



## Revista *Vox*, modos de uso

Omar Chauvié<sup>1</sup>

Recibido: 08/12/2014  
Aceptado: 07/02/2015

### Resumen

*Vox* es una revista cultural de Bahía Blanca que circuló desde mediados de la década del noventa hasta principios de este siglo. Este artículo analiza las distintas modalidades en que la publicación propone aproximaciones novedosas a partir del tipo de soporte, de formato y los vínculos que establece entre poesía y artes visuales, así como el carácter singular con que la literatura se dimensiona en el universo de las artes visuales en el perfil de este medio alternativo y el marco de significados y valoraciones que ese soporte promueve.

### Palabras clave

Arte – literatura – revista objeto.

### Abstract

*Vox* is a cultural magazine from Bahía Blanca that circulated between the mid-nineties and the beginning of this century. This paper analyses the different types in which this magazine proposes new approaches based on different kinds of materials, formats and links between poetry and visual arts, as well as the singular way in which literature measure itself in the visual art's field in the context of this alternative media and the frame of meanings and assessments that these materials promote.

### Key words

Art – Literature – object magazine .

## Escenas contemporáneas

Cuando el crítico de arte y curador francés Nicolas Bourriaud (2006) aborda, entre distintas producciones de los años noventa, la obra del artista plástico cubano Félix González Torres, considera los distintos tipos de intervención del espectador ante obras que no responden a un formato regular, que se caracterizan en muchos casos por incorporar grandes cantidades de elementos como golosinas o pilas de papel amontonadas que pueden ser tomadas, consumidas por los visitantes. Una de las obras en que se detiene es *Untilted- Blue mirror, 1990. Offset print on paper, endless copies*, una instalación que permite a los espectadores retirar parte ella (un cubo que contiene afiches que los visitantes pueden llevarse), para observar que no encuadra dentro de los formatos reconocidos,

---

<sup>1</sup> Licenciado en Letras. Profesor Adjunto en la Universidad Nacional del Sur. Contacto: [chauvie@hotmail.com.ar](mailto:chauvie@hotmail.com.ar)

no se trata de una performance o una distribución de afiches, sino de una obra con forma definida, con cierta densidad; una obra que no expone el proceso con que se construye (o desarma), sino la forma de su presencia entre el público. Esta problemática de la ofrenda generosa, de la disponibilidad de la obra de arte, tal como la pone en escena González Torres, se revela hoy fundadora de sentido (Bourriaud 2006:59).

En un buen tramo de la poesía que se empieza a escribir desde fines de los ochenta en la Argentina los materiales que promueven los textos se ponen de un modo nuevo al alcance del lector. La apelación en la escritura a un dispositivo objetivista –como lo llama Porrúa (2011)– en el que se exhibe un recorte asociado a la posición de la mirada, pone en evidencia, da cuenta de una serie de elementos próximos, cercanos, aun accesibles al yo que habla en los poemas. No son pocos los poetas que recorren el mundo inmediato, construyen el escenario con muchos elementos que están en la cercanía y que son inteligibles, el universo contiguo de la habitación, los objetos sobre una mesa, lo que recorta una ventana en el mundo exterior, una fracción de la calle o del paisaje que se tiene a la vista, como si ese espacio de datos conocidos, fuera incluso una protección, frente a un exterior, un más allá de lo inmediato, que se presume en ruinas. A la vez, esos materiales del poema, facilitan la accesibilidad, por las estructuras dialogales, narrativas o argumentativas a las que recurren, de esa manera, con estos medios, se inscriben en un horizonte de mayor comunicación con el lector.

Por otro lado, los objetos, los diferentes soportes en los que circula el poema, reclaman su participación de manera activa, un lector en acción. Esto se puede considerar en la escritura –en el resultado y en el proceso– y en la difusión, tanto en la producción como en la difusión los materiales activan la participación del lector que funge en usuario.

