

# El alma política de las imágenes

Debates en la última bienal de San Pablo

José Fernández Vega (CONICET-UBA)\*

## 1.

Los conflictos del arte con las distintas formas de censura recorren la civilización, pero la 29° Bienal de San Pablo logró inscribir un episodio singular en esa larga historia incluso antes de que se abriera al público el 25 de setiembre de 2010. La última edición de la bienal más antigua del hemisferio sur del mundo fue convocada bajo el lema «Arte y política». Una vez montada, «El alma nunca piensa sin imagen», obra del artista argentino Roberto Jacoby, fue prohibida de inmediato.

En plena campaña electoral por la presidencia de Brasil, la obra mostraba, en una pared lateral del sitio asignado al artista, enormes fotografías de los dos principales candidatos, José Serra, de la oposición, y Dilma Rousseff, del oficialismo. Jacoby promovía de modo manifiesto a esta candidata y convocó a un grupo de artistas e intelectuales (una «Brigada internacional argentina por Dilma») para que, en el amplio espacio que su obra dejaba libre, desarrollaran talleres gráficos, recitales y debates sobre lo que entendía como un trascendental proceso electoral cuyo impacto no se limitaría al perímetro de las fronteras nacionales donde tenía lugar, sino que se proyectaba a nivel regional. La obra intentaba evocar así el efervescente ambiente de un local partidario en plena campaña.

En una *avant-première* ofrecida a la escena VIP del arte, las reacciones que despertó entre los exclusivos invitados fueron extremas. Unos pocos aprobaron la obra, otros la denigraron y expresaron su rechazo a Dilma y una airada indignación contra el artista. Una semana después de que, por orden judicial, la Bienal cubriera las gigantografías expuestas por Jacoby y confiscara otros materiales vinculados a esa intervención, tuvo lugar la primera vuelta

electoral.<sup>1</sup> La ex jefa de gabinete de Lula obtuvo 46,9 por ciento de los votos y el candidato de la derecha el 32,1, por lo que se hizo necesaria una segunda vuelta, celebrada el 31 de octubre, en la cual se impuso Dilma. En ese momento cesó la prohibición judicial sobre las imágenes y, aunque el artista mostró su disconformidad, las fotos de los candidatos volvieron a mostrarse en la Bienal. La polémica se había aplacado y «El alma nunca piensa sin imagen» fue destapada para integrarse a la exhibición porque, justamente, el tiempo y la acción coordinada de los curadores y la justicia, habían logrado limar sus aristas más espinosas. Arte y política volvían a la normalidad.

## 2.

Brasil es el país más poblado de Sudamérica; en mayo de 2011 la presidenta Rousseff anunció que su economía había alcanzado el séptimo puesto mundial. La vasta geografía del país limita con todos las naciones del subcontinente con la sola excepción de Chile. Más allá del plano regional, Brasil se postula junto con China, Rusia e India como una nueva potencia internacional, rica en alimentos, con una extraordinaria reserva natural de agua y de biodiversidad. Brasil posee una industria pujante y diversificada que exporta desde aviones a bienes de consumo durables. En los últimos tiempos se descubrió una inmensa reserva de petróleo bajo sus aguas territoriales. El Producto Bruto Interno (PBI) del Estado de San Pablo es equivalente al de toda la Argentina, tercera economía de Latinoamérica.

Brasil es el líder político del Mercosur y respaldó las nuevas experiencias políticas de sus vecinos cuando éstos atravesaban dificultades. Apoyó especialmente a los presidentes de Bolivia y Ecuador cuando fueron acosados por ataques de la derecha tradicional de sus países. Desplegó, además, una diplomacia internacional independiente, tejiendo relaciones desde Teherán a La Habana. Esas iniciativas suscitaron celos en Washington, pero

\* El autor es investigador del Conicet y profesor de la UBA. Integró la «Brigada internacional argentina» que acompañó a R. Jacoby a la inauguración de la Bienal.

prosiguieron con decisión. La creciente hegemonía regional de Brasil también lleva aparejadas, por supuesto, firmes estrategias de dominio, pero el Partido de los Trabajadores (PT) se mostró capaz de inspirar confianza entre sus vecinos.<sup>2</sup> Algunas de las principales empresas argentinas, por citar sólo un ejemplo, fueron adquiridas por capitales brasileños en los últimos años, pero Brasil, hasta el momento, evitó ser considerado un nuevo subimperalismo y apostó por la integración regional. Muchas de las exportaciones industriales argentinas dependen del mercado brasileño, su principal comprador.

