

1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente

1+1=3 G.E. Marx Vigo, a third mind

Alicia M. Madoery

Universidad Provincial de Córdoba
Córdoba, Argentina
amadoery@upc.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0002-7507-5085>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/3rl9ezoga>

Resumen

En el contexto de la dictadura cívico-militar en la República Argentina comienzan a producirse estrategias de emergencia para poder dar a conocer la realidad del país acallada por la censura y la complicidad de la opinión pública general. El Arte Correo comienza a transformarse en el bastión de resistencia a los embates de la represión. En 1976 el hijo del artista plástico Edgardo Antonio Vigo, Palomo, es secuestrado de su hogar. En el año 1977 Vigo le propone a la artista platense Graciela Gutiérrez Marx trabajar en firma conjunta, como un modo de apoyo para reunir fuerzas para comunicar lo que sucedía y combatir el horror de las desapariciones. A partir de allí, nace la firma conjunta en base al juego de sus nombres fusionados. La idea de una tercera mente, acuñada por Vittore Baroni (2007), hace pensar en un desdoblamiento de las subjetividades para intentar expresar aquello que hiere de manera directa; un *alter ego* que permita testimoniar y expresar lo que el trauma no permite. Ante la lógica del horror propiciada por el Estado, esta acción performática de reinventar un tercer estamento del habla se transforma en la salida que permite el proceso de duelo y cierta melancolía de la desafección.

Palabras clave

arte Correo, red, firma conjunta, montaje, alegoría.

Abstract

In the context of the civil-military dictatorship in the Argentine Republic, emergency strategies begin to be produced in order to make known the reality of the country silenced by censorship and the complicity of general public opinion. Correo Art begins to transform into the bastion of resistance to the attacks of repression. In 1976, the son of the plastic artist Edgardo Antonio Vigo, Palomo, was kidnapped from his home. In 1977, Vigo proposed to work as a joint firm with the artist from La Plata, Graciela Gutiérrez Marx, as a form of support to gather strength to communicate what was happening and combat the horror of disappearances. The joint firm was born based on the game of their names merged. The idea of a third mind coined by Vittore Baroni suggests a splitting of subjectivities to try to express what hurts directly, an *alter ego* that allows witnessing and expressing what trauma does not allow. Faced with the logic of horror promoted by the state, this performative action of reinventing a third level of speech becomes the outlet that allows the process of mourning and a certain melancholy of disaffection.

Key words

mail art, net, joint-signature, mounting, allegory.

1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente

El 24 de marzo de 1976 en la República Argentina, la junta de comandantes asumió el poder y comenzó así el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Esta se encontraba integrada por el teniente general Jorge R. Videla —designando como presidente de facto—, el almirante Eduardo E. Massera y el brigadier general Orlando R. Agosti. Con un clima social y económico caótico, la junta militar impuso el terrorismo de Estado que, fuera de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado dirigido a destruir toda forma de participación comprometida popular, poniendo en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales. Con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado y así imponer un orden sin voces disidentes, inauguró el proceso autoritario más sangriento que registra la historia de la República Argentina: estudiantes, sindicalistas, intelectuales, profesionales, trabajadores y otros fueron secuestrados, asesinados y desaparecidos y, por ello, mucha gente se exilió en el extranjero.¹

En este contexto, la censura fue uno de los mecanismos gramaticales de acción, que eliminó las circulaciones establecidas como inciertas, a favor de una unidad controlada. En esta línea, el adoctrinamiento disciplinar utilizó variados procedimientos para dominar las fuerzas ideológicas constituidas a partir de multiplicidades organizadas, intentando neutralizar los efectos de contrapoder, resistencia e insubordinación y, sobre todo, legitimando el accionar de la represión sobre los cuerpos hasta afectar el concepto simbólico de la muerte para lograr el silencio y el temor en las personas. Se implementó una lucha contra *la hidra de mil cabezas* —metáfora verbalizada por las Fuerzas Armadas y de seguridad—, para la cual se buscó la complicidad del conjunto de la población forjando pactos de silencio. Pero, por otra parte, comenzaron a producirse estrategias de emergencia para poder dar a conocer la realidad del país acallada por la censura y la complicidad de la opinión pública general; es allí donde se revitaliza el Arte Correo.²

Desde la década del sesenta en adelante, comienza a manifestarse la necesidad en el arte de conformar redes con el fin de comunicar, criticar y problematizar situaciones de índole social,

