

DIAGONAL CERO E HEXÁGONO 71, ATIVISMO E EXPERIMENTALISMO IMPRESSOS

Paola Mayer Fabres

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, ênfase em História Teoria e Crítica de Arte (UFRGS)

Resumo. O presente artigo tem como intuito observar o contexto de proliferação de publicações de artistas entre os anos 1960-70, de cunho político, independente e experimental, contrárias ao sistema repressor dos países latino e sul americanos. Dessa maneira, tomando como objeto de análise o caso das revistas argentinas *Diagonal Cero* e *Hexágono 71*, de Edgardo Antonio Vigo, busca-se refletir sobre a potência desses materiais como meios de comunicação e disseminação do discurso poético conceitual, além de veículos de reivindicação pela liberdade sócio-cultural. Objetiva-se analisar a concepção criativa dessas manifestações gráficas, de forma a perceber a dimensão ativista imbricada na experiência estética.

Palavras-chave. Arte conceitual, publicação de artista, ativismo, experimentalismo.

DIAGONAL CERO AND HEXÁGONO 71, PRINTED ACTIVISM AND EXPERIMENTALISM

Abstract. This text aims at observing the proliferation of independent, experimental and politically motivated artistic publications in the 1960's, which were contrary to the repressive system of Latin and South American countries. Thus, taking as object of analysis the case of the Argentinian magazines "Diagonal Cero" and "Hexagono 71", by Edgardo Antonio Vigo, this article aims at reflecting about the power of these materials as communication and dissemination means of the conceptual poetic discourse, as well as vehicles FOR claiming socio-cultural freedom. The objective is to analyze the creative design of such graphic demonstrations in order to shed some light on the imbricated activist dimension of aesthetic experience.

Keywords. Conceptual art, artist publication, activism, experimentalism.

Arte é qualquer mensagem que transforme, que crie e que destrua, que quebre com as fronteiras de tolerância do sistema [...] Efetividade como a única estética válida.¹

São nos anos 1960 e 70 que artistas de distintos países tomam como alvo de discussão a estrutura do chamado sistema das artes, provocando um movimento de crítica institucional global. Esse processo não será diferente na América do Sul. No entanto, o debate artístico nesses países toma forma singular tendo em vista a situação

¹ T.A.: "Art is any message which transforms, which creates and destroys, which breaks the boundaries of the system's tolerance [...] Effectiveness as the only valid aesthetic", Coordinating Committee of Revolutionary Imagination, "Arte Subversiva Argentina"

dos regimes ditatoriais na qual se encontravam, o que contribuiu em gerar um forte caráter político na arte conceitual sul-americana. Mesmo sob atmosferas ideológicas similares, as expressões artísticas do sul do continente são caracterizadas por uma heterogeneidade de propostas oriundas de distintas regiões, o que acarretará em peculiaridades em relação as manifestações eurocêntricas.

A circulação de informações artísticas cresce significativamente a partir desses anos. A arte, no período, assume um caráter provocativo perante um campo que reduzia sua atuação ao estatuto de mercadoria. Dessa forma, visando a quebra dos formatos conservadores, do poder concentrado nas instituições culturais, da estagnação e estaticidade do objeto artístico no espaço museal, os artistas associados à vertente conceitual buscam uma reestrutura do sistema, assim como alternativas de experimentação e de difusão de suas poéticas artísticas. Ao longo dos anos 1960, é possível observar o início de uma nova configuração associada aos veículos de disseminação de ideias, subversões independentes, partilha de imagens ou de prolongamentos da experiência artística – a publicação de artista (ROCHA, 2011, p. 11). A publicação passa a ser um meio largamente utilizado pelos artistas que pretendiam dissipar suas reflexões, assim como um formato para novas experimentações visuais para além do caráter tradicional. A ampliação da expressão artística por meio do material editorial provoca, também, um alargamento dos parâmetros de abordagem poética, introduzindo novas práticas formais e conceituais, além de agregar um caráter múltiplo, distributivo e passível de circulação. Algumas características marcam esses veículos conceituais, como “a transitoriedade, o quantitativismo [...], a reprodutibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição [...], a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra” (FREIRE, 1999, p. 30).

