

Hexágono '71, los conceptualismos latinoamericanos y la dimensión epistémica en su producción

Federico L. Santarsiero⁴⁷

Introducción: Tensiones moderno/contemporáneo

En su texto “De lo moderno a lo contemporáneo” Marcelo Pacheco presenta en la expresión “arte de los sesenta” la posibilidad de iniciar un acercamiento a la irrupción de nuevas configuraciones artísticas que emergieron en la Argentina y que la crítica en ese momento denominó “arte nuevo”. Nos advierte respecto a que la expresión “arte de los sesenta” no debe interpretarse de manera circunscripta a los parámetros temporales estrictos de la década, sino más bien como el marco para vislumbrar una serie de rupturas y transformaciones que se presentaron como la crisis del paradigma del arte moderno en el campo artístico argentino en un período que va desde finales de la década de los ‘50 hasta la mitad de la década de los ‘60.⁴⁸

El período en cuestión transcurre entre 1956/1965 y presenta para el autor una unidad de comprensión en el que van a emerger cambios que apuntaban no sólo a la implosión de los mecanismos formales y

⁴⁷ Adscripción: Docente de la cátedra Arte contemporáneo A de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Líneas de investigación: La dimensión epistémica de la imagen en el arte contemporáneo. Correo electrónico: federicosantarsiero@gmail.com Dirección ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3159-2638>.

⁴⁸ Marcelo Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Ines Katzenstein, 2007, p.16.

materiales de realización, sino también una postura que desafiaba las narrativas de la historia del arte, y junto con este desafío se ponía en crisis la obligatoriedad de la adscripción por parte de los artistas a esas narrativas fundamentadas en el correcto proceder artístico. Cambios que revolucionaron los métodos de producción, las dinámicas de promoción y los criterios de legitimación, e incluso las relaciones de consumo en el área artística, apostando por borrar los límites entre los ámbitos que hasta ese momento habían sido establecidos de acuerdo a los roles y acciones que de manera diferenciada realizaban los artistas y el público. Los artistas contemporáneos iniciaron una serie de producciones que con su irrupción desbordaron los límites y jaquearon los avales de los estatutos de artisticidad, avales que garantizaban la identidad de la obra de arte a través de sus recorridos en los circuitos modernos de visibilidad y consumo propios del modelo de las bellas artes, es decir los museos, las galerías, y el coleccionismo.

En esta escena que revoluciona las dinámicas de producción, los regímenes de visibilización, y las relaciones entre artista, obra y público, Marcelo Pacheco presenta a Edgardo A. Vigo como un “conceptual” antes del conceptualismo⁴⁹. Es una presentación que nos introduce en la que va a ser “la marca de Vigo”, un artista que inició sus indagaciones poético experimentales asumiendo posicionamientos *antiartísticos* que fueron el punto de partida para indagaciones cada vez más alejadas del modelo disciplinar estético de las bellas artes, paradigma moderno bajo el cual el artista se formó académicamente en la por entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y de la que egresó en 1953 con el título de profesor de Dibujo.

Adoptar esta perspectiva de producción le permitió a Vigo posicionarse para repensar y llevar a la acción una serie de propuestas que generaron una alteración y un reordenamiento de las cartografías de la escena artística. Un territorio en el que usualmente se encontraba al artista como ejecutor soberano de la obra de arte. Esta última concebida como una pieza-objeto única y original, producto de la destreza virtuosa del artista, que había transformado la materia en obra. Obra

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

de arte destinada a guardarse en los dispositivos de exhibición museísticos. Espacios a los que el público debía acercarse con reverencia para proceder a su contemplación, un encuentro que se asemeja casi a una ceremonia de culto.

Las indagaciones proyectadas y realizadas por Vigo fueron progresivamente poniendo en tensión las definiciones que encorsetaban a la obra de arte como normas y requisitos a priori que se presentaban como una garantía del estatuto de artisticidad de una obra. A su vez también llevaron al terreno de la incertidumbre a los supuestos que debían satisfacerse para que los procedimientos disciplinares condujeran al éxito del producto final artístico. Estas indagaciones teórico-prácticas también provocaron una crisis en los vínculos unidireccionales establecidos entre artista, obra de arte y público, esquema triádico propio del modelo disciplinar estético de las bellas artes, que establecía las fronteras infranqueables, entre los roles que debían cometer esos agentes involucrados en la producción, difusión y consumo de la obra de arte. Las obras de Vigo cuestionaron discursiva y prácticamente esas expectativas al no cumplirlas. El esquema triádico moderno antes mencionado no es factible de ser aplicado a ellas, como si se tratara de un método universal de análisis, que puede saldar sin riesgo de ser derrocado las contradicciones que generaban las características de las obras de Vigo. Estas características no podemos considerarlas como si fueran meros accidentes externos o formales de una esencia que se mantuvo igual a sí misma. En las prácticas de Vigo emergen posibilidades para el arte que desbordaron las fronteras del modelo disciplinar, escaparon con agilidad por fuera de los límites del sistema clasificatorio inherente al paradigma moderno, y fueron capaces de crear y habitar un espacio que se posicionó en contradicción dialéctica con el territorio del sistema del arte moderno. Un espacio en el que los actores, las acciones y los territorios en que se inscribieron estas nuevas propuestas presentaron un sistema imposible de ser explicado por la linealidad de la tríada artista-obra-público.

