



Producción

1. El arte como transformación del mundo: variaciones de la politicidad en Roberto Jacoby

ANA LONGONI

Más allá de las mutaciones que la praxis del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) ha tenido a lo largo de las últimas cinco décadas, el concepto vertebral parece seguir siendo el mismo: entender y practicar el arte como la creación de nuevos conceptos de vida. “El ‘arte’ no tiene ninguna importancia. Es la vida la que cuenta”, proclamaba en 1968. Contra los dogmas estoicos y los mandatos sacrificiales de la vieja izquierda, RJ llamaba en los 80 a “una revolución con sex appeal”. Aquí reviso sus conceptos fetiche y las variaciones de la idea y la práctica de la política en sus diversos proyectos.

10

Palabras clave: arte, política, comunicación, Argentina, Siglo XX

No soy un clown se tituló una instalación de Roberto Jacoby [en adelante RJ] en el espacio alternativo Belleza y Felicidad, que funcionaba en un local alquilado que había sido una vieja farmacia en la esquina de Acuña de Figueroa y Guardia Vieja, en el barrio porteño de Almagro, en 2001. El espectador se movía a tientas en una pequeña sala a oscuras, apenas orientado por pocas luces puntuales, colgadas acá y allá, iluminando cada cual un retrato de formato mínimo. Había que acercarse mucho y concentrar la mirada para ver algo. Se distinguían, finalmente, fotografías del artista caracterizado de payaso, en distintas versiones, todas un poco patéticas, como suelen ser los payasos. “No soy un clown”, afirma alguien que se exhibe a sí mismo una y otra vez acicalado como clown. “No me crean: *Ceci n’est pas une pipe*”.

Vista en perspectiva, esta instalación propuso una advertencia —dirigida a cualquiera que quisiera detenerse— en torno a los malentendidos y solapamientos entre discurso e imagen, y entre representación y presentación. Como indicaban los ropajes colorinches, el maquillaje estridente, la peluca y el ademán, RJ es lo que dice no ser. Pero, como in-

dica su discurso, niega ser lo que parece. No es un juego de apariencias. No se trata de travestirse o de esconderse detrás de la máscara, ocultando una identidad camuflada, sino de la certeza manifiesta de que no existe nada más profundo que la propia piel y lo que sobre ella se inscribe. Actitud paradójica, incita a una primera sospecha: el cuerpo expuesto, mediado por su sombra (payasesca), se constituye a partir de una relación de contradicción con el discurso que lo nombra.

Justamente, esa escueta instalación (que pasó casi desapercibida en su momento) puede servirnos de metáfora inicial para echar luz sobre el extraño lugar que ocupa RJ en el arte argentino desde los años 60, o —más precisamente— sobre la posición de enunciación que él mismo elige para desmarcarse de cualquier clasificación preestablecida o ubicación fija: un artista que (dice que) no es artista, que el arte no le interesa, se ríe de sus convenciones y desoye sus reglas de juego. Un artista sin obra (en un sentido vulgar, material o tangible). Un provocador. Y a la vez, alguien que idea e instituye desde hace décadas, con el mayor de los ahínchos y una potencia avasallante, iniciativas colectivas que transforman el empobrecido estado de las cosas del medio artístico y cultural local. Un generador (eléctrico) de *otra* institucionalidad, un aglutinador de núcleos informales que inventan dinámicas, espacios, legitimidades alternativas.

- 11 Pueden traerse a colación un sinnúmero de anécdotas que definen ese ímpetu generoso y arriesgado, demoledor y fundante. El 8 de octubre de 1968, cuando se cumplía el primer aniversario del asesinato de Ernesto “Che” Guevara en Bolivia, y la dictadura del general Onganía gobernaba la Argentina, RJ dispuso el departamento en que vivía en el barrio de Congreso para la organización de una acción colectiva semiclandestina. Un grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario se reunieron allí durante la noche, prepararon en la bañera litros de anilina concentrada roja, la envasaron en botellas, y partieron en parejas hacia las fuentes de las cuatro principales plazas del centro de la ciudad, acompañados por un tercero que oficiaba de “campana” o alerta. En la madrugada, mientras simulaban ser novios, arrojaron la anilina al agua de las fuentes. Habían preparado un operativo de prensa que iba a cubrir el impacto de las fuentes ensangrentadas en homenaje al “Che”, pero el asunto fracasó porque los artistas ignoraban que el agua se recambiaba continuamente en lugar de reciclarse, por lo que el color carmesí se diluyó demasiado pronto. Lo único que quedó rojo, recordando para siempre aquel intento fallido, fue la bañera de RJ. Muy cerca de allí, décadas más tarde, cedió su propia casa para abrir la Fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte). Su cama quedó arrinconada detrás de un biombo, único resto de vivienda en medio de un hervidero en el que, día y noche, confluían artistas, músicos, diseñadores que disponían allí de recursos técnicos y sobre todo humanos para impulsar proyectos artísticos en colaboración.

En 2002 ganó la Beca Guggenheim a la creación artística y dispuso la totalidad de los fondos para sostener iniciativas colectivas dentro del Proyecto Venus, que llegó a vincular a 500 asociados dispuestos a intercambiar en una moneda propia, los venus, bienes y servicios (materiales y/o simbólicos). Para ingresar a esta microsociedad, había que ofertar algo en el sitio web a través del cual se articuló buena parte de la vida del grupo, que también gestó encuentros colectivos presenciales en diversos espacios públicos, en especial Tatlin, la sede que ocuparon en el barrio de San Telmo durante algunos meses.