Nessa instância, a crescente proliferação dos meios de impressão, o uso da fotografia, a manipulação dos processos de edição gráfica e o elogio ao texto [como prática reflexiva ou poética] articulam-se como alguns vetores das publicações de artistas. Em um âmbito geral, essas produções se configuram em meio impresso, com tiragens limitadas ou ilimitadas, justapondo, através das artes gráficas, imagem e [ou] texto. Trata-se de um importante veículo de difusão e de dispersão utilizado por distintos projetos artísticos que podem empregar ou abrir mão das estruturas convencionais de edição, de publicação, de distribuição e de circulação. (ROCHA, 2011, p. 12)

Visando a troca cultural e o debate artístico mais livre e menos reprimido, muitos artistas se utilizam do correio como canal e rede de trocas, mirando um alcance à

longas distancias. A América Latina, de maneira geral, apropria-se dessa estratégia pela própria circunstância de isolamento em que se encontravam a maioria dos países politicamente. Essas táticas buscavam atingir um alcance geográfico mais amplo e estabelecer relações entre outras regionalidades, além de almejar alguma esfera de liberdade, diante do contexto opressor ditatorial. O correio serviu como rede de distribuição de trabalhos, mas também de publicações de artistas e revistas independentes. Muitos foram os projetos híbridos que articularam o formato de arte postal com impressos e livros de artistas. Exemplo disso é a revista *Povis*, editada em Natal, Brasil, editada por J. Medeiros e Falves da Silva entre 1969 e 1977, que reunia e distribuía trabalhos de artistas de diferentes pontos do país, através do uso do correio como intermediário. Assim o envio postal tornou-se um dos mecanismos da segunda metade do século XX que auxiliou na reconfiguração da circulação de arte, visto que permitia a propagação da mesma para além dos circuitos fechados das galerias e dos museus.

A facilidade para a circulação de informações artísticas, a virtual possibilidade de acesso a um público mais amplo, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a oportunidade de subverter a repressão política e participar do debate internacional asseguraram até aos correios o papel de difusor de operações artísticas [...]. Não por acaso, foi corrente entre os artistas conceituais dos anos 60 e 70 o questionamentos dessas instituições. (FREIRE, 1999, p. 35)

Assim, a noção de autoria e individualidade criativa começa a se perder ao analisar o sistema das redes editoriais que surgem no período. Muitos trabalhos são desenvolvidos a partir da reunião de artistas e produtores que acabam por criar obras de forma coletiva. Os atributos de originalidade, exclusividade e unicidade são confrontados a partir da ideia do compartilhamento da produção poética visual a partir da serialidade de publicações de arte. Para além dos circuitos institucionais, essas publicações podem ser consideradas como “estratégias expansivas” dos artistas que incorporam uma nova maleabilidade a sua poética e reconstróem a noção de unicidade da obra de arte (ROCHA, 2011). Essa questão nos remete à discussão levantada por Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que levantou novos aspectos sobre os processos de reprodução da imagem dentro do sistema artístico. A partir disso, podemos associar o pensamento de Benjamin, originalmente voltado ao universo do cinema e da fotografia, com o das publicações em série, que apresentam as dimensões da multiplicidade e da massificação, uma vez que a

peça gráfica original nada ou pouco se difere de suas cópias e reproduções, gerando uma pluralidade de obras seriadas.

Todas essas questões reformulam o circuito tradicional. Nos países mais avançados no embate cultural, a década de 1960 pode ser considerada como um marco na reestruturação do campo da arte, tanto com relação ao espaço expositivo, aos meios de distribuição e divulgação de obras, ao modo de concepção, constituição, apreensão e cognição do trabalho poético, ao caráter material e de efemeridade das propostas artísticas e, consecutivamente, a possibilidade de novas edições desses projetos (ROCHA, 2011). No cenário latino-americano, a arte, mais que nunca, volta-se à sociedade e a suas problemáticas. O movimento de supressão contra cultural que se propaga pelos países da América do Sul provoca a intensificação de práticas conectadas diretamente com a política. De acordo com Cristina Freire, o fim da década de 60 e os anos 70, principalmente, são marcados pelo apogeu do ativismo: arte como ideia ou atitude. Conforme a autora, às camadas do território institucional da arte que passam a ser questionadas e revisitadas, agrega-se a dimensão sócio-política. “Em várias oportunidades, os trabalhos de artistas latino-americanos comentam a tomada de consciência, às vezes dolorosa, às vezes afirmativa, da situação do artista num contexto social, econômico e cultural periférico” (FREIRE, 1999, p. 146). Assim, esse recorte histórico marca um tempo de abertura a desejos inauditos. Vislumbrava-se rever a relação entre arte e vida, promover aprofundamento crítico e político do processo criativo, percebendo que a arte tem a força de criar novas realidades (MARSILLAC, 2011, p. 22). O enfoque sócio-político é evidente ao observar a produção desses países. O conceitualismo na América Latina é próprio, específico e singular, e traz em si um significado de grande importância para a história da arte, caracterizando-se como uma arte comprometida com a sociedade.