Los soportes del material escrito entran en un proceso de diversificación que está asociado a la incorporación de nuevos elementos técnicos, a los costos, a la velocidad de transmisión, a la búsqueda del interés de los lectores por otros medios, además del contenido.

Uno de esos medios de difusión es la revista *Vox*; se trata de una publicación, que logra funcionar como instancia de transmisión y de producción. Es una publicación que circuló desde mediados de la década del noventa hasta principios de este siglo en formato papel. Como revista cultural propone aproximaciones novedosas desde su formato y desde los vínculos que establece entre poesía y artes visuales; por un lado, desde su dimensión de *revista objeto*, linda con aquellas que proponen una aproximación fastuosa al material de la cultura, pero a la vez, se toca con las formas bajas de circulación de la poesía, en la elección de materiales económicos para su presentación, en una búsqueda de alternativas que permitan bajar los costos, aunque siempre apostando a un resultado cuidado. En ese procedimiento de búsqueda en materiales económicos está presente el postulado punk “hazlo tú mismo” pero resignificado, a partir de un tratamiento ligado al bricolaje que examina, indaga, en camino a resultados atractivos, pulidos dentro de las posibilidades que pueden brindar esos recursos.

Se constituye como un dispositivo técnico de difusión, es así que entra en el escenario de los aparatos estéticos de su tiempo.<sup>2</sup> La configuración técnica (de trabajo) está

<sup>2</sup> Déotte caracteriza como aparato estético a una instancia que da cuenta de la sensibilidad de una época; aunque los hay en épocas precedentes, se trata básicamente de productos de la modernidad, entre los que este

en un lugar destacado en *Vox*, exhibida, puesta en escena, y es una herramienta que permite establecer relaciones con otras disciplinas, pensar la dimensión política de los objetos que se gestan allí; de ese modo, se conforma como superficie de inscripción que tiene la posibilidad de decir, de dar cuenta, de las condiciones de su época, y que en su forma acuerda, y aun, prescribe contenidos y procedimientos, puede ser un escenario de redefinición de las sensibilidades de una época.

El aparato, por lo tanto, admite pensar la técnica y el objeto técnico como la instancia que permite surgir al mismo tiempo lo social y lo individual mediante la creación de una nueva condición en la que sujeto y contexto se reconocen producto de la aparición del aparato que permite unificar lo que antes aparecía como separado e impensable (García 2014).

*Vox* es una publicación no convencional que se presenta con una portada y contraportada al modo de cualquier revista, pero conformando la estructura de una caja delgada; en ese objeto están contenidos un conjunto de materiales sin orden predeterminado, páginas plegadas, de distintas formas, plaquetas, calcos, reproducciones de obras, grabados, junto a algún sobre que obliga a manejos diferenciados, intervenciones particulares, diferentes de las pautas y movimientos habituales en la lectura, además de la postura frente al objeto y el recorrido visual por las líneas del texto y las imágenes, obliga al movimiento, a la acción física –es necesario abrir, desplegar, seleccionar, descubrir con la acción corporal recorridos de lectura (abrir los pliegos, darlos vuelta)–; son elementos sueltos y en permanente dinámica. El único pliego, la única unidad,<sup>3</sup> que en su disposición propone tentativamente un orden de lectura del conjunto es el “Sumario”, que plantea también una distribución y un modo de lectura material, ya que si bien establece una disposición de los objetos de lectura, esta no está representado en signos abstractos –una paginación numerada como es habitual–, sino que se infiere de la distribución gráfica de arriba hacia abajo.

“Por encima de todo, el arte es un fenómeno social” (Pessoa 1997: s./p.); esta cita que remite, en sentido amplio, a la noción del arte como vinculación comunitaria, traza una perspectiva que está en muchos momentos de la publicación: se manifiesta en el lugar que ganan experiencias innovadoras como las poesías visuales, que requieren interrelaciones de diferentes campos artísticos; y aun en aspectos formales de la presentación como ese signo “+” que acumula conceptos en diferentes lemas de presentación que encabezan la revista, indicando una clara inclinación a la transversalidad disciplinar. No obstante, en este caso, con esta definición contundente se inicia el artículo dedicado a la escritura en verso,

---

autor cuenta el aparato perspectivo, el museo, la fotografía, el cine. Decimos que la revista entra en el escenario de los aparatos, en tanto se trata de una revista objeto, si bien con rasgos singulares.