Si bien las obras generadas en el seno de la escultura, el dibujo, la pintura, tenían muy bien establecidos sus límites disciplinares en cuanto a métodos, materialidades, procedimientos y técnicas, la producción

de Vigo es esquivada a clasificaciones y taxonomías previamente establecidas atendiendo a un sistema que prioriza al artista considerado como un genio creativo excepcional, y a la obra de arte como objeto realizado en materiales nobles, para ser exhibido y contemplado en el museo. Esta dificultad, esta contradicción, este desborde, que se presenta cuando una producción artística no puede ubicarse convenientemente en alguno de los nichos previamente establecidos, que el discurso de la crítica había elevado a criterios cuyo cumplimiento garantizaron el estatuto artístico de una obra, consideramos que comprenden un conjunto de síntomas a tener en cuenta a la hora de investigar la emergencia de una forma nueva de pensar y ejecutar el arte, una alteración del territorio, de sus fronteras y de los mapas que los representan, que no enfrenta a la demanda de construir otra cartografía para navegarlo. Por ello es necesario abordar su proceso de creación artística desde una perspectiva que hace hincapié en el carácter interdisciplinar y transdisciplinar de estas prácticas artísticas, como propone J. Wagensberg,⁵⁰ un espacio en el que las “fronteras” se están desmaterializando, y se encuentran permeables entre sí. Las propuestas artísticas de Vigo se alejan de las huellas transitadas por aquellos que inscriben su práctica en el seno del territorio disciplinar. Vigo fue un artista que intentó establecer relaciones entre la práctica artística y la realidad que transgredieron los márgenes aceptados y naturalizados como límites propios del hacer artístico.

Rodrigo Alonso propone la posibilidad de visualizar también las tensiones moderno/contemporáneo en la comprensión del arte como un sistema en el que están involucrados un conjunto de actores, acciones, territorios en los que se inscriben la producción y la comunicación de la práctica artística.⁵¹ Al comprender el arte como un sistema se descarta su adscripción exclusiva a un objeto, medio o material determinados. Ni el uso de materiales nobles, ni la exhibición en una galería o en un museo, ni la existencia y permanencia de la obra como un

⁵⁰ Jorge Wagensberg, *El pensador intruso: El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, (1. ed.) Buenos Aires, Tusquets, 2014.

⁵¹ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, (1. ed.) Buenos Aires, Fundación Proa, 2011, p. 16.

objeto y sus exigencias formales, serán ya garantías inapelables de la práctica artística contemporánea como si lo fueron para la obra de arte moderna. Pensar el arte como un sistema provoca una crisis en la que el fundamento objetual del estatuto de artisticidad ya no es un absoluto. Concebir al arte como un sistema nos enfrenta ante la posibilidad de traspasar fronteras, de permear sus distinciones y diluir sus límites. Cualquier elemento, situación, agente o contexto puede transformarse en el soporte de una experiencia estética, tanto dentro como fuera de los espacios asignados tradicionalmente a ella. Esta crisis que relativiza la base objetual del arte desplaza la atención del objeto a una mirada que ahora hará foco sobre los procesos involucrados, tanto en su manifestación como en su recepción.

Los procesos mencionados son correlativos a los cambios en las formas de organización, asociación e intercambio, que ya no van a estar centralizadas únicamente en el objeto artístico de autoría individual. Esa configuración artística propia de la modernidad estética sufre una crisis cuando la aparición de nuevas formas de subjetivación y asociación desbordan las estructuras organizativas modernas. Surgen artistas que empiezan a diseñar y ejecutar proyectos en los que son necesarias formas de colaboración que se alejan de la autoría individual.