-
- 1 La figura del desaparecido hace referencia a aquella persona que fue sustraída de la vida social y de cuyo paradero no se tiene conocimiento, por lo que significaba, en el contexto mencionado, sinónimo de *búsqueda*. Los familiares reclamaban la “aparición con vida de los desaparecidos y la libertad de los presos políticos”.
 - 2 En adelante se utilizará el nombre Arte Correo. Es decisión ideológica la utilización de las mayúsculas en las dos palabras como modo de posicionar el género por su propio mérito en la historia del arte.

política o económica para revertir significaciones y valores en la sociedad. El Arte Correo es, intrínsecamente y en esencia, un arte de redes, cuyo objetivo primordial es transmitir mensajes. Al comunicar, se enfatiza la voluntad de compartir y de colaborar, soslayando el mercado de oferta y demanda y las distinciones entre artista y público. Esta práctica permitió, en América Latina, durante los períodos dictatoriales, manifestar, exponer y comunicar, pasando por alto la censura. Conforme a la instalación de los regímenes dictatoriales en dicha región, la actividad de artistas críticos o activistas resultaba comprometida y dificultosa en la atención prestada a la figura del desaparecido, ya que era considerada subversiva y, por lo tanto, perseguida. Así, el artista comprometido socialmente durante el período dictatorial en el Cono Sur era visto como un agitador a ser silenciado debido a que su obra era una herramienta de liberación. Luis Camnitzer (2008) describe al Arte Correo como “arte politizado” (p. 104) que llevó a la cárcel a numerosos exponentes de América Latina, como Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Brasil, y Clemente Padín y Jorge Caraballo en Uruguay. Asimismo, en El Salvador, Jesús Romeo Galdamez fue secuestrado por el ejército, por lo que “la nueva red creó un *círculo `paralelo, alternativo y marginal`* que, por cierto, no amenazaba a los dictadores, pero los atacaba” (p. 105).

El Arte Correo, además de trabajar con la idea, el signo y el proceso, adquiere un plus de valor: la invisibilidad, que es donde radica su potencialidad comunicadora subversiva. Los artefactos no comercializables producidos formaban parte de un diálogo procesual entre personas, donde la horizontalidad, la complicidad y la interacción espontánea integraban este paradigma sistémico, relacional y ético, impulsando el sentido de comunidad a través de la reconfiguración del espacio material y simbólico compartido. Para el Arte Correo, “el aspecto crucial detrás del uso del sistema postal para propósitos creativos fue el de permitir comunicarse (*potencialmente*) con todo el planeta al precio de una estampilla” (Baroni, como se citó en Gutiérrez Marx, 2010, párr. 7), retirando al arte del mercado, otorgándole una función social y, como consecuencia, el carácter de arte alternativo antisistema. A través de su singularidad, conforma una sensibilidad alejada del mundo cosificado mercantil. Esta función comunitaria crea lazos entre los individuos que implican nuevas formas de relacionarse, de interactuar y de participar; construye un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común: “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las *formas ordinarias de la experiencia sensible*” (Rancière, 2005, pp. 16-17).

Mediante estos diversos envíos postales, los artistas fueron tensionando, por un lado, los *dispositivos* (Foucault, 1980, p. 147) de regulación impuestos por la cultura mediática hegemónica y, por otro, las reglas de la *Institución Arte* (Bürger, 1997, p. 62), disputando no solo *capital simbólico*, sino también posiciones dentro del *campo* (Bourdieu, 1985, pp. 14-24). El Arte Correo comienza a transformarse en el bastión de resistencia a los embates de la represión.

El Arte Correo se articula directamente con las concepciones del arte conceptual de la segunda mitad del siglo XX, que se ancla en el proceso de construcción de obra, no atiende al producto final y se aleja de un arte que solo tenga por objetivo un proceso retiniano. Al estar la obra en circulación postal, continúa en proceso de transformación: exige un receptor, este actúa sobre ella, interviniéndola o remitiéndola a otro destinatario, y entonces las significaciones se suman. El receptor activo tiene una gran importancia en el Arte Correo en la medida en que este último concreta la práctica comunitaria y de relación, apelando a otros métodos que imbrican el juego, el erotismo, la ironía, el humor, la escatología, el sarcasmo y/o la provocación. De alguna manera, los artecorreístas intentan educar al receptor, movilizarlo a dejar su rol pasivo y a transformarse en un actor activo, trascendiendo la mera percepción en la experimentación. De allí que el *collage*, con su sencillez técnica, se convierte en una herramienta fundamental e imprescindible. Como arte militante que es, el Arte Correo posee una clara voluntad de sobrepasar las fronteras estatales, con la intención de conformar nuevos vínculos de amistad para la denuncia del acontecer social en América Latina, y un innegable compromiso con la memoria pública y colectiva, utilizando el correo postal como vía virtual y recuperando el manifiesto vanguardista como elemento de expresión de la obra o, como dice Camnitzer (2008), “...una resistencia que ayuda conseguir la *libertad colectiva*” (p. 33).