<sup>3</sup> Considero que la denominación *pliego* resulta más adecuada para nombrar cada una de las unidades que componen la revista y descarto *página*, que si bien, es la más habitual para hablar de la estructura de una revista, en principio, da cuenta de un elemento que necesariamente está adherido al conjunto, y además, en su etimología, nos remite a la idea de un conjunto mayor plegado y ensamblado, los romanos componían un objeto al que llamaban *quaternus* conformado por dos hojas rectangulares con una costura vertical en el centro que se doblaba, cada una de las cuatro hojas se llamaba página, mientras que las unidades que componen cada edición de *Vox*, guardan unidad en sí mismas, cada una en su presentación busca agotar un tema desarrollado, pero se sostienen cada una en forma autónoma del conjunto tanto en su conformación material –se pueden separar, se pueden aislar–, como en el contenido.

“Teoría poética” de Fernando Pessoa, que aparece en el número 5 (primavera de 1997) en uno de los habituales pliegos cargados de escritos e imágenes que monta la revista –para conformar un bloque, una sección– en que aparecen, en una única hoja plegada, una serie de notas con un eje común, en este caso la figura del poeta portugués. En el artículo citado, Pessoa establece una división entre arte aristotélico y no-aristotélico, propone que ambos parten de la sensibilidad, pero el primero la subordina a la inteligencia y el segundo a la sensibilidad misma. El punto más importante está en ese inicio, donde expone la naturaleza social del arte, tal como él la concibe: habría en el hombre una naturaleza gregaria que lo lleva a la unidad con el conjunto y habría una naturaleza separativa o individual, que lo hace apartarse de ellos, colocarse en oposición a ellos, ser su competencia. Ambas instancias están presentes “en el arte, que es ante todo un fenómeno social, tanto el espíritu gregario como el separativo tienen que asumir la forma social” (Pessoa 1997: s./p.).

Si bien, el autor se instala en una perspectiva en la que la obra y el autor tienen lugares centrales, la instancia social que hace a la posición del individuo, la cuestión del rango inevitablemente colectivo del arte están presentes y se postulan como líneas directrices. El planteo esbozado será permanente en la publicación y, desde distintos puntos de vista, habrá una misma búsqueda con distintas estrategias, para instalarlo como una instancia en debate, como espacio en construcción.

El hecho de que más allá de la existencia de este sumario, que en su contracara muestra el staff y los datos administrativos –la indicación más clara de regularidad y orden–, los diferentes pliegos se presenten en forma individual, que cada uno desarrolle una o varias notas que remiten a un único contenido –al modo de los pergaminos o papiros de la antigüedad–, lo que le da una cierta autonomía en el conjunto, que esas páginas no tengan orden predeterminado, que los materiales no cuenten con una numeración al modo de la paginación de cualquier revista, incrementa las posibilidades y la libertad del lector, y más aún, es él quien debe armar su recorrido haciendo efectiva la condición, la relación dinámica en la acción de lectura. Debe elegir e intervenir frente a cada uno de las hojas cargadas de escritos e imágenes que monta la revista –para conformar un bloque, una sección– en que aparecen, en una única hoja plegada, una serie de notas con un eje común, que cobra independencia del conjunto más aún que en un dispositivo revista convencional, puesto que no lo rige la sucesión y, aun, se libera en el espacio, en tanto requiere de un nuevo soporte –una mesa, un banco–, además de la superficie de escritura en que se presenta.

