el propio género y soporte revista 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. 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

---

<sup>1</sup> Agradezco al Centro de Arte Experimental Vigo por permitirme utilizar su acervo documental. Todas las imágenes que aquí se reproducen pertenecen al Archivo personal de Edgardo Antonio Vigo de dicho Centro.

<sup>2</sup> Esta ponencia forma parte de la investigación que estoy llevando a cabo para mi tesis doctoral, la cual se centra en diversos aspectos de la poética de Vigo durante el período 1968 - 1975, y hace hincapié en sus múltiples conexiones con la política. He omitido aquí, por razones de espacio, la argumentación teórica sobre *lo político* y *la política* que he desarrollado en otros trabajos, privilegiando un análisis de la revista que contemple también una descripción de sus rasgos fundamentales.

textuales como artísticos, y las variaciones en los autores; por fin, proponemos enfocar especialmente la relación de la revista con los temas y acontecimientos de la política nacional. Teniendo en cuenta estas variables, hemos dividido el análisis en dos etapas, dado que así lo reclama la propia deriva de la revista.

*Hexágono '71* fue una revista ensamblada que creó, dirigió y editó Vigo, asimismo, buena parte de su contenido fue producido también por él. Tomaba las decisiones en soledad, incluyendo poesías, proyectos o textos de diversos artistas y autores, prácticamente sin consultar con otros compañeros. Se convirtió así en una revista directamente atada a su producción personal como una extensión de su labor artística en otros ámbitos, visible también en la elección de trabajos o textos a publicar, 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. Se trata de una revista de arte centrada en 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.

### **Un soporte distorsionado**

El soporte y la materialidad de *Hexágono* representan parte de su rareza, que consiste, entre otras cosas, en desligarse de las pautas establecidas o corrientes para la elaboración de una revista convencional. Al mismo tiempo que otros artistas editaban revistas ligando vanguardia y experimentación<sup>3</sup>, 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, 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.<sup>4</sup> En *Hexágono* Vigo publicó imágenes, textos, traducciones y aquello a lo que apuntaba en términos de un programa de comunicación tendiente a desestabilizar los sentidos comunes, los soportes, los materiales y la relación del arte con la política.

*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 (Campal, 2001; Murciego, 2008; Méndez Llopis, 2012). Dado que cada una está compuesta por páginas aportadas por los artistas, algunos autores han identificado a estas revistas con “museos transportables” (Campal, 2001) o “galerías deslocalizadas” (Murciego, 2008).

---

<sup>3</sup> Un ejemplo de esto son las revistas que publicaba Clemente Padín en Montevideo: *Los huevos del Plata* (1965- 1969), *Ovum 10* (1969-1971) y *Ovum* (1971-1975).

<sup>4</sup> Análisis de la revista *Diagonal Cero* pueden encontrarse en Davis (2006), Pérez Balbi (2006) y Dolinko (2008, 2012).

En este tipo de revistas el contenido fundamentalmente tiende a ser visual, aunque Vigo propuso también la permanencia de textos propios y de otros autores.

Las revistas ensambladas surgieron a fines de los sesenta (basadas en los antecedentes de las vanguardias de principios del siglo XX que habían propuesto cambios en los usos de la imagen y el lenguaje) con la intención de superar las restricciones editoriales e imposiciones de las revistas normalizadas o convencionales, tanto en su presentación material, la forma en que insertan las hojas, el continente, la tipografía, la calidad del papel, como en el tipo de contenido publicado. Asimismo, carecen del interés comercial y masivo que poseen las que dependen de editoriales (Méndez Llopis, 2012; Gómez, 2007).<sup>5</sup>

Si bien en la bibliografía citada sobre estas revistas hay coincidencia en considerar que este tipo de publicaciones comenzaron entre fines de los sesenta y principios de los setenta, hasta ahora el énfasis se ha puesto en Europa y Estados Unidos, ignorando trabajos pioneros como los de Vigo en Argentina.