Segunda sospecha: no se trata sólo de generosidad, sino de una toma de postura acerca de la irreductibilidad de la fusión del arte y la vida, sostenida en la amistad y las prácticas colaborativas: el arte entendido como la expectativa vital de incidir en el surgimiento de territorios de creación siquiera mínimos, en condiciones de autonomía y libertad, al margen de las disciplinas, las jerarquías o los estamentos preexistentes.

Sin duda esa capacidad de desmarcarse de la convención es una condición que comparte con su gran amigo y mentor intelectual Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930-Barcelona, 1979). Como él, RJ ha sido y es fuertemente resistido. A ambos se les achaca la imprecisión de su posición en el campo cultural, los continuos deslizamientos a lugares no consabidos, no autorizados o inesperados, que los ubican en las antípodas del carácter “especializado” del trabajo intelectual contemporáneo.

A pesar de que algunas de sus investigaciones circulan profusamente en el medio universitario,¹ los sociólogos no suelen considerar a RJ como un interlocutor válido.² Y no han sido pocas las ocasiones en que artistas, críticos o curadores le negaron de manera explícita “estatuto de artista”, vedando su ingreso a reuniones de pares o poniendo en duda la condición artística de sus iniciativas.

Y a la vez, es difícil imaginar una “escena de avanzada” en el arte argentino desde la década del 60 en adelante que no lo tenga entre sus impulsores. RJ está en el corazón (¿o en el cerebro?) de demasiados hitos (varios de ellos, a esta altura, mitos) de la cultura y el arte argentinos del último medio siglo. No deja de sorprender la enumeración: en 1966 el grupo Arte de los Medios, hoy reconocido internacionalmente como el temprano comienzo del llamado “conceptualismo global”; en 1967 *Be at Beat Beatles*, evento que tuvo lugar en el Instituto Di Tella en donde se conocieron varios fundadores del rock nacional; en 1968 *Tucumán Arde*, acción colectiva de la vanguardia argentina, en confluencia con la central obrera opositora; en 1969 la anti-revista *Sobre*, un experimento de agitación y propaganda en tiempos represivos; en 1969 el grupo de sociólogos marxistas de CICOSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales) y sus investigaciones sobre el Cordobazo y la creciente violencia política; en los primeros años 70, el suplemento cultural del diario *La Opinión* (en donde compartió redacción con Juan Gelman, Enrique Raab, Paco Urondo y varios otros escritores de relevancia) y el periódico *Nuevo Hombre*, cuya segunda época (luego del asesinato en manos parapoliciales de su primer director, Silvio Frondizi) ocurrió en la semiclandestinidad; en los 80, el legendario grupo de pop-rock Virus (hasta la muerte de su líder y cantante Federico Moura, afectado por el sida) y la movida underground que desembocó en el festival del Body Art y las fiestas itinerantes del club Eros; en los 90 el grupo de artistas vinculados al espacio de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas; desde fines de los 90, las diferentes microsociedades y redes de artistas y no-artistas que comenzaron con Bola de Nieve, prosiguieron el verano siguiente en Chacra99, crecieron con el Proyecto Venus, entre 2001 y 2006, sostuvieron los diez años de la revista *ramona* y sus 101 números, y hoy toman nuevo impulso con el Centro de Investigaciones Artísticas, una plataforma de formación y debate autogestionada por artistas que proyecta inaugurar una filial en el Centro Penitenciario de Devoto (cárcel en la ciudad de Buenos Aires); la participación

12

1 El libro inédito *El asalto al cielo* es bibliografía obligatoria de la cátedra Sociología de la guerra, de la carrera de Sociología de La Universidad de Buenos Aires.

2 Valga la mención de una notable excepción: la de Lucas Rubinich, ex director de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires.

de la Brigada Argentina por Dilma, integrada por una treintena de artistas e intelectuales que se propusieron tomar posición en la contienda electoral brasileña en ocasión de la Bienal de Sao Paulo (2010)... La lista merece, por cierto, ser mucho más extensa, y dar cuenta de muchas otras situaciones que comparten la exploración colectiva de nuevas formas de vida. Aunque incompleto, entonces, ese somero listado de intervenciones alcanza para plantear una tercera sospecha: la centralidad excéntrica de RJ en la escena artístico-cultural argentina a lo largo de las últimas cinco décadas. Un impulso constante de anticipación, que tiene como correlato las férreas resistencias del mainstream, por su incorrección polémica y su posición inaprensible.

Inventar conceptos de vida

13

“Me aburro demasiado pronto” es el argumento reiterado por RJ para explicar sus continuos saltos de territorio, los proyectos interrumpidos, los libros inconclusos, las ideas enunciadas y no concretadas. Versátil y polifacético o ciertamente inconstante, viene transitando desde los años 60 por ámbitos a primera vista tan disímiles como el arte, la investigación sociológica, el teatro, el periodismo, la teoría política, el rock, el marketing. Es llamativa también la variedad y el contraste de tonos y registros en los géneros de escritura que elige: proyecto, manifiesto, ensayo, investigación, crítica, poesía, novela, canción, historieta, obra de teatro y, sobre todo, conversación (él mismo confiesa su clara predilección por la transposición a la escritura del ejercicio de pensar con otro).

Ante la franca dispersión de ámbitos, intereses, formatos y referencias teóricas que parece un rasgo constitutivo de RJ, intentaré evidenciar aquí la existencia de un conjunto cohesionado de insistencias y obsesiones. Son ideas-fuerza que –a lo largo de las cinco décadas que abarca la selección de documentos– emergen, toman consistencia, se reformulan, cambian de forma, se vuelven más precisas, se abandonan, retornan. Elijo nombrarlas como el propio RJ las denominó: sus “conceptos fetiche”.