Esta disposición singular que *Vox* tiene como revista, que requiere de una participación activa de los lectores, la hace ganar una cierta densidad, expone, como señala Bourriaud en relación a las obras de González Torres, “la forma de su presencia entre el público” (2006: 59). Desde su dimensión de revista, *Vox* bien puede leerse como una muestra –aun una acumulación– de materiales frente a la que los lectores, al modo de los visitantes de una exposición, toman, eligen, seleccionan, ordenan, pero necesariamente, deben actuar. Y también tiene el rango de una producción de difusión pero que conlleva un trabajo que la acerca al producto artístico, un objeto elaborado y definido en una estética.

En cuanto al lector frente a ese objeto, debe definirse como el que interviene, él arma su recorrido, se detiene dónde quiere –o a veces donde puede–, de manera mucho más firme que con cualquier otra revista, debe trabajar como colaborador atento y activo de las situaciones que la diagramación y el soporte le proponen. La revista reclama lectores que dispuestos a operar como quien asiste a una instalación, como el usuario de un museo, de

un espacio de arte, un lector-visitante que cobra conciencia de una dimensión espacial de la revista, y aun de la lectura. Incluso esa participación debe tender al carácter dinámico planteado para las obras contemporáneas en propuestas como la mencionada por Bourriaud

Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las “formas”, deberíamos hablar de “formaciones”, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no (2006: 22).

Con la certeza de sostenerse en un soporte que se encuentra en proceso de cambio –y que incluso se especula su desaparición– *Vox* es una revista que se expone públicamente como objeto cultural y se constituye como representante de los medios culturales alternativos desde mediados de la década del noventa hasta iniciado el dos mil; así, impone un formato que se perfila como identidad, y se consolida en el intersticio de la poesía –con nombres como Clemente Padín, Geraldino Brasil, Edgardo Vigo, A. Rubio, Nicanor Parra, Ortiz, Laura Forchetti, Díaz, Raimondi– y las artes visuales –Padín, Vigo, Eduardo Medici, Pablo Páez, Natalia Cachiarelli, Joan Miró, Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Luis F. Noé–. El soporte material –una caja con objetos sueltos– encuentra una zona de circulación ambigua en la que se aproxima a las presentaciones de círculos minoritarios, pero al mismo tiempo no se distancia de las formas bajas de circulación de la poesía, en la elección de materiales económicos, alternativos, simples para trabajar. Esta aparente oscilación está ligada a una concepción de la relación con el público; una publicación que impele al lector-espectador a tomar decisiones indispensables para no sentirse perdido en un material sin ordenamientos estrictos, sin paginación, donde el único orden formal está dado en una de las hojas interiores que oficia de sumario. Allí están indicados los materiales pero sin numeración, e incluso, es frecuente que todos los números incorporen un poema con una ilustración o grabado, que no se incluye en ese sumario, a modo de extra, de bonus track casual que no tiene ningún tipo de anuncio. La revista cobra así una dimensión nueva, opera como una sala, un espacio en papel a recorrer, que se muestra preparado no como objeto de representación sino como preparación de espacios efectivos y concretos de intervención, de manifestación (Bourriaud 2006: 55) al modo de las instalaciones artísticas contemporáneas, “En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (Bourriaud 2006:12)”. Cada una de las partes que la revista contiene están relacionadas a la producción artística, algunas son textos de crítica o información, otras son o reproducen objetos de arte, pero también son entidades factibles de uso, ya que el lector puede darles funciones nuevas a cada uno de esos materiales sueltos, entre los que predominan hojas individuales, alternando con calcos, láminas, grabados; así los pliegos sueltos pueden pasar a ser elementos autónomos que salen de ese continente para quedar en otro lugar (acompañando otros materiales de tema similar, otras revistas o libros), muchos de los grabados o calcos pueden convertirse en ornamentos (son objetos en una biblioteca, insignias en un cuaderno o carpeta) o aun objetos de uso, como señaladores. Es una de las maneras en que *Vox* moviliza, le propone acción al lector, lo lleva encarar “modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud 2006: 12).

