

Roberto Jacoby: algunas preguntas, y posibles respuestas, sobre orígenes, sobrevivencias y relecturas

Mario Cámara

2011

El libro *El deseo nace del derrumbe* fue resultado de una exhibición de Roberto Jacoby curada por Ana Longoni en el Museo Reina Sofía en 2011.¹ El voluminoso libro, además de un exhaustivo relevamiento de las obras, intervenciones, proyectos y manifiestos de Jacoby desde los años sesenta y hasta la actualidad, reproduce varios de sus artículos críticos, entrevistas en diferentes medios, conversaciones con investigadores en diversos momentos, conversaciones con la propia Ana Longoni y breves textos de su autoría especialmente escritos para el libro, que funcionan como comentario de un bloque temático, de una obra en particular o de un artista otro que Jacoby desea rescatar y homenajear. *El deseo nace del derrumbe*, de este modo, no es solo un catálogo, de hecho, no cumple exactamente con el género catálogo, si pensamos que un catálogo contiene una presentación, imágenes de las obras y dos, a veces tres, estudios críticos y una cronología. Ahora bien, si no es exactamente un catálogo, ¿qué es? Considero que es muchas cosas al mismo tiempo. En primer lugar, es un trabajo de

¹ El libro es producto de un trabajo en equipo en el que participaron: Fernando Davis, Daniela Lucena, Julia Risler y Syd Krochmalny. La muestra se realizó entre el 25 de febrero y el 30 de mayo de 2011. El libro se editó en febrero de ese mismo año.

archivo. Jacoby, y Longoni, por supuesto,² rebuscan en cajones y encuentran textos, papeles que creían perdidos, muchos de los cuales Jacoby ni siquiera recordaba su existencia, como cuando nos informa lo siguiente:

Apareció en mi archivo una caja que no frecuento para nada. Contiene cientos y cientos de páginas mecanografiadas y fechadas en los 80, con divagaciones fragmentarias acerca de cualquier cosa: introspecciones, reflexiones sobre las discotecas y las fiestas, sobre el dinero falso y la inflación. Varias anticipan proyectos u obras posteriores. (Jacoby, *El deseo* 310)

El fragmento reproducido forma parte de uno de esos textos-comentario escritos especialmente para la edición del libro. Allí se narra un encuentro azaroso con la figura de la caja como *caja de pandora*, un objeto no frecuentado al que Jacoby se le arriesga, lo abre y en el momento mismo de su descubrimiento nos ofrece un probable ordenamiento. Porque en términos estrictos la caja, previa apertura, no es un archivo, es “cualquier cosa”, “cientos y cientos de páginas mecanografiadas”, solo luego de la apertura parece ordenarse en una serie, quizá caprichosa o aleatoria, pero muy en concordancia con el Jacoby ochentista: discotecas, fiestas, dinero falso.

La idea de archivo en la que estoy pensando no consiste únicamente en proponer que el libro nos da acceso a nuevos materiales, sino, fundamentalmente, en que esos materiales en algunos casos funcionan con el objetivo de problematizar ciertas zonas cristalizadas de la trayectoria artística e intelectual de Jacoby. En este sentido, el archivo-Jacoby o, mejor dicho, las intervenciones sobre su archivo producen un doble efecto: no cimentan una línea evolutiva, más bien enmarañan etapas, las

² Y todo el equipo mencionado en la nota anterior.

hacen convivir, las anacronizan; no glorifican el pasado sesentista, aunque tampoco lo condenan, lo releen sin caer en la tentación monumental o melancólica. *El deseo* se construye como una panorámica sobre la trayectoria artística e intelectual de Jacoby, pero esa panorámica se encuentra interferida, intervenida. Las ficciones de archivo, los *archivamientos en vivo*, la performance del archivo y la intensa presencia de la voz del artista, por citar algunos procedimientos, complejizan *la narrativa Jacoby*.