Las ensambladas, a diferencia de las revistas normativas, basadas en parámetros industriales y masivos, 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 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 (Campal, 2001), 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 se hace indispensable en este tipo de publicaciones, ya que es la forma en que pueden hacerse varios ejemplares de la misma obra, apuntando así a una estrategia comunicacional en que el valor de lo auténtico, como lo único, pierda 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” (Murciego, 2008: s/p).

Así, Vigo ocupó el rol de editor, director y artista<sup>6</sup>, 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

---

<sup>5</sup> Si la revista anterior, *Diagonal Cero*, había tenido una circulación más o menos amplia, *Hexágono* no sólo tuvo un alcance menor, sino que tampoco fue reseñada en la prensa de la época. Entre las escasas referencias publicadas sobre la revista, se encuentran dos notas, una en el diario local *El Día* (7/01/1973) y otra en la revista inglesa *Kontexts* (1974).

<sup>6</sup> Vigo, además, envió trabajos suyos publicados en *Hexágono* a otras revistas o para ser expuestos en diversas muestras. *Hexágono* funcionó también como editorial. Entre ellas podemos nombrar a: la postal “Poema matemático censurado” (1974); “Crozier-Zabala-Vigo” (1975) (100 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).

la relación que tuvieron este tipo de publicaciones con el arte-correo. 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<sup>7</sup>.

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 1). 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<sup>8</sup>.

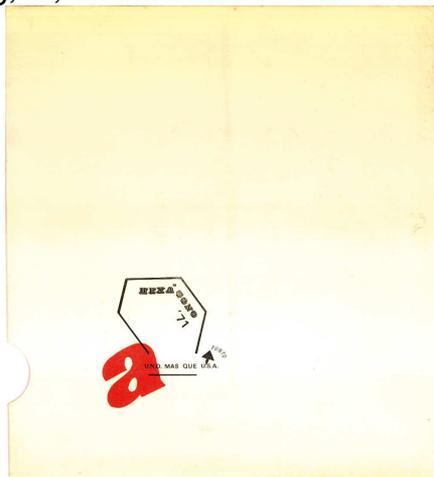


Imagen 1

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 receptor. Se encuentran también las referencias incluidas en los trabajos publicados, pero 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, ordenadamente 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, tal como señala

---

<sup>7</sup> 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 (Studienzentrum für Künstlerpublikationen, s/f. Traducción nuestra).

<sup>8</sup> 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.

Campal (2001). Vigo empleó en *Hexágono* sobres de papel o carpetas, apelando, además, a una factura artesanal en la que sobresalen los troquelados circulares. Estos calados aparecen en distintos trabajos a lo largo de todos los números de la revista. Vigo también los utilizó 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. Aunque también permiten la acción sensorial, ya que pueden atravesarse los dedos, como en el caso del *señalamiento VII, 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 dejar de ser apoyo o soporte de alguna re-presentación y aparece como un cartón u hoja con perforaciones.

También fue modificando los logos y las frases que aparecen en la portada. El nombre de la revista surge de la forma que tenía su oficina en el edificio de Tribunales, lugar donde trabajaba para ganarse la vida. 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. MAS QUE U.S.A.”, según Vigo (*El Día*, 7/1/1973), 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. Los puntos en la palabra “U.N.O.” no permiten que la interpretación del lector sea inmediata y segura; luego, 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 (imagen 1). Está indicando 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* junto al logo se inscribe la frase “eso sí, la más peligrosa...”, que analizaremos más abajo. En *de* se utilizó un sello con la palabra altamente significativa en términos políticos, “Trelew”.