Una de las hojas que componen el número 1, presenta una selección de reproducciones de las obras de un catálogo de los artistas plásticos chilenos Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas que se combinan con textos poéticos (cadáveres exquisitos, se indica allí); la publicación retoma el título nerudiano “Walking around” con que se nombró a la exposición de piezas en madera y tela pintadas en acrílico y óleo de estos artistas que trabajan con la posibilidad de las dos versiones de una obra –cada artista da su versión de “La torre de Babel”, de “Casa” (son las reproducciones que aparecen en la revista), etc.–, y, si bien parten de la bidimensionalidad de la pintura, mediante el uso de las tres dimensiones proponen cuadros que intervienen en el lugar, la pintura ocupa el espacio, hay una proyección más allá de los límites tradicionales de la obra pictórica. En ese encuentro se observa una apertura de la revista a flujos diversos de información, a diversas latitudes –aunque mantenga siempre un fuerte anclaje local–, y se instala la posibilidad del movimiento intersticial o la conjunción de la poesía y la literatura en diferentes áreas artísticas, algo que está esbozado ya en la portada con el uso del signo “+” y la conjunción “y” como nexos que permiten acumular conceptos y áreas diferentes a través de un lema que, desde su primer número, exhibe el sintagma que oficia de subtítulo “arte+literatura” y se amplía en complementos, por caso, “arte+literatura y otros simulacros”, que van mutando en las distintas entregas hacia “arte+literatura y otros magnetos” (5) “y otros escalofríos”(1), “y otros artificios” (3/4) (en los números 2 y 6/7 se mantiene “y otros simulacros”). La expectativa de lectura se centra en esos dos planos (literatura y arte) que tienen la posibilidad de una salida –por vía del juego verbal– a un espacio quizá no pautado por anticipaciones, libre de presupuestos de lectura como ese recorrido de lectura que debe trazar el lector-visitante.

Esa zona de conjunción de disciplinas va a promoverse de diferentes modos, a través de la actividad conjunta de poetas y artistas plásticos, de la lectura cruzada de sus obras, de una apuesta a la convivencia. En el número 5 una presentación titulada “Poesía y pintura contemporánea de Israel” pone en sintonía reproducciones y poemas de artistas residentes, pero no oriundos de ese país, con la finalidad de exponer ese régimen de encuentro como un arte nacional, constituido quizá paradójicamente, en forma exclusiva por flujos externos a ese estado, a ese territorio.

En el número 6/7 la publicación muestra esa juntura peculiar del lema “arte+literatura” en el encuentro de poetas y artistas visuales, y tal vez, de esa manera, ese volumen oficia como síntesis de un proyecto general; se trata de la presentación en una larga página plegada de un reportaje a Edgardo Vigo –quien había fallecido recientemente– realizado por el poeta Osvaldo Aguirre, una nota referida a la obra de Vigo, a cargo del poeta y artista visual uruguayo Clemente Padín, bajo el título “Aspiración literaria”; a lo largo del pliego en que aparecen esos textos, se intercalan reproducciones de las obras de Vigo de distintas épocas, como *El ciclista oprimido* (1975), *¿Dónde está la bola?* (1994), *La caída del Imperio* (1993), *Anteproyecto de proyecto de tres pebetes poéticos matemáticos no tradicionales (in)comestibles* (1990), *El tapón del Río de la Plata* (1973), *Whiski para mate cos(c)ido* (1980), *Bebé de probeta acuñado* (1994), *Había sido un paquete de madera empaquetado* (1995), producciones en las que se combinan los dispositivos de las artes plásticas en relación a la palabra o a la letra, ya que en casi todos ellos el signo lingüístico es un operador central, es un elemento que vertebra la obra con una información concreta.