En el Arte Correo, al no haber jerarquías ni órdenes preestablecidos de envío, sino tránsitos en forma de red rizomática, las producciones viajan de manera no lineal ni centrada y, en ese devenir, reciben intervenciones aleatorias producidas por el medio de comunicación oficial, como así también, intervenciones requeridas por el artista que produce el envío. En ese circuito, la obra se fragmenta montajísticamente. La factura —en general son obras de bajo costo, grabados producidos en serie, sellos de oficina o la misma técnica xilográfica y el contenido alegórico— convierte a estas obras en un arte ruinoso, ya que se dejan al descubierto y, de manera consciente, las costuras constitutivas. La obra, desnudada artísticamente durante periodos de decadencia, dialoga con el observador positivamente, mostrando con más elocuencia su oposición a las imágenes del sistema dominante, lineal y unívoco.



Imagen 1: Vigo, E. A. (1976). Set Free Palomo. La Plata, República Argentina

Liberen a Palomo

Desde el año 1968 en adelante, se evidencia en las producciones de Edgardo Vigo su compromiso social como artista, en el contexto político, social y económico de la República Argentina. El Cordobazo (1969), los fusilamientos de Trelew (1972) y el regreso de Perón (1972) serán temas instalados con precisión en su publicación *Hexágono '71*. El año 1976 es crucial en su vida —y lo será también luego para Graciela Gutiérrez Marx— porque su hijo, Abel Luis Palomo, es secuestrado de su hogar y desaparecido por la dictadura cívico-militar. Este episodio deja una huella indeleble para su futuro accionar.

Abel Luis Vigo Comas nació el 16 de mayo de 1957; era el hijo mayor de Edgardo Vigo. Militó desde su época de estudiante secundario en el Colegio Nacional Rafael Hernández, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. Lo llamaban Pomelo o Palomo y fue secuestrado de su domicilio el 30 de julio de 1976, cuando militaba en la UES (Unión de Estudiantes Secundarios) de la escuela Técnica Industrial de Bellas Artes de los Hornos, a los 19 años de edad. Era empleado en la empresa de transporte El Quilmeño y jugador de rugby.

En el sobre enviado a Lomholt Formular Press, Dinamarca, en 1976, por Edgardo Antonio Vigo, se observa el juego de sellos con matasellos del día de su emisión, denominado Set Free Palomo (SPD, 30.07.76).

Aquí la deixis temporal se hace presente mediante datos de información y datos que funcionan como liberación del espíritu. El sello postal apócrifo es la clara muestra de la factura ruinosa de la técnica xilográfica que, junto al contenido, deja al descubierto y de manera consciente las costuras constitutivas. Edgardo Vigo, tras la desaparición de su hijo, denuncia el hecho apelando al signo; composiciones con sombras y siluetas revelan en esa intrínseca oscuridad el vínculo padre/hijo y la ausencia del ser amado. Siluetas oscuras que son sombras, ausencia de luz, signos en sí de la ausencia que, a su vez, nos remiten a las siluetas que luego vendrán para corporeizar a los desaparecidos. En la serie de cuatro estampillas, Vigo utiliza la foto carnet de su hijo y, mediante la eliminación de tonos, iconiza su rostro sobre un fondo de colores que aluden a la bandera argentina —el símbolo—, solo que la franja blanca presenta un orden secuencial que únicamente es visible cuando las cuatro estampillas están juntas. En las de arriba, la franja blanca se convierte en dos franjas, signos funcionando en montaje, una “V” invertida; y en las de abajo, la franja blanca cobra otro sentido simbólico cuando están juntas: ¿la “V” de la victoria escondida tras el rostro de Palomo?

Una con-fusión de identidades

Después de la desaparición de Palomo, Edgardo Vigo deja paulatinamente de militar por la causa, tal vez por miedo a la persecución o tal vez por miedo a poner más en riesgo la vida de su hijo; aunque esto fue cambiando al asociarse con Gutiérrez Marx.