En cuarto lugar, otros de los modos por los cuales Vigo disrumpe al 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. Sólo aparece la firma de las poesías visuales y de los textos escritos y en el caso de traducciones figura el nombre de Vigo o 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 diferencia 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. Éstos últimos receptores de *Hexágono* – así como de otros trabajos- 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 repartición de lo sensible que puede provocar el arte (2007) y que llamamos *lo político* del arte. Esto se da al mismo tiempo que la revista es política (en el sentido explícito de las prácticas 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 de los soportes de la propaganda y como herramienta de activismo más utilizado 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 viene a abonar 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 intentan comunicar ideas o directivas claras con las que luego el receptor pueda modificar su rumbo de vida o sus posiciones políticas ideológicas en un sentido de cambio social y político.

### **Estética, política y vanguardia**

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” (Vidal y Martín: 2010: 3), 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 a modo de presentación, 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 las aspiraciones de los autores sobre la relevancia de ese tipo de producciones en el arte.

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 sus números, en algunos casos, asumido 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 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 se venían produciendo en el arte desde la década anterior en cuanto al auge de la experimentación, el uso de nuevos modos de expresión, así como de otros 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 se 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.

En 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 todos los números, publicando trabajos o textos de autores extranjeros.

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*, especialmente en 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; internacionalismo.

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.

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

Las revistas ensambladas, a diferencia de las convencionales que buscan “asegurar la legibilidad y comprensión” (Méndez Llopis, 2012: 198), 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” (201). Como es claro, esta caracterización de un receptor colaborativo -“y a veces hasta radical en su actitud”, dice Gómez (2007: 7)- coincide, además, con el tema central de la poética de Vigo: establecer una relación con el espectador en que éste sea un partícipe activo en el proceso creativo de la obra. Sus historietas –nunca del todo claras-, las comunicaciones y poesía visuales, 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, proponer 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 éste 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 revistas en las que se tensiona o distorsiona el rol de 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 su poética, como continuación de sus trabajos artísticos y teóricos, y con una clara intencionalidad movilizadora.

### **La preeminencia de *lo político***

Teniendo en cuenta las siguientes variables: tipo de relación con *la política* y *lo político*, condición de extranjeros y nacionales de los autores y tipos de trabajos publicados, es posible considerar que *Hexágono* tuvo dos etapas: los primeros seis números y los siguientes siete<sup>9</sup>. Si bien hay aspectos centrales

---

<sup>9</sup> Fue F. Davis quien advirtió el punto de quiebre que implicó el número *cd* de *Hexágono* 71.

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. No es llamativo que ese cambio se manifieste en la publicación al mismo tiempo que avanzaban 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% de trabajos artísticos frente a un 20% 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, así como 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 “obras” artísticas 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 creaciones.

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 2). 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*, aún 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 sólo por ser unos de los conflictos más resonantes de la guerra fría, sino también por el rechazo popular que se 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 decide incorporar la temática de un modo bien evidente.



Imagen 2

El uso del “souvenir” se aplica aquí a un recuerdo imposible: la búsqueda de un cuerpo y su guardado 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 extraña, 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 (2010), 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” (2010: 20). 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. En *Hexágono* se ve con 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 America* (imagen 3) que Vigo publicó en *bc* (1972).

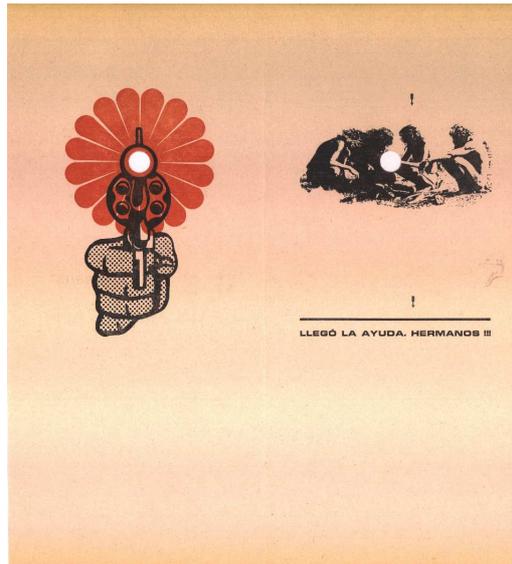
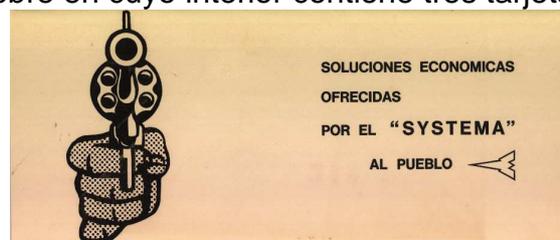