Aunque el libro posea una organización cronológica lineal dividida en cinco módulos, las apariciones de Jacoby lo tornan una máquina del tiempo compleja en la que lee y releo sus recorridos y los períodos en los que participó buscando, en numerosas ocasiones, desmontar la efeméride puntual a través de un comentario crítico, cínico o burlón, en el que exhibe aspectos reprimidos durante los años sesenta y cultivados públicamente a partir de los años ochenta. El efecto es que el lector observa cada momento de su trayectoria como de soslayo, a contrapelo: los sesenta, como se afirmó anteriormente, con perspectivas ochentistas, los ochenta con protocolos sesentistas. Por ello, si bien es un relato panorámico, lo que emerge a lo largo de sus páginas es la figura de un artista descentrado, bifronte, contradictorio, entendiendo la contradicción como un elogio.

Me centraré en unos pocos ejemplos. En relación con su obra *Mensaje en el Di Tella*, exhibida en el marco de las “Experiencias 68”, Jacoby cuenta cómo hizo para hacerse invitar.

Me encontraba en un gran apuro. Se acercaban las Experiencias 1968. A las Experiencias 1967, Romero Brest no me había invitado y me resultaba evidente que me haría a un lado y mi trabajo quedaría totalmente aislado. Hice lo que se hace en esos momentos decisivos: fui a una bruja. La señora, que vivía en un coqueto apartamento de la calle Charcas, me había pedido una foto del gordo; fue muy fácil conseguirla. En cuanto la vio, dijo: “Es un

pomposo engreído que quiere que le rindan pleitesía, mandale una carta un poco chupamedias, pero digna”. Así lo hice y en dos días recibí el llamado de invitación. (Jacoby, *El deseo* 116)

Poco importa si la narración es real o apócrifa, lo que me parece importante es la contraposición entre, por ejemplo, la dimensión politizada que adquirió “Experiencias 68”³, o la obra que Jacoby expuso allí, *Mensaje en el Di Tella*, y la visita a la bruja. ¿Cómo leer esa contraposición? Tengamos en cuenta que *Mensaje en el Di Tella* era una obra compuesta de un pizarrón con el texto “Mensaje en el Di Tella”, un teletipo que transmitía información política internacional y la foto de un afroamericano manifestando contra el racismo. Se trata de una de las obras más explícitamente políticas de Jacoby.

³ “Experiencias 68” fue una exhibición altamente politizada que marcó los límites del Instituto Di Tella y se hizo eco de la creciente politización en Argentina. Como afirma Andrea Giunta:

A comienzos de 1968 era evidente que si la vanguardia quería seguir siendo un elemento perturbador, si pretendía trastornar el orden de las cosas, no podía ya actuar dentro del marco de las instituciones. En este sentido, un punto de extrema fricción lo había marcado el acto colectivo protagonizado por los artistas el 23 de mayo, cuando ante la clausura policial de una obra en las “Experiencias 68”, organizadas por el ITDT, destruyeron sus obras en la puerta del instituto. La acción implicaba una ruptura pública (e intensamente publicitada) con la institución que había sido el escenario privilegiado de la vanguardia en los años anteriores. (Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política* 364)

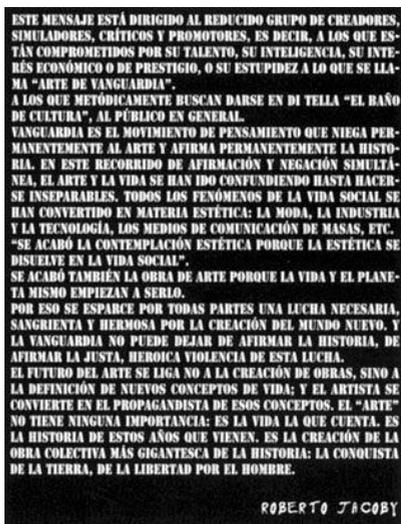


Imagen 1: Mensaje en el Di Tella. Detalle.

Imagen 2: Mensaje en el Di Tella. Vista general.