En el año 1977, Edgardo Vigo le propone trabajar en firma conjunta a la artista platense Graciela Gutiérrez Marx y fusionar sus nombres, como un modo de apoyo para reunir fuerzas para comunicar lo que sucedía y combatir el horror de la dictadura. Al respecto, expresa el arte correísta John Held (comunicación personal, 20 de marzo de 2020): “entraron en esta *misteriosa identidad asumida*, que había desconcertado a muchos en la comunidad del arte del correo”. Graciela se convierte de alguna manera en el bastión de apoyo de Vigo, en sus propias palabras: “*una con-fusión de identidades*”. La idea de *una tercera mente* proviene del arte correista Vittore Baroni (2007) y hace pensar en un desdoblamiento de las subjetividades para intentar expresar aquello que hiere de manera directa, un *alter ego* que permita testimoniar y expresar lo que el trauma no permite.

En la fotografía del archivo de Clemente Padín se observa la acción programática fundada en la unión de dos remeras blancas, impresas, cosidas mediante grandes puntadas de hilo

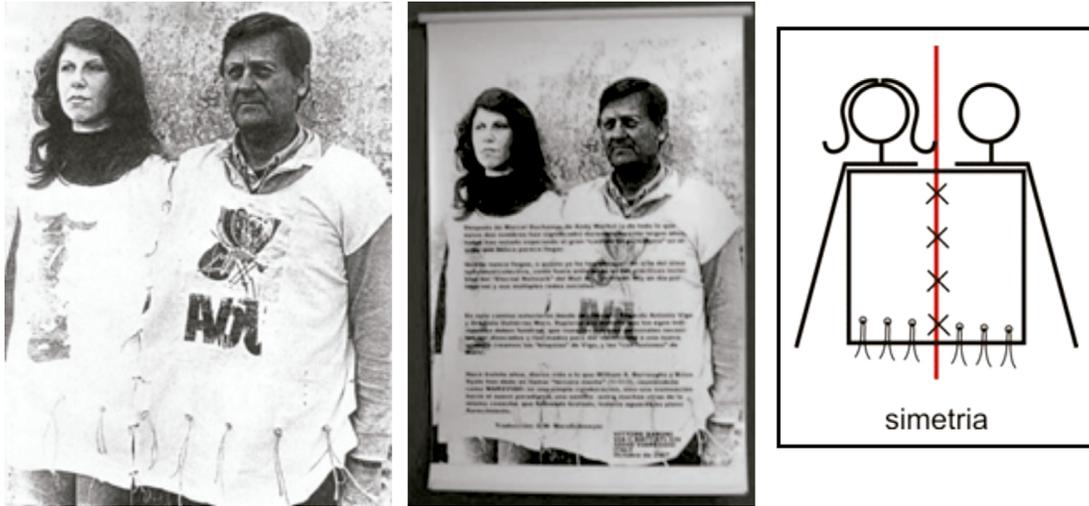


Imagen 2: G.E. Marx Vigo (1979). Fotografía enviada a *The Apropos T-Shirt Show*. La Plata, República Argentina.

rústico visible, dejando por dentro uno de los brazos de cada uno. En esta unión del vestuario se observan las puntadas, las costuras, los nudos que marcan el ritmo programático que pone a andar el ritual donde la simetría es el principio regulador y ordenador de ese caos momentáneo de la unión de dos disímiles; el símbolo de la unión como una exhibición de la necesidad de vínculos visibles. En épocas en que mostrar o dejar ver vínculos era peligroso, también se ponía en juego la estructura paralela y simétrica del acto mágico, alegórico, de fusión de cuerpos.

El arte correísta John Held, en entrevista realizada por la autora de este artículo, explica que, en un principio, la aparición de esta firma significó cierto halo de misterio, nadie sabía muy bien quién o quiénes eran, pero, por otro lado, esos nombres y apellidos, sobre todo el de Vigo, ya eran muy conocidos en la red. Esta fusión de nombres puede ser tomada como una *homoseudonimia* o *seudonimia cuadrática*, como ha escrito Giorgio Manganelli (como se citó en Agamben, 2000), que no es ni más ni menos que utilizar como seudónimo el propio nombre: “*la (seudonimia) lleva al extremo la paradoja ontológica de la heteronomía*” (p. 137) en este caso, duplicada. Es una broma tragicómica del superviviente, como única manera de



Imagen 3: G.E. Marx Vigo. *Fusión de nombres* (impresión xilográfica). La Plata, República Argentina.