Imagen 3

La historieta está impresa en una hoja doblada longitudinalmente. El título (en la cara de 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 aquél 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” (Biopsia 1971). 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<sup>10</sup> (imágenes 4).



<sup>10</sup> 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. Vigo dice que el sobre se distribuyó como “souvenir” (Biopsia, 1973).



Imágenes 4

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 y griega, puede atribuirse, como en el caso anterior, al uso del inglés (*system*), aunque aquí, de un modo castellanizado. Al abrir el sobre, el lector se encuentra con tres tarjetas usadas de juegos de azar: el prode, el hipódromo y la lotería. Los boletos son originales, pero, a modo de intervención sobre esa originalidad tienen cada uno un sello personal de Vigo. Nuevamente, la búsqueda de la sorpresa y la ironía operan como moduladores de la temática.

La idea de “systema” en este caso es explícita porque está en el texto impreso del sobre. El contenido del sobre es 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, respondiendo 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 otros que implican igualmente una crítica al modelo económico o social, aunque de modo menos evidente. Un ejemplo de ello es la *(in)hostia* (imagen 5), donde Vigo, aprovechando el largo uso que ha hecho de la negación de una palabra (por ejemplo en “(in)comunicación”, “(in)estético” o “(in)conferencia”), apela a un objeto de alto valor religioso y con él, un desafío a la iglesia.

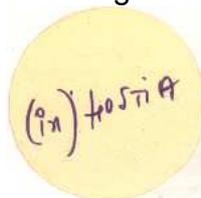


Imagen 5

Debe destacarse que en este caso, también hace uso de 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<sup>11</sup>. Otros collages, montajes y poesías, 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.

Los autores de la mayoría de los trabajos (un 85%) son extranjeros, y sólo 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 Centro de Arte y Comunicación (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.<sup>12</sup>

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 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. En *bc* Vigo tradujo “La importancia de la tira dibujada”, de Moacyr 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, en consonancia con la publicación de historietas 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. El autor afirma que a pesar de que las historietas representan a la ideología pequeño burguesa –dado que es este sector es su principal consumidor– tienen la potencialidad de poner en peligro a la estructura del arte occidental.

---

<sup>11</sup> Encontramos antecedentes de la (*in*) *hostia* en los catálogos que Vigo realizaba para el “Cine Club” que organizó en el año 1957 (Biopsia, 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

<sup>12</sup> 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), Cirne Moarcy (Brasil)<sup>12</sup>. Todos ellos, ligados a diferentes tipos de expresión vanguardista o fuera de los cánones del arte tradicional. Algunos mantuvieron con Vigo una relación más larga y estrecha, como Julien Blaine y Robin Crozier.

Vigo publicó en el número siguiente (*bē*), “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.

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” (Pastor en Méndez Llopis, 2012: 199), 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.

### **Comunicabilidad, política y discordancia**

A partir de número *cd* se observa una modificación en la deriva de la revista, una segunda etapa. No sólo, como se mencionó antes, del logo e ilustración de la tapa, sino también el contenido. Uno de los primeros cambios que saltan a la vista es la masiva presencia de autores nacionales frente a la de extranjeros: si antes la proporción era mucho mayor para los extranjeros, ahora es la inversa. Teniendo en cuenta que el número total de trabajos (artísticos y textos) publicados es mucho mayor que en 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<sup>13</sup>. Los trabajos de extranjeros se reemplazaron por trabajos de integrantes del CAYC, quienes se transformaron de hecho en colaboradores de la revista.