Es decir, surgen proyectos en donde es buscada la asociación, durante tiempos más prolongados que una visita a un museo de arte, de grupos de individuos de proveniencias diversas, lugares, edades, clases, disciplinas tenían la posibilidad de involucrarse en un proyecto artístico y movilizarse para articular procesos en los que los objetivos no eran la producción de una obra de arte, sino la modificación de estados de cosas locales. Un ejemplo es el monopolio de la edición, publicación y distribución de revistas. Los recortes interesados que estos monopolios operan sobre la agenda de información pública.

Estos proyectos artísticos que presentamos como propios del arte contemporáneo, las revistas ensambladas como Hexágono⁷¹ en particular, están empeñados en constituirse como un material de interrogación sostenida respecto a los problemas de la esfera pública, a circular en la diversidad de esa colectividad abierta antes mencionada que es la de los lectores y espectadores potenciales. Autores, escritores, artistas visuales,

comienzan a interesarse menos en la construcción de obras de arte que en participar en la formación de ecologías culturales.⁵² Proyectos relacionales irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas de las bellas artes, ya que no consisten en producciones de artes visuales ni de literatura, pero que se inscriben en su descendencia. Proyectos que no desembocan en una obra de arte, entendida como un monumento personal del autor.

Conceptualismos Latinoamericanos

Estas prácticas, que inscribimos en la matriz poética de los conceptualismos latinoamericanos, examinan de forma experimental las posibilidades que derivan en la producción de una obra que indaga las posibilidades poéticas de materialidades alternativas a los materiales nobles. Que se presentan como un campo de creación divergente a la repetición de técnicas y procedimientos convencionalmente propios del arte, y que acercan en su interpelación al público una convocatoria a que participen aquellos históricamente excluidos del hacer artístico. En sus modos de trabajar son trastocados los parámetros que para el modelo moderno definían a las objetivaciones y subjetivaciones del campo artístico. Sus procedimientos nunca descartan la incertidumbre ni los supuestos errores, sino que, más bien por el contrario, por medio de la observación, la comparación, la comprensión, la integración, la comunicación y los intercambios, emerge una dimensión epistémica en su creación que genera un conocimiento particular de aquello que problematiza.

La categoría conceptualismos latinoamericanos la entendemos entonces como una plataforma de producción que asume una mirada crítica al paradigma estético disciplinar de las bellas artes y a la obra de arte como objeto resultado final del virtuosismo técnico del genio creativo. Se presenta como un espacio poético de convergencia y articulación entre lo artístico y lo político, pero que no puede ser reducido a fórmulas externas como las de arte político. Estas prácticas están caracterizadas por la reticencia que ofrecen a ser asociadas a los conceptos de estilo, escuela o tendencia. Una resistencia a ser integradas a la historiografía tradicional de

⁵² Reinaldo Ladagga, *Estética de la emergencia*, (1. ed.) Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (2010) p. 9.

los relatos de la historia del arte que con tanta frecuencia recaen en el uso de ese tipo de fórmulas mencionadas. Los artistas tratan de alejarse de estas cristalizaciones teóricas, debido a que estas fórmulas bipolares que se utilizan como categorías historiográficas muchas veces tienen el efecto de neutralizar el objetivo de estas prácticas artísticas. Si las prácticas de los conceptualismos latinoamericanos se ven posicionadas en líneas de acción que aspiran a incidir en el curso de la transformación política en la que se insertan, y también a tensionar su relación con los circuitos artísticos convencionales, no pueden anquilosarse en una fórmula que las ubique en conformidad con especulaciones teóricas a priori.

Nuestro trabajo no pretende adscribir a una más de las producciones discursivas que tienden a conformar un nuevo sistema de demarcaciones y límites para un territorio estructurado a partir de polarizaciones como moderno/contemporáneo, conceptual/conceptualismos, arte/política, centro/periferia, ya que este tipo de análisis reduccionistas y precarios lejos de permitir un análisis en toda su complejidad de las prácticas puestas en el foco de la problematización, neutralizan sus dimensiones performativas, cancelan la potencia que tienen estas prácticas artísticas de rehacer el mundo en el que se inscriben, y las cristalizan en íconos de pertinencia a un pasado que se configura como una etapa superada e inactual. El resultado de caer en estos análisis que reducen a fórmulas binarias algo que presenta una complejidad de aristas múltiples consiste en la imposibilidad de reactivar el legado crítico de estas prácticas artísticas en nuestro presente. De acuerdo a Longoni-Vindel partir de una perspectiva dualista para desarrollar un análisis de las prácticas artísticas del conceptualismo latinoamericano implica asumir un orden dicotómico como una característica estable de esas prácticas, y obligarlas que se adscriban a esos pares conceptuales previamente conformados. La utilización de fórmulas para los conceptualismos latinoamericanos obtura así la posibilidad de pensarlos como un espacio poético de emancipación, como una estrategia de producción de un imaginario colectivo que tensiona y ponga en crisis la impostura del consenso social.⁵³

⁵³ Jaime Vindel y Ana Longoni, "Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia", en *El río sin orillas. Revista de Filosofía, Cultura y Política*, núm. 4 (2010), p. 314.