En 1968, como parte de su instalación en Experiencias 68 en el Instituto Di Tella, RJ dio a conocer (mediante un gran cartel y volantes que repartió al público) su manifiesto “Mensaje en el Di Tella” en el que profetizaba: “El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida”.³ Desde entonces, ha sido perseverante en proponerlos (en algunos casos, en base a reelaboraciones de los aportes de otros) y en llevarlos al plano de la experiencia.

Estos conceptos pueden ser pensados como trazas en una urdimbre compleja, que, sin dejar de transformarse y ser afectada por los acontecimientos de la historia colectiva y la biografía personal y por nuevos paradigmas teóricos o lecturas, sostiene con hilos fuertes y tensos la articulación entre un pensamiento y una praxis.

3 Esta y todas las citas posteriores de textos de RJ están extraídas del volumen en preparación *El deseo nace del derrumbe*.

Núcleos epocales

Se podría caer fácilmente en la tentación de compartimentar el itinerario de RJ en una serie de estaciones o períodos delimitados e inconexos: del arte a la sociología y al periodismo, de allí a Virus, luego al marketing, finalmente las experiencias con comunidades experimentales. Esa enumeración no debe, sin embargo, inducir a pensar en zonas estancas o épocas clausuradas en la trayectoria vital y la producción intelectual de RJ. Se trata de ciertos núcleos epocales (a trazo grueso: la vanguardia de los años 60, la radicalización estético-política y el abandono del arte post 68, la última dictadura y la llamada transición democrática, la crisis del sida, el estallido social de 2001) que sin duda configuran sucesivos contextos imposibles de escindir de las elaboraciones y los proyectos formulados por RJ, y que proporcionan su marco de interpretación y el escenario de su potencial incidencia.

Pero, además, la inquietud o la movilidad de RJ, su paso de un asunto a otro, de un ámbito a otro, de un género a otro, es también una de las condiciones de la vitalidad de sus iniciativas. Nada más distante de su carácter que el tedio del artista que se fija en un hallazgo y lo vuelve fórmula reconocible o marca de identidad. RJ prefiere empezar siempre de cero, y generar la circunstancia en la que pueden ocurrir encuentros impensados y relaciones inéditas entre artistas y no-artistas, artistas visuales, músicos, escritores, intelectuales, arquitectos, sociólogos, filósofos, sujetos inquietos dispuestos a articular capacidades y trayectorias diferentes. No promueve tanto la interdisciplina como la indisciplina respecto de los límites establecidos entre los distintos territorios y saberes, para instituir otros modos colectivos de pensar y de hacer. “Hacer hacer”, como dijo alguna vez él mismo: esa capacidad incitadora define a RJ y su “biopolítica casera”.

14

Por otra parte, son iluminadoras las conexiones y las simultaneidades que se revelan al dejar de leer sus textos como asuntos aislados. Por mencionar un ejemplo, durante la última dictadura y comienzos de la llamada transición democrática, al mismo tiempo que compone unas cuarenta letras de canciones para el grupo Virus, RJ lleva adelante su más ambicioso ensayo de filosofía política: *El asalto al cielo*. Al considerar ambas producciones al unísono, se descubren resonancias de Marx, Lacan y Foucault en medio de una canción pop. Versos tales como “bifurcaciones acechan” y “flecha tendida al azar”⁴ refieren —según indica el mismo RJ— a la teoría del caos del físico ruso Ilya Prigoyine, cuya lectura le resultó clave en la elaboración de su balance crítico de la teoría leninista de la revolución, nudo central del inédito *El asalto al cielo*.

Con la voluntad de evidenciar esa persistencia conceptual a primera vista improbable, decidimos rastrear los conceptos fetiche de RJ, tópicos obsesivos en medio de la dispersión, que no configuran un cuerpo cerrado y definitivo sino un juego de piezas móviles para armar y desarmar.

4 Extraídos de “Epocalipsis” y “Danza narcótica”, respectivamente, ambas canciones del disco de Virus *Superficie de placer*, 1987.

El medio es el mensaje

Varios autores han señalado que, desde los primeros años 60, la vanguardia argentina —en coincidencia con lo que ocurre en otras partes del mundo— abandona drásticamente los formatos artísticos convencionales, y pasa a explorar ambientaciones, happenings y acciones que, al concentrar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y en los procesos, redundan en la progresiva desmaterialización de la obra. Es Masotta el que en 1967, al pensar el devenir del arte y la comunicación contemporáneos, propone esa noción, que retoma del constructivista ruso El Lissitski.

Quizá la experiencia de desmaterialización más radical dentro de la vanguardia argentina haya sido la propuesta por el grupo Arte de los Medios de Comunicación de Masas, que existe como tal durante poco más de un año. El grupo exploró también la capacidad de los medios masivos de comunicación de ambientar⁵ y de construir acontecimientos. Retomaba, aunque de modo más reflexivo y sistemático, la huella del artista Alberto Greco y las campañas autopromocionales que lanzaba cada vez que regresó a Buenos Aires a principios de los años 60, luego de pasar largas temporadas en Europa o Brasil. Greco cubrió el microcentro de la ciudad con afiches o pintadas que rezaban “Greco, el pintor informalista más grande de América” y “Greco, qué grande sos”. Otro antecedente evidente en la vanguardia argentina de los 60 del uso de circuitos mediáticos para constituir en ellos el soporte de la obra fue el cartel publicitario y el afiche encomendados por los artistas Dalila Puzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez en 1965. El cartel, emplazado en la céntrica esquina de Viamonte y Florida, los retrataba en medio de un ambiente psicodélico y kitsch bajo el lema “¿Por qué son tan geniales?”. El afiche insistía en la pregunta: “Pero, ¿por qué son tan geniales?”. Lo inquietante del asunto era que ni el cartel ni el afiche promocionaban ningún acontecimiento “artístico” externo a sí mismos, sino que constituían una intervención que interpelaba al público masivo a partir de un dispositivo estrictamente publicitario.