Vigo tuvo una relación variable 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 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 consiste en una reseña crítica de la muestra “El Grupo de los trece en Arte de sistemas”, realizada en el CAYC y otras reflexiones acerca del arte de sistemas, el arte conceptual y una caracterización del grupo.

Este giro nacional 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).

---

<sup>13</sup> En cuanto a los trabajos de autores extranjeros, éstos son Andreaci, 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). Artistas visuales, dibujantes, historietistas, artistas de acción, artistas conceptuales, etc. se concentraron en estos números, pero la mayoría de ellos aparecen en el último número (*e*), dedicado completamente al arte con sellos.

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 latinoamericanista de la cultura en general (Dolinko, 2008, 2012), 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 Cámpora y el Devotazo.

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 políticos, sindicales, sociales que se disponían a luchar –de distintos modos- contra el “sistema”. ¿Qué implica, entonces, esa leyenda en una revista de arte? Por un lado, 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, el Che y la represión 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, que hace referencia a la represión policial. Luego, “La ley del embudo” de Vigo, da cuenta de una crítica política al sistema jurídico.<sup>14</sup> “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. Romero copió dos veces la foto de un cuerpo sin vida yacente en la calle y lo tituló “La violencia” como una explicitación de lo que ella significaba en aquellos tiempos y de los límites a los que estaba llegando. A éstos su 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 sólo por unos pequeños tubos que salen a la superficie para permitir la entrada de oxígeno.

El tenor de estos trabajos publicado en *cd*, en el contexto de aumento de los niveles de violencia estatal y avance paulatino de la represión política, 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 el lector en el sentido de las imágenes y textos, aunque éstas 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

---

<sup>14</sup> En vinculación con la cercanía que adquiere la revista con la masacre de Trelew, ese trabajo se reprodujo también en el “Informe sobre Trelew” (agosto de 1974), 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).

revista, parece ser desde este número uno de ejes que conducen la selección de trabajos que realizó Vigo. Este cambio involucra también su visibilidad pública, antes cuidadosamente centrada en su actitud vanguardista más que en su visión política de 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 los siguientes números el tenor de los trabajos es similar. En *ce* Vigo publicó su trabajo “El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo. Éste no”, que contenía las tarjetas “Souvenir del dolor” y “El ojo del Che” para armar un afiche-móvil sobre la Masacre de Trelew. 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, el uso de los *señalamientos* en una serie, la desnaturalización de las palabras –“ármelo”, “systema”-, o 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”. La incorporación de este afiche representa otra forma de sumarse a las distintas formas que aparecen en este número de mencionar o recordar la Masacre 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.

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 Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero, Vigo y Zabala (el grupo que trabajó sobre el muro “Ezeiza es Trelew”) y en la que presentaron las imágenes de que lo había sido esa experiencia. Así, incluye en la revista

el resumen de una exposición que recopila una acción artística y política<sup>15</sup>. Trabajos que refieren a Sabino Navarro, a la necesidad de organización de los artistas, a Perón, a Montoneros, etc., potencian una conjunción de arte y política, donde –en algunos casos- 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. 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 6).

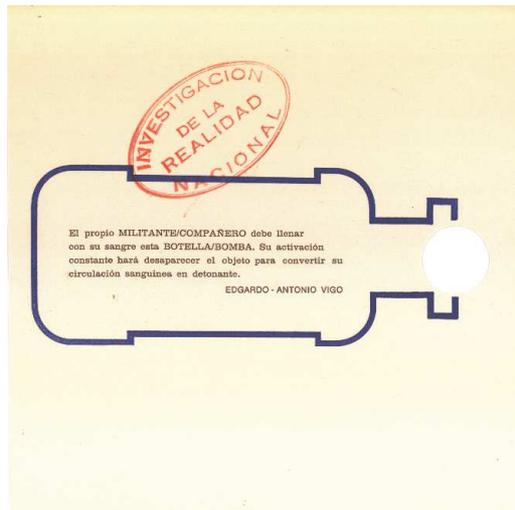


Imagen 6

Vigo ya había utilizado botellas 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 observador. 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. Esto se conecta con el segundo aspecto, donde se hace eco de la práctica de la utilización de las bombas caseras y de la utilización de un lenguaje vinculado a las formas de expresión escrita de la práctica política de la época: “militante”, “compañero”, “su sangre”, “bomba”, es decir, atravesado por la situación política y social. 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