Los conceptualismos latinoamericanos abarcan diferentes propuestas como el arte correo, la performance, las intervenciones en el espacio público, la poesía visual y los proyectos de edición artística como las revistas ensambladas. Es una categoría que mantiene vigencia y que aún hoy puede establecer distintas orientaciones para las estrategias de producción del arte contemporáneo latinoamericano.⁵⁴ Pensamos en los conceptualismos latinoamericanos como la posibilidad de imaginar las hibridaciones, las mezclas, los “tráficos” y “contrabandos” entre territorios y fronteras, como estrategias operativas que adopta la producción artística/cultural en Latinoamérica. El conceptualismo no es presentado entonces bajo el modelo de las narrativas tradicionales de la historia del arte lineal organizada en géneros, estilos y tendencias. Como si se tratara de un eslabón más de aquellos que integran la narrativa de la Historia del Arte, establecida como una sucesión lineal de variaciones estilísticas formales, pensadas como accidentes, pero que en esencia no son más que la manifestación externa de un núcleo que se concibe como más de lo mismo.

Más bien implica una revisión crítica de la narrativa de la Historia del Arte y de las prácticas institucionales que trajo aparejadas, de sus inclusiones y exclusiones, del régimen de visibilidad que se estableció como única alternativa para el encuentro contemplativo de la obra de arte por parte del público, y de las cancelaciones e invisibilizaciones que este régimen tuvo como correlatos.

Proponemos la inscripción de Hexágono '71 en las configuraciones artísticas-proyectuales-políticas que asociamos a los conceptualismos latinoamericanos, retomando el concepto de politicidad que las autoras Capasso y Bugnone vinculan con el arte latinoamericano para dar cuenta de su régimen estético singular en el cual el arte se define por su pertenencia a un sensorium específico. Es decir, se trata de una forma sensible heterogénea que se opone a las formas de la experiencia ordinaria y, por lo tanto, al orden de las sociedades disciplinadas modernas.

⁵⁴ Cristina Freire, “Arte conceptual después del arte conceptual”, en *Conceptualismos del Sur/Sul*, San Pablo, Ed. Annablume (2009) pp. 203-212.

La politicidad del arte latinoamericano se vincula con una nueva forma de comunidad (y de ahí su politicidad) porque define al arte en función de su relación con una sensibilidad diferente a la sensibilidad hegemónica.⁵⁵ El arte puede involucrar una politicidad, como dice Bugnone, 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 interpretaciones previamente configuradas y disponibles.⁵⁶

El arte, en esta caso la revista ensamblada Hexágono '71, ofrece nuevas formas de decir y experimentar el mundo que otras actividades no logran, ya que producen un disturbio, un desacomodamiento entre configuraciones estipuladas para la experiencia y organización del modelo social. Es desde esa posibilidad de disenso con el orden social imperante que la revista tiene una politicidad presente en todo su trayecto editorial.

Revistas ensambladas

La aparición de las revistas ensambladas se produce en el mundo de las prácticas artísticas experimentales, por parte de artistas que se enfrentan con decepción al modo moderno de producción, promoción y recepción del arte. Nos referimos a aquellas prácticas que investigan otros caminos pocos transitados respecto a la producción de obras, que abandonan conscientemente la búsqueda de la perfección dentro de los límites técnicos de una disciplina, y que visualizan en la experimentación con otros medios, otros materiales, otras inscripciones territoriales, una posible vía de exploración más allá de esos límites.

Específicamente las publicaciones autogestivas, como lo son las revistas ensambladas, se presentan como una alternativa poética que opera también en las permeabilidades que se pueden provocar en un espacio de frontera, aquel que es visible como un límite entre publi-

⁵⁵ Verónica Capasso, Ana Bugnone, *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*, en Hallazgos, vol. 13, núm. 26 (2016) p. 126.

⁵⁶ Ana Bugnone, *Vigo. Arte, política y vanguardia* (1. ed.) La Plata, Editorial Malisia, 2017, p. 318.

caciones de carácter masivo, y con rasgos del orden de lo impersonal por un lado, y la producción que se desarrolla de modo autogestionado, alterando los roles de productores, editores, autores, y la inclusión de propuestas que desbordan aquello que se espera sea el contenido de una publicación.