Lula, el primer presidente de origen obrero, erigió un liderazgo carismático que gozó de simpatías populares tanto dentro como fuera del país. Su gestión desplegó enérgicas políticas sociales que lograron una histórica reducción de la pobreza en el que se consideraba el país más desigual del mundo en términos relativos.<sup>3</sup> Contrariamente a lo que se podría imaginar, la brutal concentración de la riqueza no disminuyó, pero las estrategias estatales lograron paliar el hambre popular. Como parte de un proceso de crecimiento que favoreció a todos los estratos sociales, en Brasil surgió asimismo una nueva clase media volcada al consumo que dispone de crédito fácil y posibilidades de ascenso social nunca antes imaginadas.

Mientras millones de personas prosperaban o superaban la indigencia, la burguesía se vio impulsada por políticas, consideradas neoliberales por algunos comentaristas, que multiplicaron sus ganancias y auspiciaron su activa expansión mundial. Perry Anderson condensó los lineamientos de la política social del gobierno del PT con la fórmula «distribución sin redistribución». En los años de Lula se habría logrado un «progreso sin conflicto» social para beneplácito de pobres y ricos, un proceso que Anderson compara con el que llevó al poco traumático, aunque tardío, final de la esclavitud en el Brasil del siglo XIX.<sup>4</sup>

A fines de setiembre de 2010, el PT de Lula lideraba las encuestas de opinión preelectorales pese a un poder mediático adverso que regularmente lanzaba noticias sobre escándalos de corrupción que involucraban a allegados al poder de Brasilia. La jefa de

gabinete de la entonces ministra Dilma debió renunciar acusada de tráfico de influencias y nepotismo poco antes de las votaciones. Las discusiones electorales parecían desarrollarse en los diarios y muy particularmente en la monopólica televisión privada de alcance nacional. El debate de cierre de campaña entre los candidatos no despertó más curiosidad que la telenovela emitida en el horario previo por la poderosa red O Globo.

Cuando se inauguró la Bienal, en las calles de San Pablo los anuncios electorales eran muy escasos, si bien la situación pudo haber sido distinta en otras ciudades. El intendente de San Pablo había prohibido tiempo atrás la proliferación de publicidad de todo tipo, y eso afectó también a la política. En vísperas de la primera vuelta electoral, apenas se detectaba algún disperso signo urbano que la recordara. En medio de un histórico momento de transformación en el que se jugaba mucho más que el propio futuro nacional, la imagen que ofrecía San Pablo era la de una sociedad desmovilizada y hasta cierto punto indiferente a la campaña en curso. La ciudad parecía más centrada en el consumo que en el futuro político.

### 3.

«El alma nunca piensa sin imagen» acaso logre un lugar peculiar en la historia de las obras víctimas de la censura por ser la primera prohibida por un tribunal electoral. En general, las prohibiciones suelen invocar algún artículo del código penal, como sucedió con los cuadros de la «Série Inimigos» del artista brasileño Gil Vicente, también presente en la Bienal, que fueron denunciados por la Ordem dos Advogados de São Paulo bajo el cargo de apología de la violencia. Vicente expuso una serie de dibujos donde se autorretrata ejecutando con una pistola a una serie de personajes políticos, entre ellos Lula, el Papa, Blair y Bush.

La obra de Vicente seguía expuesta mientras se desarrollaba un proceso penal; en contraste, la Procuraduría Regional Eleitoral se expidió sobre «El alma nunca piensa sin imagen» el mismo día en que recibió la denuncia y ordenó cubrir las fotos de los candidatos y confiscar todo otro material vinculado con las elecciones, además de elevar el caso para determinar si habían sanciones mayores, aunque sin aclarar contra quién estarían dirigidas. Lo indignante del caso, como puso de manifiesto una columna de la **Folha de São Paulo**, fue que los propios curadores de la Bienal habían hecho la denuncia ante la Procuraduría.<sup>5</sup>

La primera reacción del artista ante la censura de su obra fue la estupefacción. Quienes lo habían invitado a exponer bajo el lema «Arte y política» eran los mismos que llevaron su obra a la justicia. La excusa de los curadores Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias fue que «El alma nunca piensa sin imagen» no podía ser exhibida sin consultar al tribunal de modo preventivo, pues se arriesgaban a sufrir sanciones que afectarían a la Bienal. Este calculado

<sup>1</sup> Los miembros de la Brigada desarrollaron estrategias para burlar a la censura, como estampar en sus remeras rojas la palabra «Vilma» en lugar del nombre de la candidata. Syd Krochmanly, integrante de la Brigada, realizó un video sobre la experiencia, disponible en línea: <http://vimeo.com/16063149>. Del mismo autor: «Tengo una mala suerte increíble», **Página 12** (Buenos Aires), 24/09/2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-19366-2010-09-24.html>.

