



REVISTA VOX, ENCASTRES Y ENSAMBLES EN EL ARTE Y LA LITERATURA

VOX MAGAZINE, EMBEDDINGS AND ENSEMBLES IN ART AND
LITERATURE

[DOI: 10.25100/n.v0i32.12088](https://doi.org/10.25100/n.v0i32.12088)

Ómar Chauvié
Universidad Nacional del Sur,
Bahía Blanca, Argentina
omarchauvie@gmail.com
ORCID: [0000-0003-2039-103X](https://orcid.org/0000-0003-2039-103X)

Recibido: 12 de abril de 2022

Aprobado: 13 de septiembre de 2022

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional [Creative Commons BY NC SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?*

Chauvié, O. (2022). Revista *Vox*, encastrés y ensamblés en el arte y la literatura. *Nexus*, (32), e20012088.
<https://doi.org/10.25100/n.v0i32.12088>

Resumen

Los distintos modos en que puede ser leída una publicación cultural brindan algunas respuestas sobre las estrategias y acciones trazadas por un prototipo de revista ensamblada como lo fue *Vox*, de Bahía Blanca (Argentina). Su diseño, en la matriz del atlas, apuesta por la movilidad de los contenidos, lo que genera variados resultados en la lectura. A partir de esto, se conforma como un objeto que logra trocar elementos nuevos, separados cada uno con cierta autonomía a la vez que emergen nuevos modos de unidad que trascienden a los presentes en las revistas convencionales, donde el mismo portador textual opera como agente ordenador. El resultado es un proceso de gran propensión al intercambio, a la interrelación, a la mezcla y a la apertura hacia otras dimensiones: la literatura, las artes plásticas, el diseño, etc. En este modo de construcción de sentido, la publicación se puede observar como obra en sí misma.

Palabras clave: Publicación, Revista ensamblada, Artes, Literatura, Diseño.

Abstract

The different ways in which a cultural publication can be read, provide some answers regarding the strategies and actions outlined by a prototype of an assembled magazine such as *Vox*, from Bahía Blanca (Argentina). Its design, in the matrix of the atlas, bets on the mobility of the contents, which generates varied results in the reading. Thanks to this, it is built as an object that achieves the exchange of many new elements, separated, each with a certain autonomy; in turn, new modes of unity emerge, and transcend those of conventional magazines, so the carrier of the text operates as an organizing agent. The result is a process of great tendency to the exchange, the interrelation, the mixture, the openness to other dimensions such as literature, plastic arts, design. In this mode of building meanings, the magazine can be observed as a piece of art itself.

Keywords: Publication, Assembled magazine, Arts, Literature, Design.

Al momento de presentar la obra de Aby Warburg, Didi-Huberman (2010) se detiene en los modos de examinar un atlas y las experiencias de lectura posibles ante estos objetos de conocimiento:

No puede decirse que un atlas está hecho de «páginas» en el sentido habitual de la palabra: más bien de tablas, de láminas en las que van dispuestas imágenes; láminas que consultamos con un objeto preciso o bien que hojearnos con tranquilidad. (p. 14)

Más allá de los atlas, diferentes superficies a las que accedemos en la vida cotidiana se prestan a ese modo de observación. Frente a las formas más tradicionales de abordaje de los objetos de lectura, hay prácticas contemporáneas que responden a la lógica que plantea Didi-Huberman (2010). Aquí nos detenemos en un tipo particular de publicaciones periódicas para así indagar de cuántos modos se puede leer una revista cultural. Si bien la noción de revista está asociada a la de revisión –condiciones necesariamente temporarias–, tal vez un objetivo deseado, aunque por lo general imposible por parte de los editores, es que el lector no se deshaga de ella al concluir la lectura. Las revistas objeto o revistas ensambladas tienen el foco puesto en esa dirección.