<sup>15</sup> Un análisis de estos trabajos puede encontrarse en Longoni (2001) y Davis (2007).

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, es decir, mantiene su interés en los efectos de desobjetivación (o, en palabras de Rancière, “repartición”) que el trabajo artístico puede provocar con las formas y las convenciones.

La inclusión de este catálogo en la revista destaca, en primer lugar, la importancia de la exposición original –“Proceso a nuestra 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 del arte y *la política*, en términos de una temática claramente identificable en las discusiones, propuestas y discursos políticos de la época, a la que Vigo como editor no escapó.

En ese mismo número de *Hexágono* se publicaron otros trabajos que continúan en la misma tónica. Vigo agregó “Variante jurídica”, una crítica al mal funcionamiento del sistema de derechos y garantías.<sup>16</sup>

En *de* (1974) se encuentra en la tapa un sello circular en tinta roja que dice “Trelew”. Este es el primero de los números de la revista en que se ha puesto en la portada un sello que haga 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 una evidencia de los cambios que ha sufrido desde su inicio hasta ese momento.

El sello “Trelew” avanza aún más sobre la relación de la revista con la realidad política. No sólo es “peligrosa” (“eso sí, la más peligrosa”), sino que le otorga un nombre a eso que le da su condición. 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 la revista en una de las veredas ideológicas del momento.

Vigo da lugar a que la realidad política se introduzca llanamente no sólo 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 una descripción de la situación política y de la necesidad que tienen los “trabajadores de la cultura” de incorporarse a las “luchas” contra la “dominación” y el “colonialismo cultural”. El uso de dicha terminología, el llamado a la “unión” de diversos sectores para comprometerse con las “luchas de los trabajadores de la cultura”, etc., involucran un contenido y un lenguaje común a otros escritos de las

---

<sup>16</sup> “Variante jurídica 1970 i 3” se publicó también en “Our idiotismo”, n° 3, IAC – FOCKE Edition, una revista alemana publicada en inglés.

organizaciones políticas, a lo que se suma la forma de la escritura, un tono apelativo que pertenece también a ese ámbito.

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 7). Sin embargo, el significante “censura” aplicado en una poesía visual potencia la interpretación política.

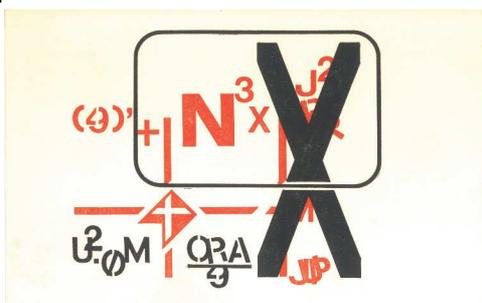


Imagen 7

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 8).



Imagen 8

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 ideológicamente hacia esa tendencia política. Ello está altamente vinculado con el momento político, el giro a la derecha de las política implantadas por Perón como rechazo a los pedidos de los grupos políticos más radicalizados y en el contexto del conocido discurso de Perón en la Plaza de Mayo en que echa a los Montoneros, simbolizando un quiebre en su relación con aquellos jóvenes.