Hay otras imágenes disponibles en: <http://brigadainternacionalargentina.blogspot.com/2010/09/la-brigada-en-accion.html>. Véase también la intervención crítica de Claudio Iglesias «Un destino sudamericano», **Página 12**, suplemento **Radar**, 19/09/2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6470-2010-09-19.html> [todos los accesos 10/05/2011].

<sup>2</sup> Al respecto, son interesantes los comentarios de Marco Aurelio García, una figura clave del entorno presidencial de Lula en: Emir Sader y Marco Aurelio García, **Brasil entre el pasado y el futuro**, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, trad. M. Granovsky, pp. 171-196.

<sup>3</sup> Elisa Reis, «Inequality in Brazil: Facts and Perceptions», en: Göran Therborn (ed.), **Inequalities of the world**, Londres y Nueva York, Verso, 2006, pp. 193 y ss.

<sup>4</sup> Perry Anderson, «Lula's Brazil», **London Review of Books** (Londres) n° 33, 8 de Mayo de 2011, pp. 3-12. <http://www.lrb.co.uk/v33/n07/perry-anderson/lulas-brazil> [acceso 08/05/2011].

<sup>5</sup> La lista de las varias nota que el periódico le dedicó al tema puede consultarse en línea: <http://search.folha.com.br/search?q=jacoby&site=jornal>

tono pragmático y defensivo contrastaba con la lírica presentación de sus intenciones en la página web de la muestra, donde invitaban a superar los criterios establecidos:

(...) o título dado à exposição, «Há sempre um copo de mar para um homem navegar» —verso do poeta Jorge de Lima tomado emprestado de sua obra maior, **Invenção de Orfeu** (1952)—, sintetiza o que se busca com a próxima edição da Bienal de São Paulo: afirmar que a dimensão utópica da arte está contida nela mesma, e não no que está fora ou além dela. É nesse «copo de mar» —ou nesse infinito próximo que os artistas teimam em produzir— que, de fato, está a potência de seguir adiante, a despeito de tudo o mais; a potência de seguir adiante, como diz o poeta, «mesmo sem naus e sem rumos / mesmo sem vagas e areias». Por ser um espaço de reverberação desse compromisso em muitas de suas formas, a mostra vai pôr seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem. Vai pôr seus visitantes em contato com a **política da arte**.<sup>6</sup>

Los curadores alegaron ignorar el contenido de la obra de Jacoby porque fue presentada a último momento y eso explicaba que la hubieran incluido, con la mayor inocencia, en el catálogo. Sin embargo, en la breve presentación de la trayectoria del artista en la página web de la Bienal se podía ver la imagen de Dilma y Serra, hecho que fue luego la excusa para solicitar la intervención judicial. Junto con las fotos, el breve texto del catálogo afirmaba:

Em «El alma nunca piensa sin imagen», Jacoby convida artistas argentinos para produzir coletivamente camisetas, bótons, pósteres, panfletos e suvenires de uma campanha política hipotética a ser difundida na Bienal. Esses elementos são montados junto a um pequeno palanque onde, ao longo da exposição, acontecem discursos e debates. Em ano de eleições presidenciais brasileiras, a obra torna-se uma oportunidade de reflexão, embora sempre indireta e ficcional, sobre as formas de propaganda partidária.

La navegación que proponía Jacoby tomaba un rumbo peligroso y despertó no sólo aprehensiones institucionales, sino una ambigua «consulta» concreta a la justicia electoral. Tras el escándalo público suscitado por la censura en la que derivó dicha consulta, los curadores explicaron el hecho de la siguiente manera:

O fato de as imagens dos candidatos Dilma Rousseff (PT) e José Serra (PSDB) estarem publicadas no catálogo e no site da 29ª Bienal de São Paulo não atesta, em absoluto, o con-

hecimento prévio da curadoria sobre o conteúdo do trabalho tal como apresentado no espaço expositivo. As imagens foram entregues pelo artista apenas ao final do prazo de fechamento da edição do catálogo, com o objetivo suposto (nenhuma informação específica ou diferente daquelas anteriormente fornecidas foi oferecida pelo artista) de simbolizar a referida campanha fictícia e hipotética, dada a fácil identificação das imagens com o tema do trabalho. Não aceitá-las significaria deixar as páginas do catálogo em branco e não confiar na palavra do artista sobre o conteúdo de sua participação na 29ª Bienal de São Paulo. Presunção que se mostrou, como o desenrolar dos fatos iria provar, pouco prudente.