Dentro de esa singular categoría y a partir de una búsqueda de perdurabilidad mayor a las revistas convencionales, *Vox* es una publicación periódica que supo combinar una estructura de atributos inéditos; su conformación en una caja de escaso espesor, de un centímetro aproximadamente, genera una dinámica en el acceso a los contenidos centrada en el cambio, produciendo también cierta inestabilidad, ya que el modo de percepción no está pautado por la fijación de los módulos (Figura 1), por lo que cada entrada al objeto logra promover un escenario nuevo, con las consecuentes circunstancias diferenciales de abordaje y lectura. En comparación con los impresos de estructura convencional, con una conformación de elementos fijos, regulares y con modos de percepción más codificados, *Vox* nos propone una situación singular, pues todas sus unidades, una vez retirada la cubierta, están a la vista: textos literarios, grabados, serigrafías, entrevistas y ensayos se despliegan ante nuestros ojos sin una secuencia pautada; dando como resultado que el recorrido pierda la marcación de lo lineal, por lo que la revista no se define en la consecutividad, y la elección de textos a abordar se vuelve aleatoria. Por tal razón, frente a las formas reguladas del libro o la publicación periódica, *Vox* muestra una constitución propia, una dinámica de exposición más amplia en tanto se dispone con menos mediaciones a los ojos del receptor. Los huecos, los encastres, las variantes, las aperturas que propone esta revista, abren intervalos de interpretación y espacios de exploración entre o con las partes. Este es uno de los modos de convocar al potencial lector, quien debe sentirse interpelado desde los datos más inmediatos y las formas más convencionales, como la convocatoria a enviar textos, hasta los más generales, que se definen con el diseño, sus modos de lectura y colaboración.

Figura 1. Módulos que integran *Vox* n°5 (grabados, secciones, índice, notas, portada, capucha, etc.)



Fuente: elaboración propia

En *Vox* prima el dinamismo constante de la lectura como ejercicio emprendedor y cambiante, similar a muchas intervenciones artísticas callejeras que se promueven como “acciones no matricadas” o situaciones que “inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas” (Padín, 2001, párr. 6). En estos casos, el conocimiento se construye desde ese conjunto de elementos sensibles y desde las conexiones de la imaginación y la razón en juego de intercambios.

A su vez, una revista ensamblada como *Vox* tiene algo cercano al atlas, que mencionamos al inicio, tanto en el modo de conformarse –su constitución divergente o anómala– como en los tipos de uso que promueve. Los distintos elementos de esa conjunción pierden pureza y acumulan una potencialidad sensible, además, juegan en lo múltiple, lo diverso y en el carácter híbrido que implica una operación de montaje. Más que leer buscando mensajes con un sentido denotativo, opera “un sentido connotativo en busca de montajes” (Didi-Huberman, 2010, p. 16).

En esa movilidad, el objeto puede presentar infinidad de combinaciones, de ahí que los elementos que sirven de orientación u orden sean transitorios; un atlas –como una revista ensamblada– “no se guía más que por principios movedizos y

provisionales, lo que puede suscitar *inagotablemente* nuevas relaciones –mucho más numerosas todavía que los términos– o palabras que nada en principio parecía emparejar” (Didi-Huberman, 2010, p. 16).

Por esta conformación y por el modo en que se distribuye la información en cada uno de los pliegos y diversas superficies interiores, *Vox* es un artefacto que obliga a prácticas e intervenciones específicas, diferentes de las pautas y movimientos habituales en la lectura de una revista, aun teniendo en cuenta que esta y el periódico requieren prácticas diferenciadas respecto de las que propone el libro; esto es, por un lado, porque suscita otra postura ante el objeto con otro grado de compromiso, pero también, frente a ese contenido móvil hay una posición más laxa que puede asimilarse a la situación propia de quien lee papeles sueltos -como ante el atlas-, acercándose a “láminas que consultamos con un objeto preciso o bien que hojeamos con tranquilidad, dejando divagar nuestra «voluntad de saber» de imagen en imagen y de lámina en lámina” (Didi-Huberman, 2010, p. 14). Así se constituyen episodios de montaje de elementos que se encuentran y ganan sentido, en medio de un escenario intersticial en donde las barreras entre un campo y otro suelen saltarse fácilmente.