El trabajo de Vigo se diferencia de otros publicados en esta segunda etapa de *Hexágono*, en primer lugar, por tratarse de una poesía visual, es decir que hay una búsqueda estética de ruptura. Si bien es claro que propone un símbolo interpretable para todos, la señal de tránsito, y la leyenda “Argentina 74” ubica al espectador en tiempo y lugar, 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 implica 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 requiere de 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 (Rancièrè, 2010). Esta comparación, 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, 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 reservó 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*.

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”. Al igual que en el caso de la tapa con el sello “Trelew”, produce una intervención de *la política* en la revista que no sólo hace evidente la posición de quienes la producen, sino también la intención 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*. Reforzando la posición mencionada arriba, este sello remite una vez más a la masacre.

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.

De la descripción de los trabajos publicados en esta segunda etapa se desprende que hay una heterogeneidad palmaria: por un lado, algunos producen reflexiones o proposiciones sobre un mundo que se presenta como injusto, cruel o violento, frente a lo que se realiza un llamado a la concientización o participación política; por otro, se sostiene la presencia de poesías visuales, comunicaciones, collages, etc., 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.

El número *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 (imagen 9).



Imagen 9

Sobre parte de la banda y la tapa tiene cuatro perforaciones que abarcan ambas tapas 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 sólo se encontraban en el sobre o carpeta. La disposición de estos cuatro agujeros circulares es irregular, por lo que, como apunta Davis (2009) da la sensación de haber sido baleada. También puede interpretarse que los agujeros implican un lugar por el cual es posible espiar lo que se encuentra clausurado a la vista, a lo inaccesible. En el interior de este número sólo se encuentran dos hojas. Ambas han quedado perforadas con los mismos agujeros que la tapa.

En el último número, e (1975), Vigo –ya alejado del CAYC- se volcó hacia el arte con sellos y aumentó decididamente la presencia de autores extranjeros. 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. En este ensayo utiliza un lenguaje con referencias a Latinoamérica propios de la época, antes no tan frecuentes en los escritos de Vigo, así como directamente sobre la “dominación”, el “colonialismo”, la “violencia” o la “censura” y sobre los magros recursos de los artistas.

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 sí, europeos (provenientes 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, una palabra como “Venceremos”, o realizan una reflexión sobre el propio medio. Vigo cierra la revista con un trabajo que contiene un sello circular con la palabra “Anulada” –ya utilizado en otros casos- sobre el que puso otro en color negro con la frase “Anulé este 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**

Como procuramos mostrar mediante la revisión 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 de lo propagandístico y divulgativo, hasta lo que implica una lectura más reservada o incierta, aunque sugerida. *Hexágono* no ha sido sólo 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 provocaron 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 (Rancière, 2010). 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 produce un disturbio entre la experiencia y el modelo social (Williams, 2003). 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” (Bonet, Tro y otros en Méndez Llopis, 2012: 199), 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 a la revista en un lugar de cruces múltiples entre el arte y *la política*.

También parece ser “peligrosa” no sólo por una toma de posición en las luchas ideológico-políticas del momento, sino además 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 desconvencionaliza 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. Si en una primera etapa tiene mayor gravedad la ruptura estética, y por ello parece necesario presentar trabajos y textos que avalen esa mirada, en la segunda, pesa más que antes una temática política, que, sin embargo, no provoca el abandono de las disyunciones y dislocamientos de convenciones, formas y expectativas culturales de la primera. En cuanto a la presentación de trabajos menos herméticos, es dable que la comunicabilidad de la revista aumente a medida que lo hacen también los temas de la vida social, junto con las interpelaciones a la toma de posición sobre la actualidad política o pública. Sin embargo, esto ocurre al mismo tiempo que la posibilidad de manipulación del objeto revista, su rareza como artefacto problemático, por ejemplo para ser identificado –no hay fechas, editorial, ni estructura- se mantiene inalterable hasta el final de su publicación.

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 contenido se hace más propagandístico, pedagógico, agitador o informativo, la legibilidad-manejabilidad del artefacto se mantiene problemática y disensual.