Me interesa el gesto de Jacoby, un gesto realizado desde el presente en el que el recuerdo de la visita a la bruja funciona, en primer lugar, como profanación. En medio de la presentación de un momento central de su trayectoria como artista, habiendo producido su *Mensaje en el Di Tella*, Jacoby elige narrar los entretelones de su llegada a la exhibición. No se detiene en el modo en que produjo su obra, ni en sus sentidos posibles, ni en el impacto que causó cuando fue expuesta, elige narrarnos su temor a no ser invitado y la visita a una adivina para conseguir una invitación. ¿Qué operaciones pone en juego esta narración? Reconstruye su figura de artista corriéndose del lugar politizado en que lo ubicaba *Mensaje en el Di Tella*, podríamos decir que se “feminiza” teniendo en cuenta que la visita a la bruja ha sido,

principalmente, una actividad atribuida a las mujeres.⁴ Además de la feminización, la irrupción de la brujería también puede ser leída como la reivindicación de un conjunto de saberes sostenidos por la creencia en la predicción del futuro y en la posibilidad, mediante determinadas acciones, de modificarlo.⁵ El último aspecto para subrayar es la definición de Romero Brest como “gordo” por el propio Jacoby y como “pomposo engrdeído” por la bruja, definición que la carta enviada por Jacoby y la posterior y casi inmediata invitación parecerían corroborar. En las dos caracterizaciones, la figura de Romero Brest también resulta “reconstruida”, pierde su lugar de héroe patriarcal de la vanguardia de los sesenta al ser ridiculizado y negativizado por su excesivo narcisismo. El breve texto de Jacoby, podríamos sumar y concluir, posee la sustancia del “chisme”, de lo que se cuenta fuera de micrófono. Una retórica marginal y marginada en los sesenta, o, más bien, permitida en las clases populares, en las telenovelas, y que pondrá en circulación para un público letrado Manuel Puig, que en 1967 publicaba su segunda novela *Boquitas pintadas*. Como si Jacoby, a través de este breve texto, de algún modo convirtiera en folletín, o sea en un relato menor, la gran narrativa de la vanguardia argentina de los sesenta y su culminación politizada.⁶

⁴ Pienso, por ejemplo, en *La hora de la estrella* (1977), de Clarice Lispector, donde la visita a la adivina resulta central para el desenlace de la novela.

⁵ Muchos años después, en 2012, la dramaturga Vivi Tellas pondrá en escena el biodrama *La bruja y su hija*. Me interesa dejar planteado apenas lo que entra y lo que sale del espacio del arte, lo que es perfectamente posible en 2012 y lo que parecía imposible en 1968.

⁶ Podríamos completar el folletín de Jacoby con el testimonio que ofrece en *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, cuando sostiene:

En una entrevista que me hicieron en el Suplemento Cultural de Tiempo Argentino, en una serie que hizo María Moreno sobre los años 60, una serie buenísima, yo mostraba en un mapa todos los lugares que eran clave: la Universidad en

Unas pocas páginas más adelante y como comentario del manifiesto/proclama de *Tucumán Arde* de 1968, escribe un texto en el que propone lo siguiente:

Si hay algo que me aburre es seguir hablando de *Tucumán Arde*. Además, ¿queda algo por decir? ¿Queda alguna bienal por recorrer? ¿Algún merchandising por colocar? ¿Alguna teoría de baja calidad para vender a los turistas? ¿Algún curador internacional que no ceda a los encantadores residuos de una revolución derrotada? (Jacoby, *El deseo* 120)

Destaco aquí el aburrimiento enunciado como un modo de despegue de aquel evento. Podría aventurar que se trata de un enunciado que, en su “insolencia”, busca desarchivarse del furor de archivo que ha ido tomando a las grandes instituciones