representar un acontecimiento inimaginable, donde convive lo humano con lo no-humano, que es imposible de representar; un estado que es presente puro y donde no es posible mantener la mirada, donde es imposible permanecer, donde la salida es la retención y la condensación, para posibilitar el desplazamiento en la acción diferida de la representación. El yo, en este caso por dos, deja de existir y este sinónimo toma su lugar: “el *homoseudónimo* es absolutamente extraño y perfectamente íntimo, incondicionalmente real y necesariamente inexistente a la vez” (p. 138). En todo encuentro hay una conjunción que define el tiempo y el espacio, hay un motivo en ese encuentro que es cronotópico, y adquiere un carácter preciso, matemático, abstracto, convirtiéndose en una significación metafórica y simbólica.

Ante la lógica del horror propiciada por el Estado, esta acción performática de reinventar un tercer estamento del habla se transforma en la salida que permitía, por un lado, el proceso de duelo y, por otro, cierta melancolía de la desafectación, una suerte de testigo que ha vivido los hechos y va a rendir testimonio. Las propuestas incluían grabados, sobres, estampillas, sellos, fotografías, fotocopias, etc. que eran enviados a una lista de contactos del exterior que formaban parte de la red, como estrategia de resistencia política e ideológica; signos y textos que debían ser decodificados por los receptores de las cartas.

La imagen síntoma es aquella que obliga a seguir mirándola —cenizas candentes de la memoria—, aquella imagen que, con su naturaleza carcomida por el tiempo, como retazos de la historia, ha sobrevivido como pieza de un *puzzle* explotando en una paradoja. Pero el archivo como vestigio deja entrever su naturaleza con faltantes, producto del tiempo que ha pasado, donde debemos descubrir esa huella mnémica de la experiencia. Y es allí, en este trabajo de arqueología cultural, donde se ubica esta *temporalidad latente, tensionada y contradictoria* que retiene para luego soltar (Didi-Huberman, 2006, p. 58). Como ya mencionamos, el Arte Correo inquietó miradas de múltiples maneras: primero con el dispositivo de envío, en la factura de la comunicación, con sellos y matasellos apócrifos, recortes, grabados, fotocopias, dibujos y, sobre todo, propiciando la intervención en el aspecto procesual. Estos fragmentos montados, las marcas del devenir, comienzan a escindir la concepción de *obra de arte* como nexo de sentido y es, en esa misma ruptura, donde se indaga al mismo sentido. El *collage*, en sus múltiples acepciones, es encuentro de los heterogéneos que conforma un arte alegórico que se identifica o emparenta con el arte a largo plazo, en un juego de intercambios entre el mundo del arte y del no-arte.

Frente a un acontecimiento inimaginable, imposible de representar, la alegoría interrumpe, agita suspendiendo el desarrollo cronológico de las acciones, convirtiéndose en presente puro; seculariza la historia convirtiéndola en puro presente, redirecciona esta agitación del *continuum* temporal hacia la espacialidad, trozando la naturaleza y exponiéndola en partes, en objeto arqueológico, donde los silencios o blancos entre conjunciones de imágenes insospechadas significan tanto, o más, que los espacios ocupados; pero estos fragmentos deben cumplir como requisito una relación sistemática de las partes con el todo. El gesto de la alegoría es la tristeza, su esencia política está en lo críptico:

La alegoría no es una convención de la expresión, sino la expresión de una convención. Y al mismo tiempo la expresión de la autoridad, expresión secreta, a causa de la nobleza de sus orígenes, y pública en función del terreno (histórico, político) donde se ejerce. (Benjamin, 1928, citado en Didi-Huberman, 2008, p. 193).

Parece claro que la alegoría encuentra su clímax en los casos de significaciones que no resultan obvias, sino justamente lo contrario: su intención es disfrazar u ocultar ideas en unas imágenes en pos de este objetivo. Es que la alegoría posee una sintaxis paratáctica, que acciona simbólicamente, donde no hay un orden jerárquico ni subordinaciones gramaticales; la parte es símbolo, es totalidad, es un absoluto en sí misma, es completa y de igual valor que el todo; todos los elementos tienen igual importancia, conformando un discurso mosaico, fragmentario, donde las imágenes simbólicas están yuxtapuestas sin poseer una más valor que la otra, sin correlación u oposición, conformando implícitamente un ritmo. Este ritmo alegórico se va convirtiendo en una técnica codificadora, donde se repiten combinaciones que resultan esperables o predecibles y es así como el ritmo alegórico adquiere la fuerza de la magia, cuyos argumentos son simétricos y rituales, de carácter diagramático o programático.