En su escrito de descargo, los curadores acusaban en todo momento al artista por su mala fe y por sus aviesas intenciones de autopromoción mediante el escándalo. Explicaban que la obra infringió la ley brasileña, puesto que la Bienal es un espacio perteneciente a la ciudad de San Pablo y en parte se financia con fondos públicos, lo cual vuelve ilegal cualquier actividad de propaganda o apoyo a candidatos durante un período electoral. La norma que se alegaba era clara, pero entraba en conflicto con la tradición liberal que reconoce la autonomía del arte mientras no trasgreda leyes penales serias, es decir, cuando se verifiquen lesiones concretas y no se trate de una mera «incitación» a la violencia contra figuras políticas o los habituales reproches de inmoralidad o herejía, siempre sujetos a interpretaciones y contra interpretaciones.

Los funcionarios públicos, según la ley argentina, deben tolerar el amplio uso de su imagen y las difamaciones que se les dirigen, mientras que los simples ciudadanos pueden apelar a los tribunales por esas causas. Estas consideraciones se establecieron para proteger a los periodistas que veían su trabajo amenazado por el asedio judicial de miembros del gobierno que los llevaban a los tribunales por calumnias e injurias. En su momento, el *affaire* producido por la muestra de León Ferrari en Buenos Aires en el verano de 2004-2005 sentó jurisprudencia respecto del arte en la Argentina. Los jueces que levantaron la medida cautelar dispuesta por un estrado inferior contra la muestra de Ferrari, dictaminaron que la censura está prohibida y que el único límite de un artista es el código penal. Pero en el caso de Jacoby, la discusión se centró en el código electoral, lo que vuelve tan singular al episodio.

Los curadores paulistas en ningún momento plantearon que las generales de la ley no deberían alcanzar al arte en estos casos. Se ubicaron sin vacilaciones del lado del dictamen del tribunal al cual, por lo demás, ellos mismos recurrieron alegando responsabilidades institucionales. En el debate que estalló de inmediato —canalizado a través de la prensa brasileña, la web oficial de la Bienal y solicitadas en Internet— los curadores volvieron a acusar al artista de malicia y maniobras destinadas a atraer la atención mediática. Los curadores, dicho sea de paso, colaboraron de manera decisiva con esas «maniobras» puesto que por propia iniciativa desataron el escándalo. Si la etimología nos dice algo, los curadores deberían «cuidar» las obras en lugar de llevarlas al banquillo. Ellos mismos se ocuparon de cubrir las fotos de Jacoby por mandato del tribunal. Denunciaron y luego ejecutaron.

<sup>6</sup> Todas las citas están tomadas de la página oficial de la Bienal: <http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/29Bienal/Paginas/Curadoria.aspx>.

Para las referencias a la obra de Jacoby y las respuestas de los curadores: <http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=156> [acceso: 13/05/2011].



#### 4.

Tan importante como el aspecto legal fue el económico. Menos subrayado en la discusión, esta dimensión reveló algo significativo acerca de la relación existente entre el arte contemporáneo, sus instituciones y el poder del dinero, cuyo interés se extiende más allá del episodio de San Pablo.

En su declaración ante las indignadas reacciones públicas contra sus medidas, los curadores se justificaron diciendo que era su deber velar por las finanzas de la Bienal las cuales, apenas dos años atrás, estaban al borde de la bancarrota. La asistencia de dinero público, argumentaron, se hubiera visto amenazada si no reaccionaban ante un delito electoral como el que habría cometido Jacoby.

El comentario lleva a pensar que también las empresas auspiciantes —Fiat y el banco Itaú son las que encabezan una larga lista de logos corporativos visibles en la web oficial y en la entrada principal de la Bienal— expresaron su inquietud acerca las preferencias de Jacoby sobre las elecciones brasileñas. El arte político, que los curadores promovían en su convocatoria, se vio así sometido no sólo a legislación electoral, sino a prerrogativas de imagen corporativa, y al disgusto personal de los empresarios patrocinantes. De hecho, la orden judicial de cubrir la obra, ejecutada de inmediato, se conoció en la mañana del día en que la Bienal, antes de abrir sus puertas al público, realizó un evento privado para los sponsors y los círculos empresariales de San Pablo. Se les evitó así el incómodo momento de encontrar fotos gigantes que mostraban a una Dilma sonriente y a un Serra demasiado preocupado.