A diferencia del arte pop, estas experiencias no solo apelaban a los códigos, el lenguaje y la materialidad de la cultura masiva y la industria cultural, sino que fundamentalmente instalaban sus realizaciones en los circuitos masivos, interpellando a un público masivo y anónimo.

La obra fundacional del grupo Arte de los Medios, el *Anti-happening*, también conocida como “Happening de la participación total” o “Happening del jabalí difunto”,⁶ consistió en la puesta en circulación en los medios gráficos de una noticia fraguada: la realización de un happening que nunca había sucedido. A partir de una gaceta de prensa falsa, fotos de prensa trucadas y complicidades varias, los artistas lograron que numerosos diarios y revistas publicaran la noticia proporcionándole entidad. Al

5 La noción de ambientación remite obligatoriamente a los aportes del canadiense Marshall McLuhan, uno de los teóricos más frecuentados por los artistas que experimentan con medios. La aparición de su libro *Understanding Media* (1964) difundió extensamente la idea de que los medios de comunicación ejercen una nueva forma de poder a través de slogans tales como “Los medios ambientan”, “Los artistas dejan la torre de marfil para instalarse en la torre de control” y sobre todo “El medio es el mensaje”.

6 Este último nombre no fue propuesto por los artistas, sino que proviene del titular de una nota aparecida en el diario *El Mundo* que jugaba con la referencia a la novela del cubano Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*.

mismo tiempo, dieron a conocer un manifiesto, en el que señalaban que en la sociedad de masas el público se informa a través de los medios masivos y, por tanto, más que los hechos artísticos en sí, “importa la imagen que (de ellos) construye el medio de comunicación. [...] En el modo de transmitir la información, en el modo de ‘realizar’ el acontecimiento inexistente que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra”.

El Arte de los Medios se propone entonces “constituir la obra en el interior de dichos medios” manipulados por los artistas (cuya reminiscencia epocal más precisa es la imagen del artista instalado en la torre de control que propuso el teórico y agitador canadiense Marshall McLuhan).

A partir de este experimento, RJ imagina la politicidad radical del arte del futuro concretada en objetos “cuya materia no sea física sino social” y cuya forma esté constituida por “transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación”. “Nos excitaba la idea de una actividad artística puesta en los ‘medios’ y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos” señala Masotta (1967: 178). Se abría la potencial diseminación de mensajes (artísticos, culturales y también políticos) en circuitos comunicacionales masivos, cuya materialidad aparecía como “susceptible de ser elaborada estéticamente”, escribe RJ. Y también políticamente, como observa Masotta: “Brevemente: que las obras de comunicación masivas son susceptibles —y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura— de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces realmente de fundir la ‘praxis revolucionaria’ con la ‘praxis estética.’” Y concluye, optimista acerca del curso de la historia: “No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia posrevolucionaria” (MASOTTA 1969: 14-15).

16

Hoy, luego de la tesis de Baudrillard en 1991 acerca de la inexistencia de la Guerra del Golfo por la carencia de imágenes mediáticas o la reivindicación de Stockhausen de la caída de las Torres Gemelas en 2001 como la mayor obra de arte, puede parecer que esas ideas sobre la eficacia de los medios masivos de comunicación en la construcción (estética y política) de acontecimientos pertenecen al sentido común, pero sin duda en 1966 resultaban germinales y anticipatorias.

Por otra parte, en la historiografía del arte no se señala con suficiente énfasis (e incluso a menudo se pasa por alto) la estrecha relación filial que une al Arte de los Medios con la realización colectiva *Tucumán Arde*, que tuvo lugar dos años después, y que puede pensarse en relación con sus aspiraciones estético-políticas. *Tucumán Arde* se propuso generar un acontecimiento contrainformacional que pusiera en evidencia la falsedad de la propaganda dictatorial sobre la pavorosa crisis social y económica que asolaba la provincia norteña de Tucumán a causa del cierre de numerosos ingenios azucareros. Para lograrlo, los realizadores (integrantes de las vanguardias de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, junto con decenas de colaboradores) apelaron a todos los medios a su alcance: viajaron, investigaron y documentaron *in situ* las causas y las consecuencias de la crisis, convocaron a conferencias de prensa para introducir la cuestión en los medios masivos, propagaron una campaña de incógnita callejera mediante graffiti, carteles y autoadhesivos, implicaron a una masiva concurrencia (a pesar de estar prohibidas por la dictadura las reuniones públicas) en el acto político-sindical con el que se inauguró la exposición —o más precisamente “ocupación”— de los materiales resultantes en la

sede rosarina de la CGT de los Argentinos, central obrera opositora a la dictadura del general Onganía, donde se prolongó por quince días con una significativa concurrencia de público, para trasladarse luego a Buenos Aires, donde fue clausurada a las pocas horas por presiones del régimen.