Una alternativa comienza a surgir en la producción de revistas ensambladas, que en su convocatoria plural van a presentar al público propuestas artísticas que pueden ser reproducidas cuantitativamente, sin que esto implique una pérdida en su calidad, simplemente utilizando técnicas asequibles como la del fotocopiado.

Un camino de investigación en cuanto a materialidades, técnicas y procedimientos que va a ser explorado en profundidad por Vigo en obras como *Detalle de una obra que no me pertenece* en la que presenta un recorte de una imagen realizada mediante el fotocopiado adherida a una pieza de papel impreso con una leyenda que oficia de soporte. Las nociones de calidad, permanencia inalterada y durabilidad vinculadas estrechamente con el concepto de obra de arte quedan desafiados por las elecciones materiales y procedimentales con las que operó Vigo en estas publicaciones.

Las revistas ensambladas como Hexágono '71 fueron plataformas de producción creativa que presentaron en el campo artístico la posibilidad de generar un espacio diferente para el arte respecto al que avaló el paradigma estético de las bellas artes. Un paradigma apoyado en la obra de arte concebida como un objeto único y original, resultado final de un único método procedimental, aquel que correspondía a una disciplina y sus técnicas, producido por el artista, una individualidad genial, y por eso inapelable y soberana en sus decisiones respecto a la conformación de la obra.

Las revistas ensambladas generaron la posibilidad de una producción autogestiva, autorregulada, que requería para su construcción el aporte de obras que no fueran difíciles de replicar por métodos y técnicas asequibles. Las revistas ensambladas son dispositivos conformados por un conjunto de producciones en los que la reproducción por parte del público que la consume lejos de considerarse la producción de una falsedad totalmente desacreditada, es una especie buscada, y

más aún si en lugar de ser la persona del artista la única individualidad involucrada en el hacer, esa producción y reproducción implicaba un hacer colectivo y anónimo, que transforma el original, y que desafía la soberanía absoluta del artista en cuanto a procedimientos y ediciones.

En 1996 Stephen Perkins escribió y publicó la introducción del catálogo que acompañó una exhibición de revistas ensambladas en el que fuera su archivo personal de revistas y arte correo. Al espacio en cuestión, su casa en la ciudad de Iowa, lo denominó Subspace. El texto de introducción del catálogo es *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*. En esta exhibición del material del archivo personal de Perkins se encontraban revistas ensambladas, libros de autor y compilaciones de audio no sólo locales, de Estados Unidos, sino gracias a los intercambios también había material de todo el mundo. Perkins comenzó su colección a partir de principios de la década de 1970, cuando los intercambios de arte correo y la publicación de revistas ensambladas estaban en plena vigencia.

En la introducción del catálogo el autor retoma una definición del colectivo Fluxus respecto a que podíamos encontrar cuando una revista ensamblada llegara a nuestras manos: [...] una antología de operaciones al azar, arte conceptual, anti-arte, indeterminación, improvisación, trabajo sin sentido, planes de desastres naturales, de historias de acción, diagramas, música, ensayos, poesía, construcciones de danza, composiciones matemáticas, presentadas en un volumen encuadernado de páginas impresas individualmente, que incluía una serie de pliegues, tarjetas cortadas, hojas, sobres inclinados y encartes sueltos [...] ⁵⁷

Hexágono '71

Entre los años 1971 y 1975 Vigo publicó los trece números de su revista ensamblada Hexágono '71. Cada número tuvo una tirada de quinientos ejemplares. Fue un proyecto editorial que proponemos inscripto en las configuraciones del arte contemporáneo y en la poética de los concep-

⁵⁷ Stephen Perkins, *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Plagiarist Press, Iowa City 1997, pp. 2-5. (traducción propia).

tualismos latinoamericanos. Esta revista se puede pensar en algunos aspectos deudora de la tradición editorial en la que Vigo ya había trabajado con las experiencias de las revistas WC y Diagonal Cero, ya que ambas responden a las premisas de las revistas ensambladas, las indagaciones inter y transdisciplinarias, y las convocatorias de producción colaborativa a los artistas que configuraron una red artístico-afectiva.

Como ya mencionamos, la revista tiene una politicidad propia, fluida. Una dinámica de operaciones y contenidos que descansa en el entrecruzamiento de propuestas innovadoras y disruptivas que se desmarcan de la estética moderna, y propuestas que desafiaban las configuraciones de la organización social dominante. También fue un producto que operó en el marco de una dinámica de producción mixta y heterogénea, las hibridaciones que funcionaron en la revista fueron el resultado de sus múltiples voces, formas estéticas y textuales.