El papel del capital privado suele ser pasado por alto cuando se habla de las bienales, pero fue, y sigue siendo, esencial, aunque no siempre con negativas consecuencias. La primera Bienal del mundo, la de Venecia, se organizaba (y se continúa organizando) a partir de pabellones nacionales y criterios políticos. Arte y orgullo patriótico estaban tan conjugados en ella como el deporte y la competencia de poder entre naciones en los juegos olímpicos. La Bienal de San Pablo, la segunda del mundo, fue creada en 1951 tomando como modelo la *Biennale*, y a instancias del industrial metalúrgico italo-paulista Ciccillo Matarazzo. Su interés era nacional, pero el impulso lo recibió desde la actividad privada. Interesado en establecer a su ciudad en el mapa del arte internacional, Matarazzo fue un gran promotor del arte. Fundó el Museo de Arte Moderna de la ciudad cuyo primer patrimonio fueron piezas de su colección particular. El Pavilhão del Parque do Ibirapuera (diseñado por Oscar Niemeyer), donde se realiza la Bienal, lleva su nombre como homenaje.

En nuestro tiempo proliferan las bienales, cada ciudad del mundo interesada en estimular el turismo organiza una.<sup>7</sup> Y todas las

<sup>7</sup> Intenté una reflexión sobre la multitud de bienales que existen en el mundo, junto con un análisis de la propuesta radical que hizo el curador de la anterior Bienal de San Pablo, en: «El arte global entre la crisis de sentido y el giro teórico», *Praxis filosófica*, Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle (Santiago de Cali, Colombia) Nueva Serie, n° 29, julio-diciembre de 2009, pp. 101-112. (Disponible en línea: [http://praxis.univalle.edu.co/numeros/n29/jose\\_fernandez\\_vega.pdf](http://praxis.univalle.edu.co/numeros/n29/jose_fernandez_vega.pdf)).

bienales suelen contar con el auspicio de grandes empresas que, de ese modo, vinculan su nombre a la cultura y se publicitan entre un exclusivo circuito de concededores; muy especialmente, entre los millonarios compradores de arte que viajan por el planeta visitando estos eventos.

Más allá de constatar otra vez la convergencia entre arte y dinero, se puede especular acerca de qué habría sucedido con la obra de Jacoby si no hubiese sido censurada durante la campaña electoral. ¿Habría alcanzado la repercusión que logró? El artista abandonó San Pablo después de la prohibición y no volvió a ocuparse de su trabajo. ¿Era realmente una obra de arte? ¿Era acaso una buena obra?

#### 5.

Inicialmente, los curadores de la Bienal habían rechazado otros proyectos propuestos por Jacoby argumentando restricciones financieras. El artista se decidió entonces por «El alma nunca piensa sin imagen», un proyecto simple y directamente vinculado con el lema lanzado por los anfitriones. Las relaciones entre el arte y la política se han vuelto difíciles y a menudo alguno de los dos términos terminan brillando por su ausencia: o el arte o la política (o ambos). El arte político acaso se convirtió en una nueva retórica de nuestro tiempo, tan inocua como oficial, pues a menudo es abiertamente impuesto como tema por las propias instituciones globales del arte. Así, el arte político se torna un mero discurso protegido que pretende adoptar un tono didáctico o denunciante sobre los obvios derechos de las minorías o los ostensibles peligros del cambio climático. El mundo del arte se halla saturado de obras moralizantes que apuntan a las buenas conciencias de los espectadores, pero sin identificar con claridad a los enemigos, ni producir consecuencias. El arte se despoja así de toda politicidad auténtica y elude el conflicto. Hay mucha demanda de «obras políticas», y las instituciones que las solicitan contribuyen a diluir su impacto o, peor, a regir desde el inicio su configuración en términos neutralizadores.<sup>8</sup>

Jacoby apostó a intervenir sobre el presente, aprovechando que el crucial proceso electoral brasileño coincidía con la apertura de la muestra más importante y antigua del sur del mundo. A su juicio, el PT, pese a todas sus limitaciones y sus connivencias con el *status quo* del país, debía seguir en el poder, puesto que no había otra alternativa visible y en ello también se jugaba la estabilidad y la continuidad de otros procesos políticos sudamericanos. Jacoby se volcó hacia un arte militante y convocó a otros artistas e intelectuales argentinos a viajar con él y apoyarlo. No podía conocer de antemano los efectos de su proyecto.