Dinámica de encastre

Cada revista ensamblada tiene sus rasgos propios, forma original de maquetación y concepción gráfica. En el caso específico de *Vox*, hay que detenerse en un modo inusitado de conformación que aquí llamaremos dinámica del encastre. Como observábamos en este tipo de publicaciones periódicas, la perspectiva que emerge difiere del criterio de unidad de las publicaciones con grapas o lomo, que tienen en el abrochado y, a partir de éste -en la foliación, la paginación y en las divisiones internas- un determinado orden; son estas variantes las que dejan lugar al intercambio de los elementos que componen el objeto.

Por lo tanto, la dinámica que se impone en *Vox* es un modo de dar uniformidad a esa aparente dispersión, haciéndose efectiva en términos materiales y conceptuales merced a una conexión, no solo en la superficie concreta, sino también en lo temático, los tópicos que se abordan y las relaciones de los diferentes contenidos entre sí dentro de cada número, funcionando a modo de galerías subterráneas en donde cada hoja suelta encuentra sus formas de organización en el conjunto. Cada pieza que aparece dentro de la caja se enlaza con otra, desde las solapas de la apertura que se insertan en la portada y contraportada hasta la faja cerrada que ajusta todo el objeto. Una caja delgada, en algunos casos, con una solapa que encastra en la cara exterior y le sirve de clausura; sobre esa cubierta, una media funda ciñe la mayor parte de las ediciones para contener múltiples portadores que se superponen, pliegan, encajan y encierran.

Puede decirse que, como revista, al ordenarse en este sistema de ensambladura





y de pliegues, es en sí misma una revista de acción, y esa acción es estética; un medio en que los portadores diversos se mezclan y dan lugar a un objeto híbrido, capaz de promover la creación o recorrer el conjunto, al modo de una partitura que se ha de ejecutar, comparándose con una obra abierta que presenta variaciones constantemente. *Vox* rompe con el concepto de estructura única que impone el módulo tradicional de una publicación periódica, por esa razón, la conjunción aquí está dada por aquel cúmulo que puede ser disímil, pero conforma un objeto que logra otro modo de unidad. La revista puede trocar elementos nuevos, separados, donde cada nota, sobre y pliego tienen autonomía, pero es el portador textual uno de los elementos que opera como agente ordenador. Las fundas y el tamaño de los pliegos permiten agrupar elementos, así como las grapas o la encuadernación lo hacen en una publicación convencional. El resultado es un proceso de gran propensión al intercambio, a la interrelación, a la mezcla, a la apertura hacia otras dimensiones. Así como la revista no se cierra en la literatura o las artes plásticas, el objeto en su conformación se abre a las relaciones y las reconfiguraciones donde abundan los encuentros, las superposiciones y el montaje de elementos diferentes.

El conjunto interior no exhibe secciones o divisiones permanentes que determinen un orden regular o una continuidad, y las pocas que se podrían identificar así no persisten a lo largo de las ediciones o no mantienen una denominación regular; por eso se tienen en cuenta otros puntos de conexión y de unidad que la revista puede gestar. Consideramos que la publicación siempre es un conjunto, no un montón de elementos dispersos. En esa condición se expone como obra.

En general, la homogeneidad está dada por recursos internos que obran de manera transversal, estableciendo relaciones entre diferentes disciplinas, de modo tal que el conjunto sea disímil, pero que a la vez, conforme una totalidad. Esa condición material del encastre se prolonga a los componentes más abstractos de la publicación. Al mismo tiempo, podríamos jugar con la contradicción y decir que aquí la separación y división operan como agentes ordenadores o aglutinadores. La revista se puede convertir en muchos elementos nuevos separados, así, el artefacto material y su conformación -en su apertura y dispersión de elementos- se disponen a las conexiones posibles que trace el usuario.

Los contenidos: temas encastrados

Vox constituye un módulo que sorprende por la acumulación de materiales diversos y temas que corresponden a diferentes disciplinas culturales, a partir de lo cual conforma un orden singular y distintivo. Si bien no se trata de números que se organizan de manera temática, se pueden rastrear disposiciones no enunciadas que aparecen en sus huecos, fisuras, aperturas y conexiones, resultando integradoras de ideas, conceptos o sugerencias de lectura; pero, más allá de la aproximación a un tema en cada edición, hay una vinculación general de los textos y las imágenes que, aunque aparecen en pliegos independientes, pueden ir hilvanando elementos

muchas veces periféricos con un criterio laxo de vínculos laterales, en el que la revista se consolida a partir de una trama amplia con algunos elementos que offician de catalizadores.