Al mismo tiempo, los cambios que se producen en cuanto al aumento de 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. Así, entre tantos trabajos referidos a la realidad política de la época, regresa a un tipo de producciones más herméticas y con un procedimiento tomado de las vanguardias históricas. Por ello, no hay un *mensaje* en sentido explícito, sino que se quiere inducir a la reflexión sobre las prácticas estéticas y desnaturalizar la observación. Asimismo, mientras

publica la flecha tachada que gira hacia la izquierda, en el mismo número pega en la retirada de tapa de la revista un sobre con la palabra “kitsch” y una figurita infantil dentro.

Resultan dos conclusiones de todo esto. 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; así como tampoco 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 *lo político*, a la producción artística, tampoco la resignación de otro de los elementos de su poética, la ruptura estética y la búsqueda de innovación en la calidad artística, así como mantuvo el interés en dislocar las funciones de autor y espectador, y poner en entredicho la propia entidad de la obra de arte, ubicándola como creación desarticulada de la función aurática en la sociedad burguesa, más cercana a lo participativo, lo lúdico y lo efímero.

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. *Hexágono* va acumulando y combinando diferentes modos de experimentar con los usos del soporte papel, los 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 se debe elegir un solo camino, Vigo permite la coexistencia, las mezclas y combinaciones, apuntando también con esta estrategia a lo desconcertante.

### **Bibliografía citada:**

Campal, J. L. (2001). “Una ojeada a las revistas ensambladas”. *Edita 2001. VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas*. 30 de abril, Punta Umbría. Disponible en <http://www.merzmail.net/campalrevista.htm> [acceso: 10 - 4- 2013]

Davis, F. (2006). “Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la ‘poesía para y/o a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)”, *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes – UNLP [CD-Rom].

Davis, F. (2007). “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’” (inédito).

Davis, F. (2009). “Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en argentina en los 60/ 70” *Territorio Teatral*, nº 4. Disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4\\_02.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html)

Dolinko, S. (2008). “Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo”. Marcela Drien,

- Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (ed.), *América: territorio de transferencias*, Valparaíso, Facultad de Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez y Museo Histórico Nacional, pp. 245-254.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955 - 1973)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gómez, A. (2007). "Libro objeto y revistas ensambladas. El lenguaje y la comunicación en los libros. *Actas del Simposio de Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*. 30 de noviembre de 2007, Cáceres. Disponible en <http://boek861.com/proartista/pry/0%20LA%20AG.pdf> [acceso 10- 4- 2013]
- Longoni, A. (2001). "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en: "*Podere de la imagen*". *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA [CD-Rom].
- Méndez Llopis, C. (2012). "Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas". *Arte, Individuo y sociedad*, 24 (2) 195 – 209.
- Murciego, P. (2008). "Sobre las revistas ensambladas". *Anteqltura*. Disponible en <http://www.anteqltura.es/art-287-ensamblados-revistas-ensambladas-1977-2008.html> [acceso 10 - 4 - 2013]
- Pérez Balbi, M. (2006). "Movimiento *Diagonal Cero*: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)", *Escáner cultural*. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/277> [acceso 10/07/2008]
- Rancière, J. (2007) *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca. Disponible en: <http://mesetas.net/?q=node/5> [acceso 28/11/2007]
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Studienzentrum für Künstlerpublikationen (s/f). "Was sind Künstlerpublikationen?". Weserburg - Universität Bremen. Disponible en <http://www.weserburg.de/index.php?id=81> [acceso 10 -4 – 2013].
- Vidal, R.; Martín, O. (2010). *De Zines*. Madrid: Caja Madrid.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

#### **Fuentes citadas:**

- Cajas Biopsia, 1957 a 1975, Archivo personal de Edgardo Antonio Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- El Día*. (7/1/1973) "Hexágono: U.N.O. más que U.S.A.". s/p.
- Ehrenberg, F. (1974) *Kontexts*, 5. s/p.
- Revistas *Hexágono 71*, 13 números, 1971 – 1975.