<sup>8</sup> Sobre el tema, hice otras consideraciones en: «¿Es acaso político el arte político? Un comentario a las tesis de Cuauhtémoc Medina», *Ramona. Revista de artes visuales* (Buenos Aires), n° 101, junio de 2010, pp. 77-79. Disponible en línea: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5316/ee7695f4.dir/r101\\_77nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5316/ee7695f4.dir/r101_77nota.pdf)

Si bien era claro que su obra irritaría al medio paulista —territorio dominado por el partido de Serra— era imposible imaginar que ella sería inmediatamente censurada por la justicia, llevada a los tribunales por unos curadores politizados que incluso habían mostrado simpatías por el PT, impugnada con discreta eficacia por miembros de la elite de la ciudad que asistió a la pre-inauguración ofrecida a los ricos y famosos, y luego defendida por la **Fohla de São Paulo**, el periódico opositor considerado como el más serio del país y asociado, por cierto, a los ambientes conservadores de la ciudad.

La ironía fue que el propio PT recibió con frialdad las invitaciones que le realizó Jacoby para contribuir con su obra mediante el envío de panelistas, publicidad o declaraciones. El PT temía que la obra lo terminara perjudicando, o bien que se atribuyera la iniciativa de Jacoby a una maniobra coordinada con el partido para sumar simpatías por medios poco convencionales o para dañar la imagen de su principal adversario de un modo que podría terminar siendo contraproducente. Interesado en que nada perturbara su liderazgo en las encuestas nacionales, y evitar molestas sorpresas en San Pablo, donde no era favorito, el PT se mantuvo al margen.

En contraste, y con inteligencia liberal, la **Fohla** tomó distancia de la obra con argumentos artísticos, pero se pronunció contra el acto de censura y acusó a los curadores por haberlo provocado. Sin dicho acto, se puede conjeturar que la obra de Jacoby hubiese sido devorada, como tantas otras expuestas en la Bienal, por la saturación de presentaciones en el gigantesco pabellón de la exposición, donde se acumulaban como en un depósito, pobremente curadas como conjunto y carentes de los necesarios hilos conductores que permitieran reunir las en un relato coherente.

Abigarrada, superpoblada y desorientada, la Bienal ofrecía obras que, en la mayoría de los casos, resultaba difícil articular con el tema convocante. La muestra evidenciaba por sí misma las dificultades para generar un arte político para nuestro tiempo e intentó paliar sus vacíos estéticos recurriendo a algunas referencias insignes del pasado. Exhibió así documentación sobre la famosa muestra «Tucumán arde», llevada a cabo en el local de la CGT de los Argentinos de Rosario en 1968, por citar un ejemplo argentino entre otros materiales de archivo presentes en la Bienal. Jacoby estuvo involucrado en «Tucumán arde», donde se planteaba, como lo hacía su propia contribución para San Pablo, la noción de obra como proceso, y como proceso colectivo. Los curadores ofrecían una imagen arqueológica del arte político. Por eso exhibían los pobres registros testimoniales que nos quedan de «Tucumán arde» y de otras iniciativas sudamericanas, rápidamente reprimidas por las dictaduras contra las que se dirigían.

La obra de Jacoby, en cambio, impactaba de lleno en la actualidad inmediata y era además muy simple en términos materiales. Consistía en la exhibición de dos fotografías enormes en una pared lateral y un conjunto de actividades en el espacio que le tocaba ocupar: talleres de serigrafía, estampados de remeras, charlas y debates, espectáculos de magia y de música llevados a cabo por invitados locales y artistas de la «Brigada» que lo secundaba, e

integraba también una instalación de Fernanda Laguna sobre las dificultades del amor. A «El alma nunca piensa sin imagen» se le reprochó apelar a la literalidad, ser demasiado obvia y directa en su intervención. Sin embargo, se convirtió en un catalizador de situaciones y de reflexiones que desbordaban ampliamente las palmarias fotos de los candidatos. Rápidamente se llenó de complejidad por la reacción que provocó en las autoridades de la Bienal, verdaderos co-autores de lo que se volvió un *work in progress* debido las discusiones que despertó acerca de la libertad artística, de la relación entre arte y política, del papel de las instituciones y las curadurías. La obra «migró» hacia la discusión pública dentro y fuera de la Bienal: en las oficinas de los curadores y en los medios de comunicación, en los alrededores de la muestra y en Internet. Su escasa «materialidad» adquirió otro tipo de existencia, una presencia inmaterial, discursiva, distinta de lo que ella simplemente ofrecía a la vista.