Cada entrega de la publicación nos muestra modos singulares. En el número 3-4, por ejemplo, entre la variedad de bloques que exhibe el sumario hay una entrevista realizada por Gustavo López y Luis Sagasti al artista plástico Daniel García (López y Sagasti, 1997), quien repasa su obra y menciona cómo influjo en los comienzos de su carrera a Antoni Tapies, pintor catalán. Esto a su vez es motivo de uno de los apartados que presenta otro de los pliegos del número (Figura 2).

Figura 2. *Vox* n° 3-4. Portada, capucha y notas.



Fuente: elaboración propia

Estas vinculaciones exponen un modo de organización de características que no está determinado por la paginación o la estructura del sumario, sino que revela un trabajo de composición bajo esa lógica del encastre que domina su forma física. Por otra parte, en la misma perspectiva del atlas que revisa, planteada por Didi-Huberman (2010) al referirse a la obra de Warburg, funciona al modo de una mesa de montaje que se muestra en acción y, en cada movimiento de las piezas, produce un nuevo estado de cosas, pero además favorece vinculaciones heterogéneas entre los componentes (Figuras 1 y 2). La conexión no se da en la fijeza de un título o una sección, sino en el movimiento azaroso que puede tener la lectura de ese conjunto



aparentemente disperso.

Otro modo más amplio de vincular e interconectar los contenidos que se observan a lo largo de los diez números que se publicaron en formato físico, es por medio de la aparición de sobres que contienen sueltos de poesía visual de distintos autores. Estos materiales se distribuyen en los volúmenes 3-4, 6-7 y 9-10, y encuentran una forma de vinculación que trasciende en su separación como conjunto —el aislamiento que implica un sobre cerrado—, frente a otras compilaciones que aparecen en hojas sueltas —como sucede con la antología de “Poesía colombiana” del número 3-4, por la secuencia de varias notas dedicadas a artistas que fueron cultores desde el cono suramericano de esa práctica creativa, como el platense Edgardo Vigo, el uruguayo Clemente Padín y el brasileño Haroldo de Campos. Asimismo, encontramos notas firmadas por estos artistas, como sucede con “La cuadratura del círculo” que escribe de Campos (2004) en el número 10, o “Aspiración literaria”, artículo referido a la obra de Vigo, a cargo del poeta y artista visual Clemente Padín (1998) en el número 6-7. En este caso es una operación doble, al unificar esos objetos en un sobre en cada edición y al vincular las diferentes tiradas de la revista con una tónica estética mediante notas, artículos y textos. Evidenciar correspondencias o evocar afinidades parecen ser objetivos constitutivos de esta maquinaria de diseño.

El trabajo del artista como catalizador

Por otro lado, el trabajo particular de un artista suele ser otro elemento que oficia en cada volumen como factor unificador y catalizador de vínculos internos de la revista. Cada edición es ilustrada por un artista plástico; en ese sentido, cada número se convierte en una muestra acotada de ese autor y su trabajo es un elemento que hilvana el conjunto de materiales que, en apariencia, están dispersos. Ese expositor, que está en la portada generalmente, no va a ser el único publicado en el número. Al respecto, el director de la publicación señala que se buscaba darle espacio a más de un artista plástico en cada edición, pero los editores se trazaron un límite: que en la muestra no hubiese más de cuatro artistas con obras (salvo en el número 8, en el cual hay varios dado que se multiplican las separatas con diferentes temas), con la finalidad de “que el diseño tenga cierta unidad, ya que los artistas seleccionados dialogaban con sus estéticas o, al menos, dialogaban en mi loca cabeza” (G. López, comunicación personal, 2017). De esa manera, *Vox* se convierte en una colección portable de obras visuales contemporáneas, “un museo sin paredes” a partir de la acción de un equipo de trabajo y, sobre todo, de un director que integra funciones variadas —la de editor, galerista, y artista plástico— de las que emerge una gama de contactos que se articulan con los que va gestando la misma publicación.