Si en la alegoría el fragmento es ruina, cadáver, caducidad, el montaje trabaja con documentos de la vida cotidiana para mostrar retazos de lo real (García, 2011, p. 139). Didi Huberman (2008), sumándose a las ideas de Benjamin, le asigna al montaje, como primera función, la de recomponer las fuerzas y los terrenos donde la producción se desarrolla. Estas fuerzas se recomponen a través del arte, creando formas y choques eficaces, liberando *imágenes dialécticas detenidas*, “una imagen del tiempo que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas” (p. 151). Dicha imagen, en su explosión de sentidos, abre una brecha a un inconsciente visual reprimido; pero el precio que el alegorista visual paga por ofrecer al espectador un punto de vista analítico es el perder la naturaleza mimética de la obra, entonces, el mensaje emitido mediante recursos fragmentarios adopta la apariencia de un mensaje críptico, codificado, que debe ser desentrañado. Cada cosa por ver, cuando la sostiene una pérdida, también nos mira, nos concierne, nos asedia. En esta instancia lo visible se convierte en síntoma, este se sostiene y remite a una obra de pérdida. Estamos ante la evidencia de que la ausencia nos mira en una obra que es pseudo presencia de esa ausencia y, a la vez, es cuando sabemos de la pérdida. Entonces todo está allí, asumiendo que la ausencia no puede ser reemplazada semióticamente con una presencia. Lo visible ante nosotros es solo la huella de una semejanza presente, arruinada y es donde el montaje se pone en marcha esgrimiendo la dialéctica.

Consideramos al Arte Correo como un arte de características comunicacionales debido a que la conciencia creadora que lo propicia parece ser siempre un acto de intercambio que supone a un otro en la realización del acto. Al asumir la naturaleza dialógica de un discurso en el que confluyen dos enunciados yuxtapuestos y hasta superpuestos, con sus respectivos códigos, se adiciona también la presencia y alusión a determinada memoria común en el emisor y el receptor, ya que la ausencia de esta condición compartida hace que el mensaje sea indescifrable. De allí se infiere que un enunciado posee dos tipos de actividades discursivas: uno dirigido a un destinatario abstracto, cuya memoria es reconstruida por el emisor, y el otro, a un destinatario concreto, cuya memoria individual el emisor conoce perfectamente. En este sentido, las producciones de G.E. Marx Vigo enunciaban a un destinatario indeterminado que se cristalizó en uno genérico —la población argentina— hacia donde apunta el esfuerzo en el intento de denunciar una realidad desquiciante de desapariciones, apelando a la memoria y al no olvido y, por otro lado, a un destinatario real y concreto, un hijo desaparecido y, a través de él, emblemáticamente, a todos los desaparecidos. En dichos de G.G. Marx: “El 22 de agosto de 1977 Edgardo Vigo me propuso trabajar *en dupla, con firma conjunta*, para darnos más fuerza con un nombre en común: G.E. Marx Vigo” (De Rueda, como se citó en Gutiérrez Marx, 2010, párr. 19). De este modo, los enunciados de las obras funcionaban bajo el efecto de una instantánea; el énfasis está puesto en el enunciado en sí mismo conformando una deixis espaciotemporal: dato de impronta informativa de registro y denuncia de un momento específico (por ejemplo, matasellos), una marca flagrante del aquí y ahora.

Es así que podemos inferir que la dupla, mediante un proceso de asociación, fue avanzando hasta funcionar como resistencia ideológica y de compromiso, como la propuesta de las voces acalladas, interpelando de una manera liberadora el pensamiento crítico, a través de un medio de comunicación estatal no masivo. En consecuencia, el correo postal, en conjunción con el arte, creó estructuras de emplazamiento propias durante un período donde era inimaginable la libertad de expresión y opinión, entrelazando un discurso alterno, pero sin hacer perder la propia individualidad de cada artista. No hay dudas de que el Arte Correo surgió como modo de develar lo oculto, lo acallado por el terror, para expresar la verdad prohibida y denunciar la degradación institucionalizada.