Viamonte, las librerías y los bares donde la gente se juntaba. Yo decía que el Di Tella no era el centro. Lo era desde el punto de vista de los medios, que tomaban al Di Tella como una representación o un espacio significativo. Pero a mi manera de ver el Bar Moderno era más importante que el Di Tella, porque era ahí donde se producían los cruces de la vida real, cotidiana, entre gente que venía del Bar La Paz, del Bar La Comedia, de la Librería de Jorge Álvarez, gente que estaba acá e iban para allá, iban al Coto, iban al Bar Florida, estudiaban en las facultades, estaban en el Di Tella o eran enemigos del Di Tella, y exponían en una galería que queda a la vuelta. Toda la gente más interesante del Di Tella no empezó exponiendo en el Di Tella, empezó exponiendo en Lirolay. Los dueños de Lirolay eran los Fano, un matrimonio de judíos franceses, gente muy fina y adorable que tenía como asesora a una artista francesa, Germaine Derbecq, que también era crítica de *Le Quotidien*, el diario francés de Buenos Aires. Era la esposa de un gran escultor argentino, Curatella Manes, y había sido originariamente modelo, conocía a todos los artistas europeos, a Picasso. A Le Corbusier lo llamaba Corbu porque eran amigos. Una persona maravillosa. Ella fue una de las principales detectoras de artistas y los hacía exponer en Lirolay, los promocionaba, escribía comentarios. Después venía Romero Brest, uno o dos años más tarde, los “descubría” y los llevaba al Di Tella. Pero había una mediación muy importante que era esta mujer. (Longoni y Mestman, *Del Di Tella* 343)

Apunto aquí al descentramiento que produce su testimonio, no el Di Tella, sino Lirolay o el Bar Moderno, o las librerías o la Facultad de Filosofía y Letras, como si propusiera una cartografía de múltiples emplazamientos como modo de repensar los sesenta.

en relación con el arte político latinoamericano en los años sesenta, y en el cual cabe perfectamente un artista como Roberto Jacoby. El aburrimiento declarado como una forma de inscribirse en el presente. El aburrimiento declarado como antídoto contra el monumento. Si en el fragmento anterior se contraponía el “chisme” a un relato más oficial o institucional, aquí la estrategia es no comentar, es no sumar relato, abstenerse de recordar. No recordar y luego, de inmediato, el aburrimiento de tener que hablar de *Tucumán Arde*. A esto debemos sumarle, de un modo muy claro, que el ataque se dirige a la musealización de aquel evento.

El comentario a *Mensaje en el Di Tella* y el comentario a *Tucumán Arde* se complementan. En el discurso del chisme, con efecto paródico y destructivo, podemos escuchar al Jacoby que reemerge en los ochenta. En el rechazo a hablar de *Tucumán Arde* y en la crítica al trabajo de la institución arte con aquel evento, con la insistencia en los sesenta, se puede leer una toma de distancia, un desacuerdo con los modos de la memoria y con el trabajo de la institución y, aunque no sea enunciada de modo explícito, una apuesta por el presente.

Hay una obra contemporánea de Roberto Jacoby que permite completar estos breves textos de intervención. Se trata de *1968, el culo te abrocho*, una exhibición realizada en 2008 en la galería Appetit, consistente en treinta impresiones digitales de su propio archivo, en las que había fotografías, textos escritos a máquina, recortes de revistas y diarios, tapas y páginas de libros. Los materiales databan de 1966 a 1970 y sobre ellos se sobrepresionaban textos en colores brillantes del propio Jacoby, que iban desde 1970 hasta el presente, aunque la mayoría son posteriores a los años ochenta. El título, además de apelar a

una frase de uso popular, una suerte de chiste,⁷ si lo tomamos en un sentido que combine la literalidad y cierta carga metafórica, propondría abordar el 68 desde el culo, o sea, desde atrás y desde abajo, además de toda la carga sexual que puede tener el culo. Por otra parte, el verbo “abrochar” no solo significa “cerrar”, por ejemplo “abrochate la campera, la camisa, etc.”, sino también “asir”, “juntar”. Se trataría entonces de “asir el 68 por el culo”, que es lo que figuradamente propone en los textos mencionados. Revisar el archivo, descentrarlo, feminizarlo, tornarlo más *queer* a partir de la figura del ano. Profanarlo. No sería exactamente rechazarlo o denigrarlo, sino construir otra perspectiva, contaminarlo. Daniel Quiles nos propone una interesante clave de lectura para 1968, *el culo te abrocho*, extendible, como estrategia, al modo en que Jacoby aborda los sesenta:⁸ “A ‘voice’—this time a written text—‘invades’ and infects each archival artifact. If the historical object originally had influences or collaborators, these authorial subjects are confused, intertwined” (Quiles, “Dead Boars, Viruses, and Zombies” 52).