Siguiendo esta idea, el primer número de la revista tiene una obra de la artista bahiense Cecilia Miconi especialmente realizada para esta edición, con ilustración realizada por otro bahiense: Adrián de Rosa; su logo se convirtió en el símbolo identificador de la publicación. Por otro lado, en el interior de la caja se agregan

ilustraciones de Gastón Duprat, la solapa de la reiteración de tapa presenta una reproducción serigráfica de Claudio Coriolani y Marisa González. Se trata de una selección procedente del ámbito local. Esta impronta varió en las siguientes ediciones.

Ya el segundo número está ilustrado por Daniel Santoro y en la solapa de reiteración de tapa tiene una serie de linóleos titulados Dibujos fabriles, de Félix Eleazar Rodríguez; artistas ajenos a la ciudad, cuya aparición da cuenta de las redes amplias que *Vox* comenzó a establecer y el modo en que lleva adelante una acción recopiladora de materiales (muchos recibidos a partir de las primeras reacciones desde su aparición) de diversa procedencia. No obstante, en esa labor de nexo siempre hay un grado de atención puesto en la producción local, tanto en las artes visuales como en la poesía.

(Figura 3).

Figura 3. *Vox* n°3-4. Portada y capucha.



Fuente: elaboración propia

En el número 5 las ilustraciones de tapa, calco, interior y serigrafía fueron realizadas por Eduardo Medici y se incluye en los contenidos un reportaje sobre el artista, en cuya presentación se menciona un fragmento de *El libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, como elemento ajeno con el que Medici trabaja en sus obras.



En este modo singular de promover vínculos, observamos que el poeta portugués tiene en la revista varios momentos de aparición: su escritura y propuesta estética son también leit motiv de la publicación. De hecho, esa misma edición contiene un poema en una hoja suelta: “Fotografía del Poeta” de Jorge Accame, docente, dramaturgo y escritor, residente en la ciudad de San Salvador de Jujuy, escrito a partir de una foto de Pessoa.

El caso del poeta portugués muestra que los itinerarios posibles dentro de la estructura de cada edición, pueden tener como elemento unificador también la figura de un escritor. En ese sentido, en el número precedente, encontramos este pasaje

Descubrió que el verdadero sentido del arte no era crear objetos bellos. Era un método de conocimiento, una forma de penetrar en el mundo y encontrar el sitio que nos corresponde en él, y cualquier cualidad estética que pudiera tener un cuadro determinado no era más que un subproducto casual del esfuerzo de librar esta batalla, de entrar en el corazón de las cosas. (Auster, 1989, citado en *Vox*, 1996, s. p.)

Este fragmento del escritor norteamericano Paul Auster pertenece a la novela *El palacio de la luna*, e irrumpe en el conjunto con la sola indicación del nombre del autor en una cartulina ilustrada que se ofrece como una hoja individual, un objeto aislado pero unido por el conjunto de ideas que hilvana la publicación; va acompañado por dos dibujos pertenecientes al artista argentino Eduardo Iglesias Brickles (1997), en donde se muestran boxeadores sobre un ring y conforman otra línea de unidad en el conjunto —probablemente, la más habitual, la vinculación por medio del trabajo del ilustrador—, en tanto unen en una serie de imágenes similares la portada, el sumario, la solapa, la sección “Cartas en el asunto” y sus diferentes contenidos. A su vez, las ilustraciones de Iglesias Brickles —incluidas en la solapa y en el sumario de este número— podrían pensarse como desprendimiento metonímico de un segmento de la nota de Auster (1989, citado en *Vox*, 1996) sobre el “esfuerzo de librar esta batalla”. Lo sugestivo de la cita es esta propuesta emparentada a otros puntos de vista y prácticas de la revista, donde el arte no emerge como elemento puramente estetizante, sino también como un método de interpretación de lo real, un modo del conocimiento, una perspectiva que la publicación como objeto y resultado promueve en estas formas de conexión, donde abre, activa e inventa “zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos” (Didi-Huberman, 2010, p. 15).