En las décadas siguientes, en muchas acciones de RJ se retoma y reelabora la idea de construir acontecimientos a partir de una estrategia mediática. En 1994, la campaña "Yo tengo sida", impulsada por Fabulous Nobodies (agencia integrada por RJ y su pareja de entonces, Mariana "Kiwi" Sainz), con una intención similar al sesentayochesco "todos somos judíos alemanes", la campaña consistió en la impresión masiva de coloridas camisetas con la leyenda mencionada. Se planteaba que la exposición mediática de esa consigna por parte de referentes ideológicos contribuiría a disminuir la estigmatización y la segregación. Algunas celebridades, como el músico Andrés Calamaro, se hicieron eco de la propuesta. En el mismo sentido, su acción sociolingüística Culísimo (2004), en base al reparto disuerso de unas pequeñas tarjetas con la etimología apócrifa de un supuesto término acuñado en las cárceles norteamericanas, exploraba la posibilidad de alterar artificialmente la lengua.

¿Acaso no se podría pensar la polémica actuación de RJ y el resto de la Brigada Argentina por Dilma en la 29ª Bienal de Sao Paulo a la luz del texto de 1966: "un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas"? Una treintena de artistas e intelectuales argentinos montaron, en el medio de una Bienal cuyo lema insistía en el encuentro entre el arte y la política, una oficina de propaganda electoral no oficial a favor de la candidata oficial en un contexto doblemente hostil (ya que ni el medio artístico ni la ciudad de Sao Paulo son mayoritariamente favorables al gobernante Partido de los Trabajadores). Instalándose en los límites entre ficción y realidad, representación y acción, representación icónica y representación política, que puede pensarse como el corolario de aquella intuición formulada a mediados de la década de los 60 acerca de la capacidad de los medios masivos (en este caso, la propaganda política) de ser afectados por una intervención a la vez estética y política.

De la toma del poder a las microsociedades

La radicalización en clave marxista y la exaltación de la violencia insurgente que atraviesan las ideas políticas de RJ (en consonancia con gran parte de las capas medias ilustradas) a fines de los años 60 se precipitan en 1968 en la formulación de definiciones y la puesta en práctica de acciones en pos de una "nueva estética" capaz de incidir en el proceso revolucionario y ser parte activa de él. El carácter radicalizado e incluso panfletario de buena parte de los manifiestos escritos en esa coyuntura habla de la urgencia de intervenir (desde el arte) en la gesta colectiva en curso. La reivindicación de la revolución como la máxima obra de arte por hacer y de la violencia como legítima vía de liberación de los oprimidos son tópicos frecuentados en las declaraciones que RJ sostiene en esa coyuntura, apelando a nombres colectivos tales como Comité por la Imaginación Revolucionaria o Grupo de Agitación y Propaganda.

Luego de la interrupción de Tucumán Arde precipitada por la clausura de la muestra en Buenos Aires en diciembre de 1968, RJ y gran parte de la vanguardia argentina de los 60, interpelados por el paso a la acción política directa, optaron por el abandono del arte y se embarcaron en experiencias semiclandestinas como la de la anti-revista *Sobre*. Integrado al equipo de sociólogos marxistas agrupados en CICSO, RJ se volcó a la investigación sobre la insurrección popular urbana conocida como el Cordobazo (1969).

En medio de ese clima convulsionado, sus realizaciones del período sostienen una aguda crítica política a los medios masivos, como puede vislumbrarse en el conocido “antiafiche” que elabora en 1969: apelando a la imagen clásica del “Che” Guevara propone un anticipado señalamiento de la mitificación mediática del guerrillero heroico y pone en cuestión su banalización en el dispositivo mismo del poster que reclama para sí no ser usado como tal: “un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”.

El precipitado cauce de politización se agudizó en los primeros años 70, cuando la violencia política tomó las calles. La convicción de que la revolución sería el curso inminente e inevitable de la historia se topó con la contundencia de la derrota de los proyectos emancipatorios o insurreccionales que precipitó el golpe militar de 1976, al instalar el terrorismo de Estado. Aunque la represión iba en aumento desde los años anteriores, fue entonces cuando se exterminó —con los mecanismos más cruentos y sistemáticos de que tiene registro la historia argentina— a la oposición política, sindical y cultural con el saldo de decenas de miles de desaparecidos y asesinados.

18

Fue en ese contexto tremendamente hostil que RJ se concentró durante diez años (de 1975 a 1985) en el estudio crítico de lo ocurrido en Comuna de París de 1871 a la luz de la teoría revolucionaria marxista-leninista y la teoría de la guerra de Clausewitz. El objetivo de la investigación se centró en aprender de las elaboraciones sobre aquella derrota histórica en el momento en que se estaba viviendo la derrota de otro proceso revolucionario. Las conclusiones a las que arribó, que sugerían cierta analogía entre ambas coyunturas, lo llevaron a poner en cuestión la noción clásica de revolución entendida como toma violenta del poder para derrocar a la burguesía, imponer una dictadura del proletariado y erigir las bases de una sociedad sin clases. RJ explica su decisión de mantener (hasta ahora) inédito *El asalto al cielo* como un modo de evitar dar a conocer públicamente argumentos que consideraba “demasiado dañinos” para personas que apreciaba mucho: el triunfo revolucionario no garantiza la revolución, el problema no es tanto la toma del poder, sino qué hacer luego con el poder. En la medida en que la idea clásica de revolución entró en crisis, para RJ lo que siguió no fue una postura conformista, ni la parálisis o el escepticismo, sino la búsqueda de otras estrategias o vías para transformar la existencia e inventar nuevas formas de vida en común. Al desplazar el foco de la espera de que se produzcan “condiciones objetivas y subjetivas” favorables a la revolución promueve actuar sin dilaciones con los recursos disponibles y con aquellos que estén dispuestos. Ya no es necesario aguardar la voluntad de grandes masas organizadas y conscientes, lideradas por un partido de vanguardia: para lograr el cambio basta con que “el uno por millón de la gente tenga ganas de hacer algo diferente y posibilidades materiales de hacerlo”.