Frente a contextos ditatoriais, [os artistas] posicionaram-se politicamente, revelando que a arte é um território de liberdades, em que não é possível ser cúmplice de um sistema opressor. Era preciso abrir brechas de liberdade, instigar o público a posicionar-se de forma crítica [...]. Esses artistas questionaram, de formas singulares, não apenas os regimes políticos, mas, sobretudo, a eternidade, a originalidade e a valorização da obra; o lugar da autoria e do posicionamento do “espectador”/público; bem como a uniformidade da linguagem, a pureza da técnica e os espaços institucionais da arte. (MARSILLAC, 2011, p. 23)

A partir dessas questões, o presente texto pretende observar uma pequena parcela da rede alternativa constituída por impressos e publicações periódicas nos países

sul-americanos, que trazem em seu conteúdo a aproximação e a preocupação com as problemáticas sociais de seus países, evidenciando projetos ativistas conceituais. As tiragens dessas revistas alternativas, em geral, têm um valor relativamente baixo, utilizam a impressão e o xerox e transitam em locais distintos, atingindo, muitas vezes, uma ampla circulação. O caráter artesanal e manufatureiro das publicações deste período era evidente, associando-se ao espírito de desapego material do contexto da desobjetualização.

Revistas como *Punho*, de Paulo Bruscky, é um exemplo disso, uma vez que se produziu quatro números (três deles feitos à mão, no mimeógrafo a álcool e o último impresso em *off-set*) que eram desenvolvidos em um ambiente de bar, a partir de um coletivo de artistas reunidos e munidos de estênceis. A literatura e a poesia assumiram amplamente o espaço das publicações alternativas culturais. Podemos ressaltar, dessa época, no contexto brasileiro, exemplos como as revistas *Navilouca*, *Pólem*, *Código*, *Muda*, *Artéria*, entre outras. É possível destacar, ainda, exemplos de publicações sobre poesia visual através das revistas *Artéria* e *Corpo Estranho*, edições de Julio Plaza em parceria com Haroldo e Augusto de Campos. Esses veículos nos traduzem um pouco da visibilidade que a poesia concreta latino-americana assumiu a partir da metade do século XX e apresentam, de forma geral, uma estética que explora o potencial espacial e visual das páginas das revistas através dos jogos de palavras e experimentações tipográficas, tornando-se, posteriormente, referências que influenciaram o cenário gráfico editorial internacional.

A Argentina se estabelece como palco significativo para essas produções. Durante o ano de 1968, o país testemunhou uma crescente rebelião de artistas que se posicionaram e enfrentaram o governo. A brutal repressão da ditadura militar e os limites por eles impostos à liberdade de expressão colaboraram com o desenvolvimento de uma crise social e cultural. Como exemplo da prática política dos trabalhos da época temos o caso de Tucumán Arde², evento coletivo de 1968, que potencializou o campo de atuação poética rumo a uma argumentação mais incisiva, social e ativista. Entre essas e outras expressões, o campo gráfico das publicações de artistas também passou a se alargar. O argentino grupo CAYC, *Centro de Arte y Comunicación*, fundado em 1969, em Buenos Aires, por Jorge Glusberg com a participação de artistas como Víctor

²Ação artística organizada com o intuito de protesto contra as condições sociais de ínfimas qualidades, impostas à população de uma região de produção de açúcar, denominada Tucumán, geradora de um alto valor econômico destinado a um governo que ignorava a situação de vida daquela localidade.