En el mismo sentido, la ubicación y el tipo de papel destacan la cita, la hacen aparecer como un marcador y un operador textual posible, como itinerario de lectura, en tanto resulta manifestación del gusto y de los intereses estéticos de los editores y, para esa función, se la vincula a la imagen. El otro aspecto a destacar es que el nombre del autor norteamericano vuelve a aparecer en ese número en un pliego con cuatro poemas, traducidos por el bahiense Sergio Raimondi, quien anticipa el libro *Desapariciones*. Esto significa que a Auster se le vindica en esa función de escritura al tratarse de una

figura reconocida fundamentalmente como narrador y guionista, y de esa manera entra en el plan general de la revista, donde el eje mencionado es la literatura y la elección explícita es la poesía.

Una modalidad como esta viene ligada a aquella faceta de las revistas ensambladas que compilan notas, obras, artículos, imágenes y reproducciones, donde la actividad se parece más a la tarea recolectora. Auster es un punto de ese proceso de recolección que aparece destacado y seleccionado en el conjunto, a pesar de no ser parte de un plan más sostenido, como pueden serlo las selecciones de poesía visual; de este modo se evidencian instancias de recopilación de material que puede ser articulador en algún número y otras que tienden líneas a lo largo del conjunto de las ediciones, donde la tarea implica una planificación mayor. En todo caso, ambas son altamente funcionales a los resultados de la publicación.

El equipo editor a menudo abre esos enlaces propios de la esfera imaginaria; de ese modo se sugieren vinculaciones o juegos eclécticos, al destacar en un pie de página — como “azar propio de las novelas Auster”— el hecho de que Lucrecia Orloff, una de las ilustradoras de la edición referida, haya vivido en Bahía Blanca en la casa que luego se convirtió en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), espacio institucional en donde ese año —1995— la artista obtuvo el primer premio del salón de grabado.

Aquí también hay una línea de conjunción, un modo de componer una estructura orgánica; aquello que en una revista convencional son las secciones, el conjunto de ideas que proponen los editores, en este caso son datos, opiniones, voces. Auster es uno de los factores de unidad de este volumen; encontramos la traducción de algunos de sus poemas, una breve nota que oficia de editorial o manifiesto que, además, se vincula a las imágenes de la artista que recorren todo el número.

Podemos concluir diciendo que *Vox* es un dispositivo que se organiza y se ordena, no por sucesión ni en la homogeneidad y regularidad que imponen criterios de publicaciones tradicionales, como la numeración de los pliegos, sino bajo pautas y modalidades como la inserción y superposición de elementos físicos diferentes, así como de los componentes más abstractos de la producción intelectual y artística, todas instancias basadas en el montaje, la variación, la movilidad y el encastre.

Esa dinámica brinda conexiones donde opera sobre todo el componente imaginativo que puede acercar rasgos laterales, líneas intersticiales de indagación, establecer afinidades y examinar correspondencias amplias en la lectura que propone cada nueva disposición del objeto. Bajo estos procedimientos, la publicación permite ser leída como obra en ese juego de interconexiones y vínculos donde manobra la imaginación, tanto en cada edición individual como en el conjunto de los números editados. De este modo, la publicación también hace ostensibles formas de compilación y de montaje que suscitan cuestionamientos sobre la producción de las artes en general.



Referencias

- Aguirre, O. (1999). Narraciones extraordinarias. *Vox*, (3/4).
- de Campos, H. (2004). La cuadratura del círculo. *Vox*, (10).
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <https://mediosyhumanidades.files.wordpress.com/2015/09/didi-huberman-atlas-1.pdf>
- Jacoby, R. (2011). Roberto jacoby. *El deseo nace del derrumbe: acciones conceptos escritos* (A. Longoni, Ed.), Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Adriana Hidalgo editora.
- López, G. y Sagasti, L. (1997). Entrevista. Daniel García. *Vox*, (3/4).
- Méndez-Llopis, C. (2012). Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(2), 195-209. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n2.39026
- Padín, C. (1998). Aspiración literaria. *Vox*, (6/7). Escáner cultural, (13). <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin07.html>
- Padín, C. (2001). En las avanzadas del arte latinoamericano. Pastor-Lahoz, N. (2016). *Revista experimental Mínima* [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional UPV. <https://riunet.upv.es/handle/10251/74386>
- Raimondi, S. (1999). Catulito, separata. 15 poemas de Catulo. *Vox*, (8).
- Vox*. (1996). *Vox*, (3/4).