Este conjunto marca la presencia central de la poesía en el proyecto de la revista (poetas como reporteros, poesía en vertientes nuevas instaladas en las artes visuales), y da lugar a indagar las posibilidades del concepto “arte” (su relación de inclusión o ampliación de lo literario (+)). Así, desde la premisa de “un arte tocable” propuesto por Edgardo Vigo en una declaración pública de 1968, que retoma Padín en su nota,<sup>4</sup> se puede considerar este pliego dentro de las líneas generales presentes en el proyecto encabezado por Gustavo López y Mirta Colángelo, donde se atiende al lugar que ganan manifestaciones como la poesía visual, el grado de participación de poetas en la publicación (reporteros, críticos, etc.), al modo singular en que la literatura se dimensiona en el universo de las artes visuales, a la intervención activa del arte en la vida comunitaria y a la forma en que el soporte establece un marco de significados y valoraciones en torno a ella, apuntando a mediar, vincular, interrelacionar distintas disciplinas.

*Vox* propone modos de acción al lector, promueve los acercamientos, los cruces de las disciplinas y la salida hacia un “otros” de definiciones variables, en la que podemos intuir modos de existencia sobre los cuales construir, disciplinas artísticas, comunitarias, etc. (cfr. Bourriaud, 2006:12), y promueve también un dispositivo de lectura que no tiene ya eje exclusivo en la sucesión, sino que nos lleva desde su materialidad, a la modalidad del encastre, la del ensamble, el enlace.

### **Padín, Caraballo, Vigo**

Por otro lado, la revista exhibe y repite nombres propios que expresan esta preocupación por las artes en su posibilidad de relación e interrelación; en el número 5 aparece publicada una nota de Clemente Padín (1997) titulada “El operador visual en la poesía experimental”, un análisis muy pormenorizado de un poema visual de Jorge Caraballo compuesto durante su encarcelamiento por razones políticas en Uruguay en la década del setenta. El texto se apoya en diversos trabajos teóricos de Hjemslev, Eco, Jakobson, Cohen para proyectar el concepto de operador con el que se considera el valor de los paralelismos fónicos en una composición poética, a la poesía visual, para evaluar los elementos gráficos del poema, su valor semántico, sus constantes. Aquí Padín destaca el oxímoron como la figura determinante de la poesía visual, en tanto “genera no solo ambigüedad, piedra angular de la esencia poética, sino que, también, llama la atención sobre su propia estructura dual y contradictoria” (Padín 1998: s./p.) En esta nota y en muchas otras, los editores de la revista, a través de los diseñadores, aumentan el tamaño del tipo de letra, de manera, en apariencia arbitraria, en medio del párrafo, o superponen textos en distintas posiciones y en diferente escala cromática, con gamas de grisados, poniendo en acto en el diseño las posibilidades gráficas que tematiza el artículo.

Todo este entramado de posiciones estéticas y de decisiones formales ancla en un soporte que tiene atributos singulares. Cada proceso de abstracción requiere de una inscripción exterior para consolidarse como conocimiento, necesita incorporarse a un

<sup>4</sup> Padín (1998) cita a Vigo en “Un Arte a Realizar”: “Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales ‘pulidos’ al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador –simple forma de atrapar – que quedará en esa posición sin participar epidérmicamente de la cosa. Vía uso de materiales ‘innobles’ y para un contexto cotidiano delimitador del contenido. Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una ‘elite’ que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier ‘habitat’ y no encerrado en Museos y Galerías.”

portador que progresivamente será integrado como parte de esa elaboración. Ese portador es indispensable para sintetizar el conocimiento. Del mismo modo, en la experiencia artística es una necesidad imperiosa encontrar un soporte de inscripción externo para poder materializar las creaciones, las expresiones, los pensamientos, es un paso fundamental para que estos puedan ser aprehendidos, internalizados (Déotte 2012). En una revista de estas características el resultado estético no está ceñido únicamente a los materiales propiamente artísticos con que se trabaja,<sup>5</sup> sino que tomará forma de acuerdo a los sustratos técnicos que son los que la coyuntura, la época provee; en ese sentido estos objetos que ofician de soportes, estas “superficies de inscripción”, implican la sensibilidad de un período histórico, y como tales se vuelven capaces de gestar otros lugares, otros espacios, tanto simbólicos como materiales, para la escritura y la creación artística en general; incluso el carácter de novedad de estos espacios y superficies puede volverse más notorio que el de la estética producida por esas mismas artes. Por otro lado, las imágenes poéticas, al estar inscriptas en nuevos soportes generan estéticas nuevas, concebidas a partir de esa ubicación diferente y de puesta en funcionamiento de la escritura en espacios de inscripción alternativos. A su vez los soportes se definen como espacios de inscripción material que pueden producir temporalidades determinadas (Déotte 2012, 2013). Un soporte establece un lenguaje y un modo de relación con los lectores, funge una dinámica.

