



**Ana Bugnone (Editora)**

*La revista Hexágono '71 (1971-1975)*

**La Plata**

**Biblioteca Orbis Tertius, UNLP, Centro de Investigación Edgardo Vigo.**

**E-book disponible en:**

**<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/09-bugnone>**

**2014**

**162 páginas**

Verónica Stedile Luna<sup>1</sup>

**Ni propaganda ni museo:  
de la *boîte-en-valise* a la bomba ensamblada de Edgardo Vigo**

La revista *Hexágono '71*, dirigida y realizada por Edgardo Vigo entre 1971 y 1975 a lo largo de trece números en la ciudad de La Plata, forma parte de una serie de trabajos editoriales del artista y escritor, entre los cuales se cuentan otras revistas: *WC*, *DRKW 60* y *Diagonal Cero*. Según Ana Bugnone, *Hexágono '71* “mantuvo un interés enfocado fundamentalmente en mostrar y debatir sobre las distintas formas de expresiones plásticas”, a pesar de las variaciones que caracterizaron el período de publicación (7).

El libro analiza, en primer lugar, las tendencias artísticas que formaron parte de las influencias de Vigo, como el neodadaísmo, el concretismo, el surrealismo y el conceptualismo; luego los materiales con que trabajó y los tipos de producciones que realizó: xilografías, objetos, poesías visuales, collages, acciones, arte conceptual, arte-correo a partir de maderas, sellos, papeles, hilos, impresiones artesanales. Esa forma de presentar la revista no responde a un mero “estado de la cuestión” o introducción informativa; desde un breve texto sobre la edición se anuncia que el estudio incluye

<sup>1</sup> Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Docente de Literatura en la

UNLP/IdiHCS. Becaria de CONICET. Mail de contacto: [yroniksd@hotmail.com](mailto:yroniksd@hotmail.com)

imágenes como “citas”, es decir, que serán la materia a partir de la cual se organiza el aparato de lectura propuesto por el libro. En ese sentido, la identificación de tres etapas, marcadas por cambios en el soporte y la inscripción material, ordenarán el aparato de lectura desplegado para *Hexágono* '71: un primer momento, que ocupa seis números, del *a* al *be* (número *a*, *ab*, *ac*, *bc*, *bd*, *be*), con una portada donde se lee “U.N.O. más que U.S.A.”; en los siguientes seis números, del *cd* al *dg*, cambia el logo a un sello que permite leer “eso sí, la más peligrosa”; y por último el número *e*, “Arte de y para investigación”.

*La revista Hexágono* '71 (1971-1975) de Ana Bugnone condensa tres hipótesis fundamentales: a) que el dispositivo revista se halla en *dis-yunción* entre un objeto de vanguardia, un museo portátil, la presentación de obra y un espacio de difusión teórica como programa artístico; b) que a lo largo de esos trece números hay una apuesta por obras de carácter explícitamente político, es decir que la materia con la que trabajan consiste en discursos e imágenes de la vida política –manifestaciones, volantes, denuncias–, y sin embargo, lo que el análisis histórico y estético de los años '70 ha llamado “radicalización política” no se produce en detrimento de la “modernización estética”, sino que en *Hexágono* '71 conviven obras cuya comunicabilidad es cifrable y otras donde la relación entre signo, imagen y significado se encuentra suspendida o abierta a lo incalculable de las variaciones interpretativas; c) que las vanguardias post-históricas, según la teorización de Peter Bürger, no habrían sido meramente estéticas, sino que radicalizaron las instancias performativas del arte.

En relación con la primera hipótesis, Ana Bugnone establece seis características que fundamentan la alteración del soporte revista: romper el sistema de numeración utilizando letras, la inexistencia de fechas que contextualicen el circuito, la falta de índices, secciones y avisos publicitarios son algunas de ellas. La revista ensamblada privilegiaría 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 (38). Las dos características más relevantes que detalla Bugnone serían las que se vinculan con los “contenedores de la revista” en formatos variables y las perforaciones de acceso, ya que estas influyen directamente sobre la noción de público y la diferencia mínima entre *presentación* y *exposición*.<sup>2</sup> Al retomar el concepto de “revista ensamblada”, pone en contacto el soporte privilegiado por las organizaciones políticas –la revista como órgano de difusión– con la *boîte-en-valise* de Duchamp –un pequeño museo transportable que desarmaba la idea de la galería o la institución monumental como habitáculo del arte–. La operación de lectura es clave en este punto, ya que en tanto la revista cuestiona el soporte y la tradición en que se inscribe como tal, aquello que dé a ver y leer no podrá ser escindido de esa ruptura inicial.