## 6.

Algunas de esas transformaciones ocurridas en el curso de la exhibición eran quizá esperables, y acaso tuvieron influencia en la planificación de la obra, si bien no todas ellas podían ser calculadas con anticipación, ni mucho menos con precisión. Un factor azaroso las determinaba y en ello consistía su riesgo estético: lo más probable en el arte contemporáneo es que todas las repercusiones programadas por un artista para su pieza se vean defraudadas, diluidas entre el ruido, la proliferación visual y la mirada distraída a los que inducen mega-acontecimientos como las bienales.

Más importante que sus efectos es el hecho de que «El alma nunca piensa sin imagen» ponía en juego elementos constitutivos de la estética política que Jacoby defendió durante toda su carrera como artista. Considerada formalmente, su obra evitaba todo lo posible constituirse en un «objeto estético» y era coherente con la idea de desmaterialización del arte que Jacoby viene impulsando desde los años sesenta. Su obra proponía vínculos, relaciones entre las personas, estimulaba conversaciones sobre el poder, reflexiones sobre las instituciones; no ofrecía algo bello dirigido a entretener o extasiar la mirada. Se brindaba como una obra en parte también colectiva, en la que participaban otros artistas y gente de la cultura. En eso Jacoby proseguía una línea que venía de lejos: su primera muestra individual tuvo lugar recién en 2001, después de una trayectoria de varios lustros en el mundo del arte, interrumpida durante un período en el que abandonó toda práctica.

Jacoby envió a la consagratoria Bienal una obra compleja (parte esencial de su complejidad era que, en apariencia, resultaba demasiado simple), arriesgada, pensada para intervenir en una coyuntura concreta y producida para el momento y el espacio asignado. Vale decir que no se refugió en la exhibición de realizaciones anteriores, cuya eficacia ya hubiera sido comprobada. Otros artistas de amplia trayectoria, incluso figuras internacionales como el también conceptual Joseph Kosuth, se limitaron a enviar obras antiguas y fácilmente trasladables, como sus imágenes con definiciones de diccionario de los puntos cardinales («North, South,



East, West»). La obra de Jacoby empezaba y terminaba en la Bienal, no quedaria de ella nada que pudiese ser introducido en el mercado o ganara valor con la polémica que finalmente generó. La futura gran muestra retrospectiva de Jacoby en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, inaugurada en febrero de 2011, había sido pautaada con anterioridad y el episodio de San Pablo no influyó en ningún sentido en su realización.

## 7.

Todo lo dicho no clausura la discusión sobre «El alma nunca piensa sin imagen». El arte contemporáneo está destinado a recibir impugnaciones provenientes desde concepciones más o menos tradicionales, y el tipo de arte que practica Jacoby se halla particularmente expuesto al rechazo tanto del público lego como del circuito artístico mercantil. Porque este artista evita los «objetos» y promueve más bien formas de pensamiento difíciles de comercializar. Las alusiones conceptuales de su obra quizá quedaron marginadas por la polémica desatada a raíz de su impacto político.

El título «El alma nunca piensa sin imagen» es una cita literal de **De Anima** (III, 7. 431a17), libro donde Aristóteles postula su teoría del conocimiento. La frase indica que no tenemos un acceso directo al mundo a partir de nuestros sentidos, sino que la imaginación (*phantasia*) elabora imágenes (*phántasma*) mentales con las percepciones sensibles (*aistheisis*). A partir de la producción de tales imágenes, el intelecto (*noésis*) abstrae la forma o concepto. Toda percepción se encuentra entonces mediada por la imaginación, jamás llega al pensamiento como si fuera un haz de luz que impacta en una película sensible y pasiva.

Las *phántasma* (cuya traducción como imágenes es discutida por los eruditos) son voluntarias y no están atadas a un momento preciso ni dependen de la materia (como sucede con las percepciones). El papel que la filosofía de Aristóteles les otorga es muy amplio: intervienen en sueños, recuerdos y en las proyecciones del futuro. Son también condición de posibilidad de los deseos y de la acción. Tienen, por tanto, una función crucial para el conocimiento, y de ellas derivan consecuencias para la ética y también para la organización política, dado que permiten la planificación de las acciones y atesoran la memoria personal y la tradición comunitaria que las guía.

La imaginación posee en Aristóteles funciones que desbordan nuestra comprensión corriente de la palabra. Más tarde, también Kant reivindicaría, aunque a su manera, la facultad de imaginar tanto para el conocimiento como para el disfrute de la belleza, en la que juega un papel central. La imaginación reúne lo múltiple de las sensaciones y les imprime cierta orden para que luego pueda proceder sobre ellas el entendimiento e integrarlas como unidad con sentido propio, conceptual. Para Kant, se trata de una de las facultades del pensamiento, pero obedece también las leyes de los datos sensibles que recibe; es una facultad activa que reúne entendimiento y sensibilidad. La noción cambiará más tarde

su definición con el romanticismo: la imaginación será la capacidad de representar lo ausente como si estuviera presente.