Estos procedimientos inter y transdisciplinarios hacen de la revista un artefacto difícilmente clasificable, pero que podemos vincular con la experimentación procedimental del arte contemporáneo y con la retórica revolucionaria de las producciones de los conceptualismos latinoamericanos.

En este proyecto poético-editorial Vigo presentó cada número de la revista como un sobre impreso conteniendo hojas sueltas en su interior, en el que incluyó una serie de ensayos y obra propios, y a partir de la conformación de redes de colaboración con productores locales, regionales e internacionales, ensayos y obra de otros artistas, con el objetivo de publicar y difundir este material entre la comunidad.

Vigo había logrado establecerse en el mundo de las revistas ensambladas a partir de los trabajos en sus proyectos editoriales que marcaron un antecedente en la publicación de ese tipo de revistas en la Argentina: WC (1958), DRKW (1960) y Diagonal cero (1962/68). Con la publicación de Hexágono '71 ya estaba conformada, gracias a sus convocatorias de intercambio y colaboraciones, lo que Dolinko⁵⁸ describe como una trama de revistas latinoamericanas que se fue construyen-

⁵⁸ Silvia Dolinko. *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, (1. ed.), Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 272.

do desde el registro marginal, micro o artesanal como signo de virtual identidad comunitaria, y presentando una alternativa a las dinámicas de producción, edición, promoción y circulación de las publicaciones que ofrecían los grandes sellos editoriales.

Hexágono '71 presenta una alteración respecto a las pautas establecidas para el soporte y la materialidad con las que se elaboraban las revistas convencionales. En cuanto a su contenido en esta revista Vigo publicó imágenes, producción gráfica, textos propios, y traducciones de ensayos de otros artistas, apuntando a establecer un programa de comunicación que provocó una tensión contradictoria a las expectativas establecidas respecto a los sentidos, los materiales artísticos, y la relación que el arte podía tener con la política.

Como dice Bugnone⁵⁹ las declaraciones indirectas de la voluntad programática de la revista están ligadas a la publicación de obras de la vanguardia artística, la publicación de textos que se posicionan en un frente crítico del arte canónico y sus configuraciones, la conformación de una red de intercambio y colaboración relacionada con la esfera internacional, y la difusión de nuevas formas de producción que implican convocatorias a la acción colectiva sobre la realidad con la incorporación de expresiones de mensajes políticos de diferente tenor.

Esta dimensión inter y transdisciplinaria, estos entrecruzamientos entre arte, política, edición y comunicación, hacen de Hexágono '71 un artefacto que provoca una alteración en las fronteras territoriales de demarcaban los espacios donde arte y conocimiento habitaban de manera exenta uno de otro. El camino o la ruta del conocimiento es más una deriva que una trayectoria previamente demarcada y definida, como si se tratase de una línea dibujada en un mapa que nos lleva de un lugar a otro. De un estado inicial de desconocimiento, a un destino final de pleno conocimiento.

En ocasiones artefactos como el de la publicación en mención en su ambigüedad artística permiten las desviaciones en las que arribamos a espacios desconocidos que cambian las configuraciones con las que mirábamos el mundo. La revista ensamblada ofrece un conjunto de ideas

⁵⁹ Bugnone, *op. cit.*, p. 282.

como hipótesis, como proposiciones a partir de las cuales proyectar la posibilidad de conocimiento. Evitando los juicios taxativos y las conclusiones finales, y promoviendo más que la búsqueda de un resultado final de certezas, el desarrollo de un camino plagado de incertidumbres, pero es esto lo que nos mueve a seguir navegando. Utilizamos la metáfora del conocimiento que propone Wagensberg,⁶⁰ en la que el conocimiento y sus cartografías se pueden pensar como un mapa que se va construyendo progresivamente por sumatorias en sus recorridos interdisciplinarios.

La complejidad de la realidad no puede reducirse a un modelo de simplificaciones que cancele esa complejidad. Para obtener un conocimiento de la realidad que sea enriquecedor de nuestra experiencia de vida, el método también debe hacerse cargo de esa complejidad. La interdisciplinariedad que observamos en un artefacto como Hexágono '71 es un requisito, es necesaria para producir y transmitir conocimiento ya que como vimos, en él coexisten propuestas híbridas, mestizajes, desmarcamientos de las especializaciones propias de los campos convencionales tanto de la producción de conocimiento como de la producción artística.