Ahora bien, la postura del lector puede modificarse ante cada objeto de lectura, ante cada situación. ¿Qué comportamientos puede tener y puede esperarse del público frente a una revista de arte que apunta al espacio público y no se instala desde el lujo o la sofisticación sino que busca formas económicas de producción, que adopta las posibilidades de una publicación de bajo costo, una revista que busca bajo diferentes estrategias las zonas de intersección de las artes, la ampliación, el corrimiento a otros espacios, la participación activa del público? En el capítulo 7 del libro *En las avanzadas del arte latinoamericano*, Clemente Padín –uno de los nombres que se repiten en la publicación– analiza las particularidades que asume el arte cuando se ejecuta y aun se apropia del espacio público:

La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales. El sólo hecho de salir a la calle es ya una crítica y un cuestionamiento de la función del arte (Padín 2001: s./p.).

Como observábamos, esta revista es un objeto que por su condición material misma interviene, interpela al lector, estimula su acción con propuestas innovadoras porque ciertamente, los contextos hacen a la condición activa del lector, lo ponen en la condición de quien lee u observa en el espacio público.

*Vox* es una publicación que está lejos de proponer un lector quieto, contemplativo; así como el espectador callejero que interviene –propugnado por Padín (2001)– debe estar en acción continua, el lector de *Vox* –por las características concretas que presenta la publicación– debe tomar decisiones, promueve un espectador en la perspectiva del arte

<sup>5</sup> Dice Déotte: “no reducimos el arte a sus materiales (línea, color, etc.) que tomarán forma gracias a los aparatos que han hecho época” (Déotte, 2012: 16)



concebido en su condición de intercambio, relacional, un participante activo que se asimila a los comportamientos del espectador de arte actual, como el receptor callejero que debe enfrentarse a “Obras que enfatizan su índole de productos de comunicación que permiten el "retorno", el feedback, el diálogo social” (s./p.). Por otro lado, es un lector que debe sentirse convocado ante los huecos, las variantes, las dificultades que plantea la revista, desde los datos más inmediatos en los que se invita a colaborar con material de autores poco difundidos como Kenneth Rexroth, hasta los más generales, que tienen que ver con el diseño y los modos de lectura y colaboración que debe asumir el lector concreto. En ese sentido, también puede describirse un proyecto con las características de *Vox* como “la promoción de acciones no matricadas, o de situaciones que –por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público– inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas” (Padín 2001: s./p.), como entiende el artista visual uruguayo la producción callejera. Es decir, el dinamismo constante de la lectura, como intervención dinámica y cambiante, aun transformadora.

### Referencias bibliográficas

- Bourriaud, N. (2006), *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Déotte, J.-L. (2012), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- García, Á., “¿Qué es un aparato estético? Benjamín, Lyotard, Rancière”. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/que-es-un-aparato-estetico/555> (06-10-2014).
- Padín, Clemente (2001), *En las avanzadas del arte latinoamericano*. Escáner cultural n°13, abril. Recuperado de <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin07.html> (8-10-2014)
- Padín, Clemente (1998), “Aspiración literaria”. *Vox*, (número 6/7), s/p.
- Pessoa, F. (1997), “Teoría poética”. *Vox*, (número 5), s/p.