El discurso periférico sostenido por la resistencia distribuía el mensaje de uno a uno, pero, a la vez, este uno a uno pudo convertirse, de manera rizomática, en redes nacionales e internacionales, donde las intersecciones se trasladaban constantemente. Esta es una característica propia del envío postal que introduce al otro espectador transformándolo en

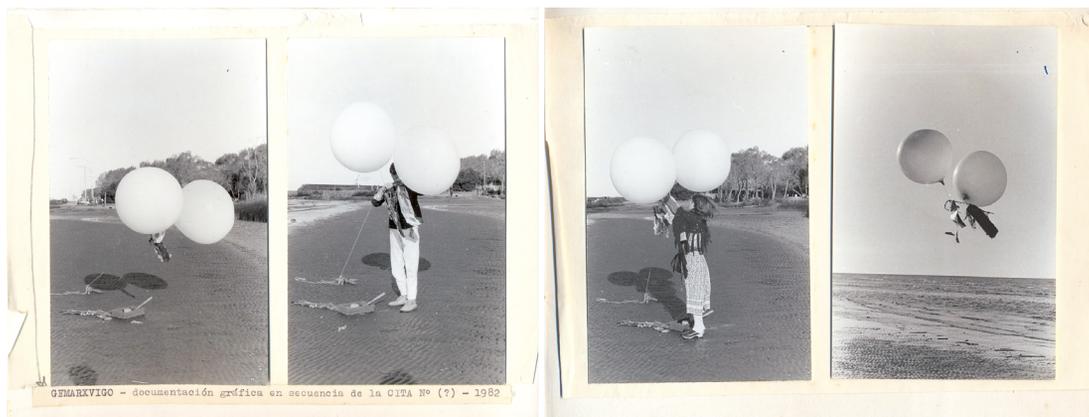


Imagen 4: G.E. Marx Vigo (1982). *Señalamiento. Boca Cerrada, Punta Lara*. Fotografías digitales tomadas de las fotografías originales analógicas del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. República Argentina.

parte activa del proceso, emancipándolo a través de múltiples y aleatorias operaciones de intervención y desautorización del lugar tradicional del artista-hacedor-iluminado. El artista debía correrse de ese lugar de elegido para colocarse en el de un observador más. El receptor se encontraba inevitablemente comprometido con la obra y con la circulación, descentralizando el proceso creador, enmarcado en la tendencia al rechazo de la figura del artista inefable en pos de una colectividad activa donde los espectadores se encuentren. La obra se convierte en ironía interpelante puesta en marcha con la intención, siempre, de desafiar la mirada y hacer que el observador despierte, salga del letargo ocultante, que podía manifestarse mediante el rechazo o el disgusto, pero nunca por la indiferencia. Su objetivo no era agrandar, sino, por el contrario, el sentimiento revulsivo abriría un horizonte de conocimiento al observador en un sentido pedagógico, en lo concerniente al rol social del arte.

Cada primavera, Graciela y Eduardo se encontraban en Boca Cerrada, Punta Lara, para devolver-se y devolver la esperanza en el florecimiento que el horror de la dictadura arrebató a todos por igual. Sobre los *Señalamientos* dice Graciela Gutiérrez Marx: "Lo que señalábamos cada año era el silencio de las primaveras que no brotaban, siempre quisimos rescatar la vida,

como si en esos *rituales íntimos* pudiéramos resguardarla” (Gutiérrez Marx, 2010, párr. 24). En 1983, la dupla comienza con el “Anteproyecto de Fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta para el año 2000” en el Museo de Telecomunicaciones de la Costanera Sur, acción que marca el cierre del trabajo conjunto.

El 7 de enero de 1979, en La Plata, G.E. Marx Vigo proponen la convocatoria *Acuse de recibo*. Una filatelia creativa marginal y paralela. En la publicación se exhibe en su tapa, a modo de consigna, la frase “Hacia una filatelia marginal creativa y paralela”, dejando evidenciada la tendencia alternativa al arte oficial. En el primer número, G.E. Marx Vigo publican una declaración, a modo de manifiesto, donde dejan asentado lo que denominan *filatelia marginal*. Lleva por título *Acuse de recibo* y la envían por correo a una lista de participantes, junto con la publicación. En dicha publicación se autodefinen como creadores marginales, como respuesta a la observación de cierto agotamiento de las que ellos denominan tendencias románticas. Es evidente ya la necesidad de encontrar canales de comunicación nuevos donde poder expresar aquello que sucede, una realidad que los lleva por delante con la crudeza de vida y muerte. El



Imagen 5: G.E. Marx Vigo (1979-1983). *Nuestro Libro Internacional de estampillas y matasellos*. Tapas nro. 1-4. La Plata, República Argentina

subjetivismo, la individualidad y las tradiciones ya no alcanzan ante la incertidumbre de una realidad que golpea. Los artistas proponen una “Filatelia Marginal Creativa y Paralela” (1979) donde se alejan irremediamente del coleccionismo de la filatelia tradicional y conservadora, no solo por el público que la usa, sino también por su funcionalidad al sistema.