Notas

- 1 Las revistas ensambladas (*assembling magazines*) o revistas-objeto se caracterizan por ser editadas generalmente por artistas visuales o escritores, en tiradas con soportes no convencionales que suponen una mudanza en la intencionalidad y en la disposición del receptor, “deviniendo en una legibilidad conceptual y emocional” (Méndez-Llopis, 2012, p. 195). *Vox* responde en buena medida a esa conceptualización y, como se trata de un soporte variable, se aparta de algunos rasgos comunes; por caso, si bien la imagen es central no lo es en detrimento de la palabra escrita ni los editores actúan como meros recopiladores de material (Pastor-Lahoz, 2016, p. 7)
- 2 Surgida y consolidada desde una ciudad al interior de la provincia de Buenos Aires: Bahía Blanca. Enmarcada en un proyecto que incluía un centro cultural, la revista *Vox* se editó entre 1995 y 2003 en formato papel; simultáneamente, entre 2001 y 2009 se publicó *Vox virtual*, su continuidad digital.
- 3 El modo en que *Vox* expone su material, permite acercarnos a este ensayo del poeta, *performer* y artista visual uruguayo Clemente Padín, para así vincular los modos de

intervención de la revista con otros fenómenos contemporáneos como el arte callejero. Padín es, además, una de las figuras en que la publicación hace foco, en cuanto a que en diferentes números aparecen obras y trabajos ensayísticos suyos.

- 4 “Libro de arte o Museo sin paredes” fue un proyecto propuesto por Roberto Jacoby (2011), un catálogo de arte que se conformaría con imágenes fotográficas en lugar de obras.
- 5 Se trata de dos serigrafistas que trabajaron durante muchos años con la editorial *Vox*; vale destacar que en el modo de presentación no se hace distinción en las funciones, ni en el grado de reconocimiento de los artistas que son nombrados en el mismo nivel que quienes ejercen distintas tareas dentro de la revista.
- 6 Un repaso de las obras plásticas en las sucesivas ediciones da cuenta de la presencia de artistas locales o residentes. En el número 3-4 (Figura 2), publicado en 1997, las ilustraciones de tapa e interior son de Eduardo Iglesias Birckles. En ese número la solapa de la reiteración de tapa cuenta con un linóleo de Lucrecia Orloff. En el número 6-7, publicado en 1998, las ilustraciones de tapa de libros, calco, interior, plaqueta y grabado fueron realizadas por Pablo Páez, la pintura sobre papel de la solapa la realizó Natalia Cachiarelli. En el número 8, publicado en 1999, las ilustraciones del interior, calcos y serigrafía fueron realizadas por Mariela Scaffatti. Además, este número tiene una separata de poesía ilustrada por Gyula Kosice, otra separata *Catulito*, un volumen con traducciones del poeta latino Catulo a cargo de Sergio Raimondi (1999), ilustrado por el artista italiano Enzo Cucci y el libro *Narraciones extraordinarias* de Osvaldo Aguirre (1999), con ilustración de tapa de Daniel García. En el número 9, publicado en 2001, las ilustraciones de tapa e interiores fueron realizadas por Liliana Porter y, por primera vez, la indicación está en todos los dibujos publicados. El dibujo sobre telgopor es de Marcelo Pombo. En el número 10, publicado en 2004, las ilustraciones de tapa e interiores y serigrafía fueron realizadas por Jorge Macchi.
- 7 M.A.C. es la sigla con la que se identifica en sus inicios al Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, inaugurado por el Municipio en 1995 en una antigua casona que fuera casco de una quinta de principios del siglo XX.