A su vez, *Hexágono* '71 abre el debate sobre las revistas unipersonales. Si bien Edgardo Vigo tomaba todas las decisiones respecto de impresión, edición y selección de los materiales, Bugnone lee un carácter programático que se desliza hacia otras firmas. En el primer número, no hay un editorial que dé cuenta del

---

<sup>2</sup> Para observar las características visuales de la revista, se recomienda el ingreso al URL donde se encuentra el libro *La revista Hexágono* '71 (1971-

1975) o bien al Centro Artístico Edgardo Vigo, <http://www.caev.com.ar/>, donde es posible ingresar a cada número de la revista digitalizada.

proyecto de la revista, a modo de programa o manifiesto, pero sí un texto de Germano Celant, titulado “Arte pobre”, de 1968, donde se afirma “el problema no reside ya en ofrecer recetas, tal como pueden resultar los objetos estéticos, sino sensibilizar o agilizar la sensibilidad del público”. Es este manifiesto, escrito tres años antes y firmado por un autor extranjero el que abre la revista. A partir de allí es posible leer cuatro aristas del “programa Vigo”, no explicitadas en un texto o documento firmado por él mismo pero sí legibles entre los números: una apuesta por la vanguardia artística, por la publicación de textos críticos respecto del arte canónico, por la difusión de nuevas formas de expresión y vínculos estrechos con lo internacional.

En relación con la segunda hipótesis, una cita en nota al pie encierra la pregunta eje que se nos presenta lo largo de todo el estudio sobre *Hexágono '71*:

¿Con qué criterios puede la obra de arte, supuestamente pura, ser considerada tal, y no propaganda? Realmente no sé si existe algún criterio válido para distinguir el arte, cualquier tipo de arte, de la propaganda; más allá de lo que indicaría el “sentido común” (68).

La cita es de Hugo Achúgar, extraída de “La política de lo estético” en *Nueva Sociedad*, N° 116. La incomodidad por pensar los límites de la especificidad del arte en procesos de radicalización política atraviesa todo el estudio de Ana Bugnone sobre *Hexágono 71*; por ello afirma: “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” (76). No es casual que el artículo de Achúgar que dispara la pregunta acerca de qué sería lo propagandístico del arte se

titule “La política de lo estético”, en consonancia con los trabajos de Jacques Rancière que arman parte del entramado teórico a partir del cual Bugnone establece dos categorías *en juego*, “lo político” y “la política”: “Llamamos política, dice, a las acciones que dependen inmediatamente de los intereses que giran alrededor del reparto, la conservación o del traspaso del poder”, que en el caso de Vigo, se trataría más bien de prácticas de oposición a las diferentes formas de represión que vivía la Argentina después de 1955. Así, afirma Bugnone, “*la política* del arte se presenta en vinculación con este horizonte de ideas y prácticas, así como con sus discursos críticos del sistema y reivindicativos de la lucha política más o menos combativa” (26). *Lo político* supone una efectuación de las intervenciones críticas dentro del arte como un conjunto de convenciones que lo determinan y vuelven posible; Vigo entonces habría desestructurado “las expectativas sociales [respecto al arte] a través de sus producciones, acciones y discursos”. *Lo político* del arte sería la instancia conflictual donde se presentan los “insatisfactorios sentidos disponibles” para configurar la experiencia.

Para pensar este problema es válido detenernos, a continuación, en dos trabajos aparecidos en el número *ce*, de Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo, ambos sobre la Masacre de Trelew. El primero de ellos, diseñado por Romero y firmado por *Artistas plásticos en lucha*, se trata de un afiche doblado titulado: “Fusilados en Trelew el 22 de agosto de 1972. Tribunal popular para los asesinos” y consiste en una cuadrícula con dibujos de los rostros de los dieciséis militantes, donde consigna: “Acto de conmemoración. 22 de agosto 19 hs. Plaza Congreso. Adhieren Artistas Plásticos en Lucha”. Bugnone repara en la finalidad de esta publicación, que al ser un afiche