A partir de la cita aristotélica, Jacoby acaso intentaba sugerir que no es en el plano de las sensaciones visuales donde se deciden las obras, puesto que la imagen a la que hace referencia su título «aristotélico» es mental y no física. Consiste en el producto de la actividad del sujeto y no en el resultado pasivo de la mera impresión de un objeto exterior en los sentidos y a través de ellos en la mente. Dicha actividad se prolonga hacia la política. «El alma nunca piensa sin imagen» reivindica la elaboración intelectual y la productividad propias de la imaginación, pero hace todo lo posible para distraer al espectador de este propósito puesto que la alusión filosófica estaba destinada a pasar desapercibida pues resulta demasiado críptica. La obra más bien invitaba a una lectura abiertamente política: la intervención en apoyo a una opción electoral a partir de dos enormes fotografías que se imponían a la vista. La impresión óptica distraía la atención de una propuesta estético-política más amplia y abstracta, pero que, en rigoroso aristotelismo, no podía realizarse sin esa impresión primera y, a la vez, dicha impresión no era todo.

En San Pablo, Jacoby extremó las dificultades de comprensión porque mezcló planos en apariencia incompatibles: el compromiso y la distancia irónica, la radicalidad política y las simpatías por la candidata del oficialismo, una noción de la filosofía griega que explica que hay que trascender lo visual hacia lo intelectual y superar la imagen física hacia el pensamiento y la acción. Lo que indignaba de «El alma nunca piensa sin imagen» eran menos las complejidades de interpretación, difíciles de captar, que aquello que se situaba ante la vista de manera abrumadora: unas gigantografías políticas. Ellas generaron una discusión importante, que sin embargo terminó opacando otros sentidos de la obra, algo que el artista quizá buscó deliberadamente. La declaración de principios incluida en el título de la obra estaba destinada a ser eclipsadas por las reacciones que de una manera u otra iban a generar las imágenes y las actividades planeadas alrededor de ella. Y esas reacciones terminaron siendo tan intensas que el lema «aristotélico» del título acabó completamente inadvertido.

Es cierto que la obra de Jacoby también ponía en tela de juicio la relación existente entre el arte y la política aquí y ahora, por no hablar de su tácita denuncia, que terminó siendo explícita, a las complicidades de las instituciones artísticas con el poder real, pese a su retórica superficialmente politizada. Que alrededor de «El alma nunca piensa sin imagen» se hayan organizado tantos sentidos diferentes y profundos es algo que la justifica plenamente. ¿De cuántas obras expuestas en la Bienal puede decirse algo comparable? ¿De cuántas de las muchas que produce el arte contemporáneo bajo el amparo legitimador de la ya ruinosa categoría «arte político»?

**Resumen:**

La última edición de la Bienal de San Pablo escribió un original capítulo en la historia de la censura del arte. El episodio reveló una serie de tensiones entre el arte y la política, y entre las instituciones artísticas y el poder económico. La obra del artista argentino Roberto Jacoby fue censurada por la justicia electoral porque mostraba las fotos de los dos principales candidatos presidenciales de las elecciones brasileñas en plena campaña. En este artículo se analizan las implicancias políticas y estéticas del episodio, a la vez que se analizan las motivaciones del artista y se ofrecen indicios para una interpretación filosófica de su obra que va más allá de su tema explícito. Se sostiene aquí que dicha obra sugiere una defensa de un programa conceptual, un aspecto importante que pasó totalmente desapercibido en los debates a los que ella dio lugar.

**Palabras clave:** estética; política; censura

**Abstract:**

The latest edition of the Bienal of San Pablo wrote an original chapter in the history of censorship against art. A work of art by the Argentine artist Roberto Jacoby was censored by the electoral court. It is argued here that the judicial measure revealed a number of current tensions between art and politics, as well as the difficult relationship existing between artistic institutions and economic power nowadays. Jacoby's work showed two large photographs of the main candidates ruling for Brazil's presidency while their campaign was going on. This article explores the political and aesthetical implications of the episode, while analyzing the motivations of the artist. Also, it presents some clues to understand his work philosophically, that go far beyond the explicit subject-matter of the images he exhibited. Jacoby's work, it is argued here, tried to defend a conceptualist program for the arts, and this important aspect of his work was not perceived in the debate it aroused during the Biennial.

**Keywords:** aesthetics; politics; censorship