Grippio, Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Alfredo Portillos, Clorindo Testa, Jorge Glusberg e Jorge González, teve um importante papel na divulgação da arte latino-americana em nível internacional. O centro foi responsável pela publicação da revista *Gazetilla*, que refletiu a produção desse grupo de artistas marcados pelo contato com a situação ditatorial.

Também é possível destacar um personagem emblemático – e um dos precursores – no campo de editoração de revistas alternativas de arte da América Latina. Edgardo Antonio Vigo, original de La Plata, artista visual, poeta e editor, foi o responsável pela organização de distintos veículos que circulavam pelo panorama artístico da Argentina nos anos 60 e 70. Segundo ele, “não mais ‘contemplação’ mas ‘atividade’; não mais ‘exposição’ mas ‘apresentação’” (VIGO in FREIRE, 2009, p. 99). Observando suas palavras, percebemos a atitude ativista de Edgardo Vigo, que defendia a não passividade do indivíduo espectador, além de se colocar frente ao sistema conservador, desestruturar a noção tradicional estética e instituir o debate sobre o circuito cultural a partir de suas experimentações poéticas e publicações editoriais.

Numa aposta radical, seu “programa [estético] revulsivo” postula atacar a integridade do valor “arte”, desestabilizar os papéis tradicionalmente atribuídos ao artista e ao público na experiência estética, e construir fora dos centros e circuitos artísticos legitimadores novas redes de circulação e intercâmbio. [...] Vigo constrói e desarma, na abertura de linhas de experimentação múltiplas e sobrepostas, as margens vacilantes de uma “arte contraditória”. (FREIRE, 2009, p. 99)

O artista-editor afirma a exploração de um caráter experimental em sua produção, além de pregar pela defesa da articulação entre arte e sociedade. Vigo se apropria também do texto em seus impressos, para argumentar suas ideias sobre a arte contemporânea de então e gerar a discussão sobre fatores que não poderiam ser abertamente debatidos dentro do sistema tradicional oficial. “Em algumas direções críticas que concentra e mobiliza, o texto se apresenta como uma plataforma sintética de intervenção, um dispositivo tático que enrijece e estende um conjunto de estratégias poéticas e operacionais transgressoras” (FREIRE, 2009, p. 99).

Uma de suas publicações é a revista *Diagonal Cero*. Sua publicação ocorre em 1962, mas é em 1966, através da edição do número 20, que a revista muda seu perfil, aproximando-se do que acreditavam ser a “nova poesia de vanguarda” e passa a se dedicar à experimentação e à difusão das práticas da literatura visual (*Nova Poesia Pratense*), com a participação de Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luiz Pazos,

o próprio Edgardo Vigo e, depois da retirada de Gancedo, Carlos Ginzburg. Através da *Diagonal Cero*, Vigo explora a utilização do correio, que contribuiu para a distribuição, circulação e com o intercâmbio de seus materiais. O artista-editor também valorizava o trabalho de produtores locais da Argentina, situando-os lado à lado com a poética de artistas internacionais.

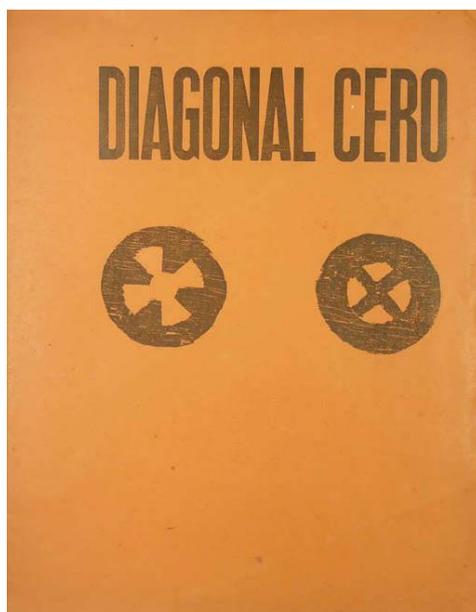


Figura 1 - Capa *Diagonal Cero*, editada por Edgardo Vigo, La Plata, Argentina, 1964. Foto: Tirada no Centro Experimental Edgardo Vigo, La Plata, Ar, dezembro 2013.³