Con la expectativa de contribuir a cambios inmediatos en su entorno que permitan emerger “un espacio de intercambio fraterno, igualitario, justo”, RJ ha impulsado (y sigue haciéndolo) distintos proyectos cuyo común denominador es la noción de comu-

nidades experimentales o microsociedades. La experimentación con distintas redes sociales significa, en esta clave de lectura, la continuidad de la acción política por otros medios, a partir de la toma de distancia crítica del camino insurreccional como vía para derrocar al capitalismo. Un camino alternativo, sin duda menos ambicioso, que ya se esboza en el fallido proyecto “Internos” formulado a fines de la dictadura: RJ lanzó la conformación de una red de intercambios intelectuales sobre la base del reparto en fotocopias de aquellas cuestiones en las que cada uno de los adherentes estuviese trabajando, pensando o leyendo. Una lista de discusión semejante a las que hoy facilita internet, en medio del asfixiante aislamiento que se vivía entonces. Dos décadas más tarde, concretó Bola de Nieve (una base de datos virtual de artistas que exponen su poética y eligen a otros artistas, en una clara apuesta por la autogestión sin la mediación de críticos ni curadores), y poco después Chacra⁹⁹ (una experiencia de convivencia creativa entre artistas, escritores y músicos que duró un verano) y finalmente el Proyecto Venus, que existió durante seis años basado en intercambios en clave de *potlatch*, al margen del mercado, con un modo de funcionamiento similar al de los “clubes de trueque” que en esos días de crisis económica y altísimo nivel de desempleo se propagaban por toda la Argentina.

Se trata de una manera de reinventar la acción política emancipatoria colectiva, a través de la gestación de espacios y modos de relación que escapen –aunque sea en forma efímera– a la lógica hegemónica y dejen lugar a nuevos conceptos de vida. Podría pensarse, apelando a las nociones de Raymond Williams (1980), que el paso de la aspiración de la revolución a la iniciativa de fundar una microsociedad implica un desplazamiento desde un lugar de oposición contrahegemónica hacia uno alternativo, que sin confrontar directamente con las reglas de juego dominantes, inventa las suyas, y funda una suerte de territorio liberado, un tiempo desafectado del mandato de la producción y el ocio reglados. Pero, a la vez, ese lugar y ese tiempo no están “afuera de la sociedad sino entremezclados con ella”. De paso por Buenos Aires en 2003, al conocer la experiencia del Proyecto Venus, el teórico italiano Toni Negri la describió rápidamente apelando a un oxímoron: “¡una logia pública!” Esto es: una sociedad secreta abierta a cualquiera.

Dentro de las distintas comunidades experimentales hay distintas escalas: el Proyecto Venus llegó a nuclear a 500 personas, y en el otro extremo, *La castidad* (2006) puede pensarse como una sociedad molecular conformada por dos personas y no más: la decisión contractual en medio de una sociedad hipersexualizada de prescindir del sexo en la vida en pareja “para poner a prueba una unidad de convivencia y economía doméstica basada en la amistad y la castidad”.

La reformulación de la acción política por nuevas vías se manifiesta en una serie de desplazamientos conceptuales en los escritos de RJ: de la revolución y la utopía (que se suele usar para designar una “negatividad irrealizable”) pasa a proponer nociones como experimento, desutopía, microtopía, microsociedad y comunidad experimental. Contra lo que podría pensarse, en su léxico, “utopía” y “desutopía” no son términos antitéticos. Desutopía supone mutar la utopía en un asunto actual e inmediato, realizable, accesible y real. No reniega del legado de los pensadores utopistas, en particular de Charles Fourier,⁸ e incluso RJ se inscribe en esa tradición cuando define al Proyecto

7 Toni Negri, testimonio recogido en video por Cecilia Sainz, Buenos Aires, 2003. <http://www.youtube.com/watch?v=c2tivIUroj0>

8 RJ organizó las Jornadas Fourier para discutir ese legado con la participación de artis-

Venus como un “falansterio razonable”, una colonia utópica que tiene lugar en los intersticios del mundo estándar y no apela a reglas imposibles, sino a “acuerdos cómodos y voluntarios”. Se alimenta de la convicción de que una existencia distinta puede inventarse aquí y ahora, con los recursos que están a mano, con los sujetos que están alrededor y bien dispuestos al contacto con otros, a la donación y al interés por las demás personas. El paso de la aspiración de un futuro distinto a la transformación del presente inmediato se asienta en el entrecruzamiento y mutua afectación entre deseo y posibilidad.

Estrategia de la alegría

En su lúcido análisis sobre la última dictadura argentina, Pilar Calveiro (1998) se refiere en términos de *poder concentracionario* y *desaparecedor* a los modos en que el terror se dispersó en la sociedad más allá de los límites de los campos de concentración: “El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, ‘del otro lado de la pared’, solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos”. La capacidad paralizante del *terror concentracionario* se basa en la ambigüedad entre saber y no saber lo que estaba ocurriendo. La siniestra tecnología del terror, basada en instalar la más absoluta incertidumbre, se corporizó en la figura de los desaparecidos violentamente ausentados, arrasados y negados: no se sabe dónde están los ausentes, no aparecen sus cuerpos, las autoridades niegan su existencia.