Una interdisciplinariedad que desborda los límites de la especialización, que consiste en la demarcación de fronteras bien definidas que separan los objetos de conocimiento como si fueran entidades autónomas y exentas. Este ha sido parte del método de conocimiento de las disciplinas modernas, que son desafiadas por este tipo de producciones en los que arte, acción política, comunicación y vanguardia establecen vínculos dinámicos, para una producción de conocimiento que no queda cristalizada, y ofrece la posibilidad de lecturas anacrónicas que actualicen su potencial disruptivo, como decía Vigo, revulsivo. En Hexágono '71 Vigo convoca a una serie de artistas para publicar su obra o sus ensayos, en ella vemos artistas visuales, dibujantes, historietistas, artistas de acción y conceptuales.

Enfoquemos nuestro análisis en el número cd de Hexágono '71 publicado en el año 1973. Este año representó un momento de creciente

⁶⁰ Jorge Wagensberg, *op.cit.*, p.13.

politización general en Argentina, tanto por la preparación de la vuelta de Perón luego de su derrocamiento en 1955, como por la polarización que entre derecha e izquierda operó dentro del peronismo.

El carácter de los trabajos presentados en este número, en el contexto del aumento progresivo de los niveles de violencia por parte de los aparatos represivos del estado que se venían viviendo desde 1969, dan cuenta de una búsqueda por parte de Vigo en la dirección de una poética que enfatice la comunicabilidad política de la revista. Es un punto de inflexión en la carrera de Vigo y en su visibilidad pública, que antes estaba centrada en su actitud artística vanguardista más que en mostrar de modo explícito su visión crítica respecto a la política.

En el sobre portada en que contenía el número cd Vigo realiza una serie de perforaciones, impresión de leyendas e imágenes. De las perforaciones por medio de un hilo rojo sostiene una tarjeta de papel impreso también perforado con la leyenda “Hexágono 71 cd eso sí, la más peligrosa...” y la impresión de un sello redondo que se ubica sobre el sobre y dicha tarjeta con la leyenda “Arte Argentino de Vanguardia 1973”. (Fig. 1).



Fig. 1. Hexágono '71 cd. Sobre portada de la revista. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

Estas modificaciones que aparecen en el sobre portada de la revista inauguran un espacio de producción híbrido donde arte y política van a conformar el escenario en donde se van a desarrollar las propuestas artísticas que vendrán. La revista se ha vuelto peligrosa porque a partir de este número la masacre de Trelew, la figura del Che Guevara y la represión del estado y su sistema de inteligencia van a ser temas comunes y de aparición frecuente. Como ocurre con al menos la mitad del contenido del número cd que se concentra en algún tipo de crítica al orden político y sus manifestaciones de violencia. *Inventario* es un trabajo del artista Juan Bercetche. Consiste en una hoja dividida longitudinalmente en la dirección vertical, del lado izquierdo aparece la palabra “inventario”, del lado derecho se desarrolla la siguiente lista: “7 muertos, 13 heridos, 3 desaparecidos, 4 camiones, 1 bar, 1 cabina telefónica, 1 quiosco, 5 viviendas, 1 hospicio, 1 templo”. (Fig. 2).



Fig. 2. Inventario, obra de Juan Bercetche que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

El listado que aparece en la obra de Juan Bercetche no está ligado a un acontecimiento histórico específico, pero desarrolla una serie de posibles escenarios y actores que aparecerían en la redacción de las noticias de los periódicos y en las revistas de circulación nacional respecto al creciente clima de violencia que asolaba al país. Este grado de ambigüedad que observamos en la obra de Bercetche es el terreno en el que una propuesta artística puede distinguirse respecto de un panfleto político. Sin aludir específicamente a un acontecimiento de la violencia que se había desatado sobre militantes políticos, sindicalistas y trabajadores agremiados permite asociarlo con esos acontecimientos diarios que eran síntomas de la escalada en la radicalización política.

La obra propia que Vigo elige para este número es *La ley del embudo*. Una obra que se enmarca en los procedimientos de la poesía visual que consisten en la hibridación de los lenguajes discursivos y de la imagen. 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. Una obra que es una denuncia a las irregularidades del poder judicial en la República Argentina. (Fig. 3).

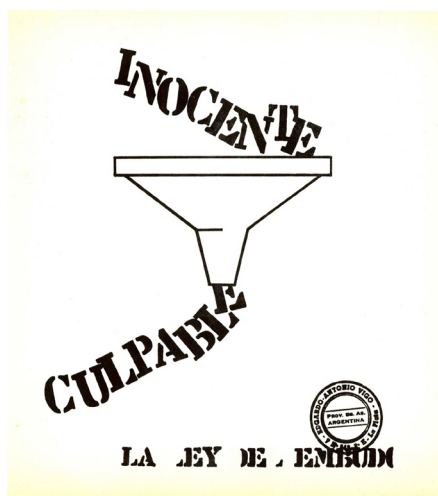


Fig. 3. La ley del embudo, obra de Vigo que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

Herida, de Luis Pazos, es otro de los trabajos publicados en el número cd de Hexágono '71, consiste en un dibujo en el que la sangre que emana de la silueta yacente de una persona asesinada forma un charco que copia la figura del mapa de América del Sur. (Fig. 4). La violencia que se había desatado contra las manifestaciones políticas populares no era exclusiva de la realidad argentina.