Edgardo Vigo foi o responsável pela edição, diagramação, produção e distribuição da revista. *Diagonal Cero* teve 28 números trimestrais, veiculando desde 1962 a 1969 (com a exceção da edição nº 25, que não foi editada por falta de recursos). É interessante ressaltar o caráter inovador e alternativo da revista, que desde o início da década 1960 já se encontrava em atividade. Tanto na Europa, como nos Estados Unidos, os anos 60 foram um período de surgimento de um grande número de veículos artísticos; porém, a grande maioria das publicações editoriais começa a surgir apenas ao final da década. Isso mostra como a Argentina se destaca, ao apresentar desde o início dos anos 60, não apenas a *Diagonal Cero*, mas também as anteriores *WC* (editada junto a Miguel Ángel Guereña) e *DRKW*, como um cenário fértil de impressos de registro artístico e debate intelectual. Esse fato atesta o avanço no sentido experimental e argumentativo da arte no país, visto que a Argentina pode, hoje, ser reconhecida como

³ As ilustrações presentes neste texto são oriundas de acervo próprio, retiradas do Centro Experimental Edgardo Vigo, La Plata, Ar, dezembro 2013.

uma região precursora em muitas explorações criativas, do modernismo até a contemporaneidade.

A revista *Diagonal Cero* tem um formato de capa de 19,5 cm de largura por 24,0 cm de altura, composta por folhas soltas de distintas cores, texturas e gramaturas. Esse aspecto heterogêneo e não regular convidava o leitor ao manuseio, à fragmentação e à recomposição segundo seus próprios critérios e interesses, dando a possibilidade de se relacionar com o conteúdo de forma segmentada e instigando-o a estabelecer um contato mais direto, mais livre e exploratório com o material impresso. As capas frequentemente eram construídas a partir de gravuras em madeira (xilografia). A linguagem da xilografia, bastante presente nas capas, acaba provocando uma padronização que nos indica a existência de uma coesão estética entre os distintos números, já que podemos perceber, entre as edições, uma familiaridade visual no que diz respeito ao tratamento de imagens figurativas e a utilização repetida da família tipográfica (como desenho de caracteres). Ainda assim, é interessante ressaltar que a assinatura visual do nome "Diagonal Cero" sofre alterações. Como podemos perceber nas imagens presentes, há o uso do nome composto todo ele de forma blocada, em caixa alta, na edição número 5-6, enquanto que, nos números posteriores, essa solução é modificada para o uso de outra tipografia, composta de caixa alta e baixa e distribuída de forma dinâmica e assimétrica em três diferentes linhas.

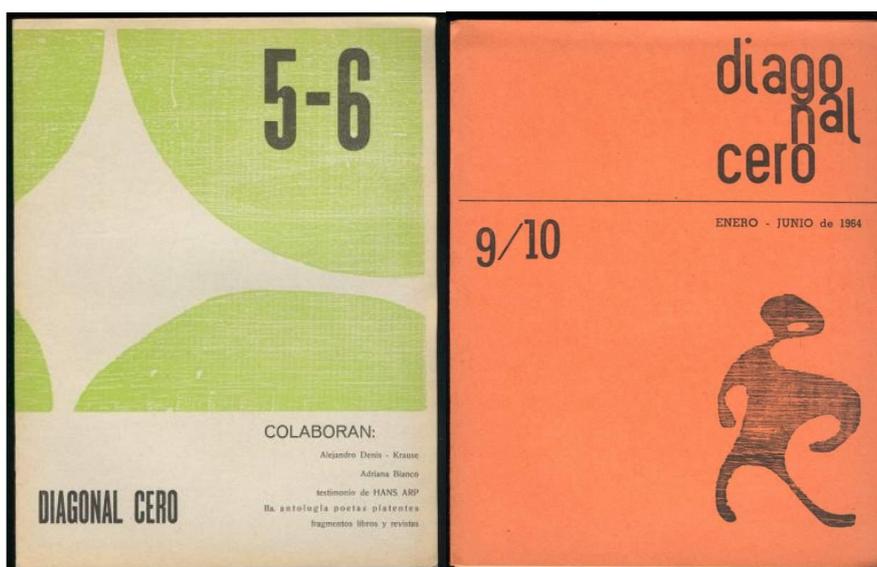




Figura 2 - Capa das edições nº. 5-6; nº. 9-10; nº. 11 e nº. 12 de *Diagonal Cero*, por Edgardo Vigo, La Plata, Argentina, 1964. Foto: Tirada no Centro Experimental Edgardo Vigo, La Plata, Ar, dezembro 2013.