De esta manera, buscan afianzar unos usos y unas funciones transgresoras del sistema institucional. Es allí donde el Arte Correo, al violentar el origen y liberar las ataduras reglamentarias, se convierte en marginal. El sello postal pierde su valor metálico de franqueo, alejándose de los mercados y centrándose en el goce puro, íntimo, sin obligaciones ni reglamentos, con el único objetivo de juntar y hacer. La diversidad de sellos, su manufacturación, sus técnicas y sus imágenes demuestran una vez más como, pese al aparente agotamiento de ciertas tendencias románticas del arte, este abre perspectivas de permanente recambio por canales novísimos e inesperados que permiten practicar esa constante del ser humano que es la necesidad de crear. Lo que determina la marginalidad de la estampilla creativa o estampilla apócrifa en el Arte Correo no es el uso y la función, sino su transgresión al reglamento de las administraciones de correo; todo lo contrario, al sistema de catalogación de estampillas por las que se rigen las colecciones filatélicas tradicionales. Nos interesa recalcar, sin un afán taxonómico, que en filatelia existen estampillas que en su origen pueden ser consideradas como artísticas, ya que pueden ser encargadas en su diseño a artistas, pero siempre mantienen un valor específico monetario dentro del sistema postal. La estampilla creativa o estampilla apócrifa nace del propio magma marginal del Arte Correo, violando el sistema postal y segregándose definitivamente de las ataduras clásicas y oficiales. Al descartar su utilidad de valor de franquicia se manifiesta su marginalidad intrínseca que la inmuniza contra todas las manipulaciones espurias que afectan a las prácticas creativas más actuales. La propuesta de la “Filatelia Marginal Creativa y Paralela” se mueve dentro del goce de juntar, sin orden preestablecido alguno, armar su presentación en forma personal y mostrar en la intimidad un material que promueve una versión anárquica de una existencia que empieza y termina en cada pieza y que abre constantemente la perspectiva de seguir ampliándose sin ninguna obligación que regule la libertad creativa. Desde su génesis, el Arte Correo libera las ataduras reglamentarias y se convierte en marginal. El sello postal pierde su valor metálico de franqueo, alejándose de los mercados y centrándose en el goce puro, íntimo, sin obligaciones ni reglamentos, con el único objetivo de juntar y hacer.

Una dupla, una firma, una nueva entidad de resistencia

Concluyendo, podemos inferir que la dupla G.E. Marx Vigo, mediante un proceso de asociación, fue avanzando hasta funcionar como resistencia ideológica y de compromiso, como propuesta de las voces acalladas, interpelando de una manera liberadora el pensamiento crítico, a través de un medio de comunicación estatal no masivo dentro de un período donde era inimaginable la libertad de expresión y opinión. La firma conjunta G.E. Marx Vigo surge como una *tercera mente* desde la necesidad de aunar fuerzas para comunicar los horrores de las desapariciones de la dictadura cívico-militar. Las producciones de G.E. Marx Vigo enviadas a la red de Arte Correo denuncian la situación del país mediante comunicaciones cuya poética se caracteriza por el montaje y la alegoría, subvirtiendo el orden establecido dentro del sistema de correo postal estatal.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. En *Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Bourdieu, P. (1985). The genesis of the Concepts of Habitus and Field. *Sociocriticism. Theories and Perspectives*, II(2).
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM.
- Didi-Huberman, G. (2006). La imagen arde. En L. Zimmermann et al., *Pensar por las imágenes. Alrededor del trabajo de Georges Didi-Huberman* (pp. 11-52). Nantes: Editions Cécile Defaut.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- García, L. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político cultural*. Santiago: Universidad de Chile, Colección TEORÍA 23.
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Arte Correo: Artistas invisibles en la red postal. 1975-1995*. Buenos Aires: Luna Verde Ediciones.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Fuentes

- Baroni, V. (2007). *de G.G. MARX a G. E. MARX-VIGO*. Grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos. <http://www.geifco.org/actionart/actionarto3/secciones/2signo/artistas/delSignoAlObjeto/ggMarx/vigoGG/index.htm>.

Cómo citar este artículo:

- Madoery, A. (2024). 1+1=3 G.E. Marx Vigo, una tercera mente. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45514>