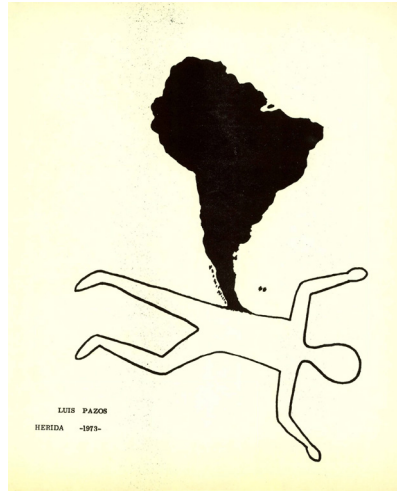


Fig. 4. *Herida*, obra del artista platense Luis Pazos que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

La obra de Juan Carlos Romero *La violencia* consiste en la duplicación de la foto de un cuerpo sin vida yacente en la calle que el artista tomó de un periódico. La publicación de este tipo de noticias acompañadas con estas imágenes se estaba naturalizando en esa época, lo que demarcaba el nivel de violencia explícito al que la población argentina estaba sometida. 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. (Fig. 5 y 6).



Fig. 5. La violencia, obra del artista argentino Juan Carlos Romero que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

**LA VIOLENCIA SE COMPONE DE CUATRO COSAS:
PESO - FUERZA - MOVIMIENTO - GOLPE
LA MAS PODEROSA DE ELLAS ES LA QUE MENOS
DURACION TIENE**

- 1 - TODO PESO DESEA DESCENDER POR LA VIA
MAS DIRECTA**
- 2 - EL PESO DESEA DURAR**
- 3 - EL PESO ES VENCIDO POR LA FUERZA**
- 4 - LA FUERZA ES UNA VIOLENCIA**
- 5 - LA LENTITUD LA ACRECIENTA, LA VELOCIDAD
LA AGOTA**
- 6 - SU POTENCIA AUMENTA CON LOS OBSTACULOS**
- 7 - NADA SE MUEVE SIN LA FUERZA**
- 8 - LA FUERZA NACE DEL MOVIMIENTO - TIENE
TRES OFICIOS: TIRAR - EMPUJAR - INMOVILIZAR**
- 9 - EL MOVIMIENTO NACE DE LA MUERTE DE
LA FUERZA**
- 10 - EL GOLPE NACE DE LA MUERTE DEL
MOVIMIENTO**
- 11 - EL GOLPE ES HIJO DEL MOVIMIENTO Y NIETO
DE LA FUERZA**

LEONARDO DE VINCI - BREVIARIOS - 1492

J. C. ROMERO BS. AS. AGOSTO 1972

Fig. 6. La violencia (anverso), obra del artista argentino Juan Carlos Romero que integró el número cd de la revista Hexágono '71. Material de archivo del CAEV La Plata, Argentina. (Centro de Arte Experimental Vigo).

Fuentes de archivo

CAEV (Centro de Arte Experimental Vigo), La Plata, Hexágono '71, 1971-1975.

Referencias

- ALONSO, Rodrigo, *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, (1. ed.) Buenos Aires, Fundación Proa, 2011.
- BUGNONE, Ana, *Vigo: Arte, política y vanguardia* (1. ed.) La Plata, Editorial Malisia, 2017.
- CAPASSO, Verónica; Bugnone, Ana, *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*, en *Hallazgos*, vol. 13, núm. 26 (2016).
- DOLINKO, Silvia, *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, (1. ed.), Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- FREIRE, Cristina, “Arte conceptual después del arte conceptual”, en *Conceptualismos del Sur/Sul*, San Pablo, Ed. Annablume, 2009.
- LADAGGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, (1. ed.) Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- PACHECO, Marcelo, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en *Escritos de Vanguardia. Arte Argentino de los Años '60*, Buenos Aires, Ines Katzenstein, 200.
- PERKINS, Stephen, *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Plagiarist Press, Iowa City 1997.
- VINDEL, Jaime y Longoni, Ana, “Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia”, en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, núm. 4, 2010.
- WAGENSBERG, Jorge, *El pensador intruso: El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, (1. ed.) Buenos Aires, Tusquets, 2014.