20

La estrategia de la dictadura actuó exitosamente como disciplinante de los cuerpos a través del exterminio, la tortura, la cárcel legal e ilegal, así como la educación, los medios masivos, la vida cotidiana. El campo de concentración extiende sus fronteras hacia una sociedad igualmente concentracionaria en la que todos los ciudadanos están paralizados por el terror de presumirse a sí mismos desaparecidos potenciales. Pero hubo, a pesar del terror instalado, estrategias para sortearlo, enfrentarlo y sobrevivir. RJ reconoce dos formas de antagonismo al régimen de facto que apuntaron de modos distintos a recuperar la potencia de los cuerpos. La más notable es la gesta encabezada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que desde 1977, en condiciones de la mayor vulnerabilidad, enrostraron a los jefes militares la ausencia de sus seres queridos y reclamaron su aparición con vida. Expusieron sus cuerpos en la calle a sabiendas de los riesgos que ello conllevaba, e idearon distintos recursos simbólicos en el foro público para instalar la denuncia y devolver su historia a los cuerpos de los ausentes.

Una novela inédita que RJ escribió entre 1980 y 1983 devela el clima enrarecido que se vivía entonces. Se basa en el enfrentamiento entre la Vieja Loca que acampa en la Esquina (es bien sabido que “locas” fue el despectivo epíteto con el que la prensa desestimó la presencia pública de las Madres, su disputa por el espacio público vedado y su letanía insistente para reclamar por aquello que muchos preferían no ver) y el Coronel Militar, un torturador que apela a la confesión católica para conjurar la imagen

tas, historiadores, sociólogos y otros intelectuales, como primera iniciativa propiciada desde el Área de Comunidades Experimentales del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2004.

imborrable del cadáver del hijo de la Vieja arrojado al Río de la Plata.⁹ Cuando el horror del genocidio empezó a develarse, la sociedad argentina se refugió en el argumento autojustificatorio, tan frecuente en los primeros tiempos de la posdictadura: “nosotros no sabíamos”.¹⁰ El texto ficcional de RJ da indicios precisos de lo contrario, al describir la operatoria represiva que años más tarde tomaría estado público cuando ex represores como Adolfo Scilingo confesaran que los cuerpos de los desaparecidos eran tirados vivos al mar o al río en los llamados “vuelos de la muerte”.

En el mismo sentido, en la investigación realizada por RJ en 1986 sobre la persistencia del miedo en la sociedad argentina, ante la pregunta acerca de si sabe de alguien que haya sido secuestrado por desconocidos en la calle, es un dato escalofriante que la mitad de los entrevistados respondió afirmativamente. Dicha investigación concluyó que el terror inoculado a la sociedad argentina persistía aún en democracia modelando comportamientos y aprehensiones colectivas. El terror se prolonga hasta hoy en la persistencia de la violencia policial y en el miedo hacia el otro (mediante el tópico de la inseguridad instalado por el discurso mediático). La interpretación que propone RJ acude a términos de Clausewitz: para ganar una guerra no alcanza con destruir el cuerpo del enemigo, hay que socavar su voluntad de lucha y su estado de ánimo a través del miedo. Como bien señala Lucas Rubinich (2009), “la idea de que en una guerra la derrota del adversario supone el aniquilamiento de su fuerza material, pero también de su fuerza moral se construirá con esa caja de herramientas [Marx, Clausewitz, Durkheim, Mannheim] y será un elemento central para el desarrollo de la estrategia cultural de RJ”.

Años más tarde, RJ publica un breve comentario en el diario *Página/12* que rememora la cena familiar de Año Nuevo de 1976, desolada por la noticia de la desaparición de alguien cercano. Y a la vez, recupera una dimensión invisibilizada de formas de confrontación o resistencia al orden de la dictadura. Si las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo fueron la avanzada indiscutida de la oposición, la cultura underground, la trama subterránea de encuentros, recitales de poesía, festivales de rock, fiestas y otras formas de sociabilidad también contribuyeron –de otro modo– a la reconstitución del lazo social quebrado por el terror. Los recitales en húmedos sótanos de mala muerte de bandas de rock como la mítica Patricio Rey y los Redonditos de Ricota o Virus –en la que RJ participó como letrista– significaban en ese contexto “un oasis, una isla de bienestar”.

Es lo que RJ llama la “estrategia de la alegría”: una respuesta o una reacción ante la depresión, el desánimo y el miedo generados por la represión dictatorial. Un integrante de la familia Moura (cuyos tres hermanos integraban el grupo Virus), junto a su mujer y su pequeño hijo, estaban desaparecidos. El grupo, sin embargo, tocaba una música muy alegre. En medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva. Así lo entendió el Indio Solari, cantante y líder de los Redonditos de Ricota, cuando explicitó que su música apuntaba a preservar el estado de ánimo arrasado por el terror. Por entonces, en esos espacios marginales se produce una transformación de la experiencia misma de par-

9 Una investigación reciente de Horacio Verbitsky (2010) sobre la complicidad de la cúpula de la Iglesia católica con la dictadura argentina refiere que los militares y sus capellanes consideraban que los “vuelos de la muerte” eran una forma cristiana de matar.

10 Justamente con ese título, León Ferrari armó una obra-collage en base a una cuantiosa cantidad de recortes de los diarios de circulación masiva que informaban acerca de la aparición de cadáveres y la presentación de habeas corpus relevados a lo largo de varios meses de 1976, poco antes de partir al exilio.

ticipar de un recital de rock: si antes el público esperaba sentado en sus butacas, esa dinámica estática es socavada por el llamamiento activo, la incitación a ser partícipes activos, a moverse, a transformarse junto a otros.