O tratamento dado às imagens de capa e miolo é destituído de uma grande preocupação pela qualidade. Normalmente a impressão é feita em duas cores ou utilizando apenas uma, normalmente o preto sobre folhas coloridas. Essa solução revela a despreocupação frente ao nível de exigência da produção gráfica, também associado à necessidade de redução de custos, já que se tratava de um periódico independente. As imagens apresentadas são oriundas do próprio Vigo, entre outros artistas, em geral, impressas por xilogravura. A presença da gravura como técnica utilizada na revista é interessante. *Diagonal Cero* era uma publicação experimental, vanguardista e a favor das novas práticas conceitualistas, mas não rejeitava disciplinas tradicionais como a gravura e o desenho, representantes ainda do sistema artístico conservador. Pelo contrário, defendia a convivência entre todos estudos poéticos, acreditando na liberdade criativa de estilos.

O conteúdo da revista, da mesma forma, apresenta grande pertinência ao observarmos o levantamento teórico das publicações. Textos de autores e escritores como Haroldo de Campos (DC nº 22), Pierre Garnier (DC nº 23), Julián Blaine e Jean François Bory (DC nº 21), entre outros, eram selecionados da própria biblioteca de Vigo e traduzidos por sua mulher, Elena Comas de Vigo. Esses escritores, muitos deles ainda pouco explorados em territórios argentinos na época, apresentavam a essência da poesia experimental e dialogavam seus conceitos e ideais a partir da *Diagonal Cero*.



Figura 3 - Capa das edições nº. 14 e nº. 15-16 de *Diagonal Cero*, por Edgardo Vigo, La Plata, Argentina, 1964. Foto: Tirada no Centro Experimental Edgardo Vigo, La Plata, Ar, dezembro 2013.

Destacam-se, nas capas, os títulos por sua escala e impacto visual. A tipografia *san-serif*, blocada em caixa alta nos aponta força para o informativo textual. No entanto, são ainda mais evidentes as imagens que ilustram as edições assim como os respiros e espaços em branco da páginas, que acabam por valorizar toda a mancha gráfica do espaço de capa. O *layout* estabelecido por Vigo nos proporciona limpeza visual visto que o editor estipula grande espaços de margens externas e internas, provocando a consequente organização espacial da página.

A publicação de *Diagonal Cero*, apesar de ainda não trazer um conteúdo especificamente contundente e incisivo em termos de fala política, estimulou reflexão no campo artístico argentino da época sobre as possibilidades de articular, em um mesmo objeto, construções e diálogos textuais com imagéticos. Foi um modelo de material que chamou atenção dos artistas que estavam buscando formatos e veículos para lançarem suas vozes e disseminarem suas ideias. Colaborou também em verificar a eficiência de estratégias de envio e circulação de impressos pelo meio postal. Dessa maneira, *Diagonal Cero* estimulou produtores criativos e abriu espaço para novas explorações gráficas ,que posteriormente, irão reforçar o posicionamento ativista.

Se, nos anos 60, muitos artistas já vinham se questionando sobre as delimitações dos agentes, dos espaços e dos objetos de arte; nos anos 70, frente à injunção provocada pela violência ditatorial, essas questões ganham

novos contornos. Trata-se de levar ao máximo as possibilidades experimentais da arte, criar novas soluções formais que reconsiderassem as relações entre arte e vida. (MARSILLAC, 2011, p. 64)



Figura 4 - Miolo de *Hexágono 71*, de Edgardo Vigo, La Plata, Argentina, 1971. Foto: Tirada no Centro Experimental Edgardo Vigo, La Plata, Ar, dezembro 2013.