supone el ser pegado en las calles; “aquí la obra tiene una funcionalidad específica, que es publicar un llamado a la movilización pública”. El segundo trabajo, de Edgardo Vigo, consiste en una obra para armar: “El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo. Este no”. Sobre un afiche doblado con cuatro perforaciones circulares se halla esa inscripción; al abrirse se encuentran dos tarjetas, “Souvenir de dolor” y “El ojo del che”, con un pequeño papel escrito a máquina que dice “*Ármelo! Makeyourself. Ensembled-vous*”. Si en el afiche de Romero se privilegiaba el espacio público –aspecto que ocupó gran parte de las preocupaciones y acciones de Vigo, como los *señalamientos*–, en este caso, la palabra “ármelo” invita a pensar tres aristas: la más obvia que supone la participación del observador, pero también, con ello, el hecho de que quien “arma”, manipule los objetos del *sistema/systema*, de modo que “armar” también es *armarse* bélicamente. Algo similar sucede con la tarjeta del Che cuyo ojo es una perforación; si por un lado, dice Bugnone, puede leerse como una máscara que cualquiera puede portar, una careta, por otro, también se puede “mirar hacia el interior”, o bien ser pensado como personaje atravesado por nuestra realidad. “Souvenir del dolor” contiene una cruz en forma de “x” xilografiada en color rojo y luego la frase “Recuerda! El 22 de agosto del ’72 trece más engrosan la lista”. Superpuesto a este texto, se encuentra el número once en color rojo. En conclusión, este trabajo de Vigo “se trata de una combinación de elementos explícitos con prácticas artísticas rupturistas”, es decir, las piezas que lo forman (el Che, los asesinatos de Trelew, el “systema”) son signos de la vida política, pero el modo en que el espectador se acerca a ellos no prevé la claridad del mensaje.

En este punto, la pregunta pendiente quizás sea la que no oponga o contraste una intervención propagandística, como el afiche que invita a una movilización, con una obra de piezas, como “El systema coagula...”, sino que permita pensar el efecto del contacto entre procedimientos disímiles, que se perturban entre sí. Es decir, el afiche, que debiera habitar la calle, se encuentra en una revista, en contigüidad con una xilografía del Che perforada en el espacio del ojo. Ese recorrido visual, que podríamos denominar “de contagio”, adquiere una complejidad propia.

Algo similar ocurre con la obra del número *cf*, donde Vigo publica la silueta de una botella que inscribe: “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”. Bugnone analiza cómo se articula la prescripción, el “debe”, con la participación del público como obra de arte y como acción política. Lo interesante aquí es la irrealidad del objeto, porque la “activación constante” refiere no a la de cualquier botella sino a ésa específicamente. Programa y anti-referencialidad se conjugan para producir un resultado no calculable o medible.

Con estos tres análisis de obras que el libro toma especialmente y en los cuales se detiene, se comprende la productividad de una matriz teórica como la que aportan las investigaciones de Jacques Rancière y la pregunta de Achúgar sobre las dificultades para diferenciar la obra de arte “pura” del arte-propaganda según criterios superadores del sentido común.

Rancière propone pensar lo político del arte como “eficacia de un disenso”, es decir, un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad que se efectúa por la

discontinuidad de las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales es aprehendida. El arte opera como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible y reenmarca la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular (2005: 25; 2006: 3).

Así, el desacople que propone Bugnone entre *la política* y *lo político* para pensar los disensos del arte, se lee en las obras y textos publicados a lo largo de los trece números de *Hexágono '71*. Pero también se observa inicialmente en la intervención que realiza Edgardo Vigo sobre el soporte revista que supone pensar “la política de la vanguardia” en tanto nuevo reparto de lo sensible, capaz de desordenar los significados previamente disponibles. En este sentido, leer *Hexágono '71* desde lo que interrumpe en la tradición de los formatos-revistas y lo que abre en términos de nuevas comunidades de artistas, supone pensar los desacomodos de esa materia sensible —en tanto contiene históricamente los signos de cómo debe ser leída y pensada—, donde ya no habría vanguardia estética y propaganda política como dos variables, sino un soporte que resguarda cierta diferencia mínima siempre susceptible de producir nuevos e incalculables efectos.

Por último, el libro *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* consiste en un trabajo que podría ser parafraseado con uno de los subtítulos que Edgardo Vigo eligió para su revista en el último número:

“Arte de y para investigación”. Publicado por la Biblioteca Orbis Tertius, el libro es principalmente una herramienta de estudio y para ello, se vale de un ejercicio de lectura que expone, a su vez, los recorridos teóricos y críticos que la sustentan. Trabajo “de y para investigación”, el libro presenta la digitalización completa de tres números de la revista considerados representativos según las etapas que Bugnone observa a lo largo de los trece números que la componen, una matriz de datos con la clasificación y relevamiento de los materiales más importantes, y un índice razonado. En este sentido, *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* trabaja contra la idea de que habría temas agotados o agotables y asume una ética del trabajo como conversación extendida.

#### Referencias bibliográficas

- Achúgar, Hugo (1991). “La política de lo estético”. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, N° 116.
- Bugnone, Ana (2013). “La participación del espectador y el autor en cuestión. La poética diversa de Edgardo Antonio Vigo”. *Actas del XXIX CONGRESO ALAS*. Santiago de Chile: Asociación Latinoamericana de Sociología.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- (2006). “La política de la estética”. *Otra Parte*, Buenos Aires, N° 9.
- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.