“Virus fue para mí claramente un proyecto político”, sostiene RJ, a contrapelo de los que encontraban que los labios pintados de Federico Moura en los recitales eran un signo frívolo, superficial, hedonista y, sobre todo, maricón. Era, en palabras de RJ, “una transgresión que ni la izquierda ni los otros rockeros ni los periodistas críticos a la dictadura podían permitirse”.

El cuerpo aparece en estas experiencias como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados, “hechos carne”. Estas experiencias están problematizando un orden disciplinario que ha calado muy hondo y modelado las subjetividades. El indisciplinamiento de los cuerpos se manifiesta en términos de una disidencia sexual, que también es política, al poner en cuestión las asignaciones de género y sexuales heteronormativas, e incluso de ciertos corsés “homonormativos”. Cuerpos danzantes, en movimiento, travestidos, imprevisibles, el baile colectivo y sin pautas, la fiesta, el desfile improvisado, provocan devenires de los cuerpos que desarticulan cualquier identidad estable.¹¹

El título de uno de los discos más conocidos de Virus, *Superficies de placer* (1987), ofrece algunas claves al respecto: la piel es reivindicada o recuperada como zona de placer y no de tormento (la tortura más usual en los campos de concentración argentinos fue la picana, es decir descargas eléctricas sobre piel y mucosas). A la vez, salir a la superficie es dejarse ver y representa lo opuesto a lo subterráneo, al escondite clandestino, al encierro, a las catacumbas con las que se metaforizaba entonces la actividad cultural antagonista.

22

Las dos estrategias mencionadas para enfrentar el terror sostienen distintas formas de la politicidad de los cuerpos, y no se plantearon como incompatibles sino que incluso en ocasiones se articularon con enorme fuerza.

Avanzar hacia un mundo menos hostil y más bello, con *una pequeña ayuda de los amigos*: esa energía, que él denomina “tecnologías de la amistad”, apuntala las iniciativas de RJ que involucran a otros como partícipes de la puesta en marcha de una máquina de deseos compartidos y mutuamente sostenidos. “No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones”, sostiene. Y sigue: “En lo que creo de verdad es en el hacer, y en mi caso, en el placer de hacer con esos otros queridos para quienes el arte es una forma de vida”.

Sus amigos artistas, son, para él, mucho más importantes que el arte, al que define antes como espacios de relaciones sociales que un cuerpo de obras. No es que reniegue del arte o renuncie a él, si no que se mueve mejor en sus inmediateces. Lo sabe un espacio lúbil en el que es imaginable que surjan relaciones sociales autónomas, fundadas en la libertad y las economías del deseo. Por ello la diseminación de sus acciones más allá de las fronteras-del-arte, la prolongación de la actividad artística en la territorialidad social.¹²

11 Aquí retomo un aporte del investigador Fernando Davis.

12 El concepto fue acuñado por Juan Carlos Marín (1984).

Las redes sociales o comunidades experimentales que impulsa RJ, si bien “mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto ‘arte’, no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar al arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica”. Insiste (al impulsar proyectos colectivos como Bola de Nieve, la revista *ramona* o el Centro de Investigaciones Artísticas) en que sean los propios artistas, a la manera de la gesta heroica fundadora de Baudelaire y Flaubert en pos de la autonomía del campo literario francés que describe Bourdieu (1995), los que regulen la pertenencia y la legitimidad al campo, no el mercado ni los gestores institucionales.

En el trabajo del artista y las formas no rutinizadas de vida social que explora, RJ encuentra un componente utópico realizado: “me gusta pensar la vida y la acción de los artistas como anticipo de formas de vida posibles para todos. [...] Serían un ejemplo del humano en el Reino de la Libertad: sin división entre trabajo y ocio, entre trabajo propio y trabajo ajeno, entre trabajo intelectual y manual, sin especializaciones rígidas, un juego libre de potencias humanas, [...] la vida sin propósito útil, un derroche”. Para él, como propone Suely Rolnik (2006), “el arte es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo”.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, PIERRE (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- CALVEIRO, PILAR (1998), *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue.
- FANTONI, GUILLERMO (1994), *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora/UNR.
- GIUDICI, ALBERTO (ED.) (2002), *Arte y política en los 60*, Buenos Aires, Palais de Glace.
- GIUNTA, ANDREA (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós.
- JACOBY, ROBERTO (2011), *El deseo nace del derrumbe*, La Central/Adriana Hidalgo, Barcelona-Buenos Aires.
- KING, JOHN (1985), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone.
- LONGONI, ANA Y MARIANO MESTMAN (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- , “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta” (2004), en: Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 9-100.
- Marín, Juan Carlos (1984), *Los hechos armados: un ejercicio posible*, Buenos Aires, CICSO.
- MASOTTA, OSCAR (ED.) (1967), *Happenings, Buenos Aires, Jorge Álvarez*.
- MASOTTA, OSCAR (1969), *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- ROLNIK, SUELY (2006), “¿El arte cura?”, conferencia en el MACBA, Barcelona, www.macba.es.
- RUBINICH, LUCAS (2009), “Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”, en: revista *Apuntes de Investigación* n° 15, Buenos Aires, pp. 113-158.
- VERBITSKY, HORACIO (2010), *La mano izquierda de Dios*, Buenos Aires, Sudamericana.
- WILLIAMS, RAYMOND (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.