Posteriormente, em 1971, Vigo publicou *Hexágono 71*, editada até 1975, através da qual dá seguimento a sua experimentação a partir do suporte editorial. Tendo a duração de 13 exemplares, a revista apresentava um caráter artesanal com um agrupamento de folhas soltas, grampeadas e coladas, em formatos diversos e destituída de uma ordem previamente estabelecida e sequenciada, eventualmente apresentando

uma combinação de letras ao invés de números para pontuar a ordenação. O desapego com a organização editorial no sentido do acabamento e da encadernação é uma característica dos veículos de comunicação do período conceitual.

Em seus treze números, *H* articula um corpus heterogêneo de imagens gráficas e recursos alternativos, cuja criticidade, argumenta Vigo na mesma revista, cifra-se na aposta não oficial de uma “REAL ARTE POBRE”, de circulação descentrada “por canais não-tradicionais distanciados do organizado aparelho de repressão e censura e longe da perigosa direcionalidade imposta pelos Centros estatais e privados”. Uma arte “pobre” cuja emergência no cenário latino-americano – longe de responder ao “‘toque romântico’ de uma rebeldia costumeira ou explorada ‘boemia’ fora de contexto” – se trama como resposta (política) frente à “carência” característica das “ralas economias” da região. (FREIRE, 2009, p. 112)



Figura 4 - Capa de *Hexágono 71*, c-d, de Edgardo Vigo, La Plata, Argentina, 1971. Foto: Tirada no Centro Experimental Edgardo Vigo, La Plata, Ar, dezembro 2013.

O conteúdo da publicação, editado por Edgardo Antonio Vigo, é um apanhado de textos de teóricos e artistas, em sua maioria argentinos, mas também internacionais. Entre os colaboradores da publicação, encontram-se Carlos Ginzburg e Luiz Pazos (também atuantes na revista *Diagonal Cero*), além de Juan Carlos Romero e Horácio Zabala. Ao longo de sua estrutura, a revista apresenta uma forte relação entre palavra e imagem. A imagem não serve mais como mera ilustração da informação textual, mas se reafirma como atrativo e impacto visual. O miolo da publicação reúne uma série de

imagens impressas por fotocópias, que trazem um aspecto de violência e de confronto para a estética material.

Na imagem de capa acima, podemos perceber que a tipografia se mescla com a imagem figurativa. Além disso, os caracteres tipográficos passam a executar uma função visual e não apenas verbal, uma vez que são elaborados como elementos imagéticos. Junto da assinatura visual da publicação, percebemos um decodificador (que funciona como um *slogan* publicitário) dizendo: “isso sim, a mais perigosa”, além da impressão de um carimbo no qual consta o escrito “Arte Argentina de Vanguarda”. A capa também traz uma série de perfurações – como impactos de balas de chumbo. Esses sinais gráficos potencializam o caráter político de *Hexágono 71* e nos evidenciam a ideia da vanguarda artística pensada como *perigo* e como transformação (FREIRE, 2009).

Com a revista *Hexágono 71*, herdeira de experiências editoriais anteriores, como a *WC* (1958-1960), *DRKW* (1960) e *Diagonal Cero* (1962-1969), amplifica-se a exploração da poesia visual e acrescentam-se também reflexões sobre a nova arte experimental. Diferente dos estudos gráficos anteriores de Edgardo Vigo, a revista *Hexágono 71* reforça a reivindicação social, tanto sobre o contexto nacional como sobre o internacional, propondo uma crítica contra a repressão e à ameaça imperialista. O caráter ativista, facilmente percebido pela publicação, é notado tanto em conteúdo como em produção gráfica e impressão, o que intensifica e afirma seu posicionamento.

É interessante perceber que Vigo traz essa linguagem crítica e argumentativa tanto em seus impressos editoriais como em suas obras e ações. Sua poética, de forma geral, foi incisiva e combativa contra o sistema repressor, idealizando uma maior liberdade expressiva tanto em termos sociais como culturais, a partir de distintos meios e mídias. A produção de Edgardo Antonio Vigo, como de outros artistas, incorporou uma rede de diálogos subversivos organizados pela influência dos conceitualismos poéticos que, sob o intuito de fomentar uma abertura social e política, facilitou o assentamento da arte contemporânea.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO, et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. *Aberturas utópicas: singularidades da arte política nos anos 70*. [Dissertação de doutorado.] Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes. PPGA, 2009

ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: edição do autor, 2011.