⁷ El chiste requiere que el interlocutor diga “ocho”, en ese caso la respuesta es “culo te abrocho”, luego debe decir “nueve” y la respuesta será “el culo te llueve”. Por supuesto que deberíamos pensar en la cuestión anal, tan presente en el humor popular.

⁸ ¿No podríamos pensar lo mismo de las intervenciones de Jacoby en *El deseo nace del derrumbe*? ¿No serían esos breves textos una suerte de “invasión”, de “penetración” de ese archivo de los sesenta?

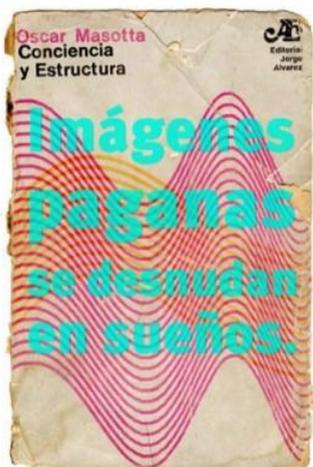


Imagen 3: Tapa de *Conciencia y estructura*, de Oscar Masotta. Fragmento de la canción de Roberto Jacoby “Imágenes paganas”, 1985.

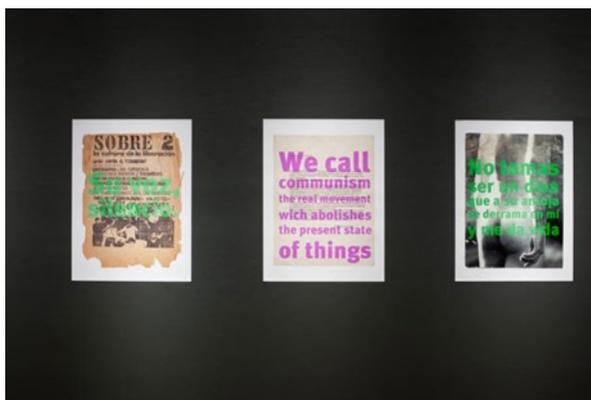


Imagen 4: 1968, *el culo te abrocho*. Detalle de tres laminas intervenidas.

1975-1989

El deseo nace del derrumbe también nos permite volver a pensar en los ochenta alrededor de la figura de Jacoby, y hacerle algunas preguntas: ¿cuál es el Jacoby de los ochenta y qué trae a esos años?, ¿cómo lee los ochenta?, ¿qué temporalidades trae habiendo sido un artista que participó de los eventos artísticos más significativos de los sesenta? En el libro, Jacoby comienza los ochenta con un texto sobre Ricardo Carreira.⁹ El breve escrito, que reproduzco íntegro a continuación, parece, en principio, desconcertante:

En medio de la última dictadura, con varios desaparecidos en su familia inmediata y su suegra integrante de Madres de Plaza de Mayo, preso de una locura galopante pero, por eso mismo, libre, Ricardo Carreira realiza una muestra en el CAYC. No recuerdo demasiado qué expuso allí, pero sí guardo vívido recuerdo de una obra que mostró en 1971, durante la dictadura anterior, en el nuevo local de la galería Lirolay (ocultado semillero de la vanguardia argentina). Era preciso recorrerla con delicadeza: del pulido piso de madera emergían dedos de arcilla cruda, resquebrajada. Sería fácil y carente de rigor llamarla metáfora, cuando en realidad era una metonimia.

Qué bueno sería para la meneada “memoria” reinscribir a Carreira, no en la historia, sino en la vida del arte argentino, como ejemplo para los pequeños industriales que lucran envasando la pesadilla del terror.¹⁰ (Jacoby, *El deseo* 208)

⁹ El texto se encuentra en la parte tres del libro, cuyo título general es el siguiente: “Teorías de la guerra, estrategias de la alegría (1975-1989)”. Hay una introducción que compila diversas entrevistas realizadas a Jacoby, luego un fragmento de *El asalto al cielo*, una investigación en la que Jacoby trabaja entre 1975 y 1985, finalmente editada por la editorial Mansalva en 2014, y luego viene el texto sobre Carreira. Esa investigación, que atraviesa parte de los setenta y de los ochenta, que muestra el costado más sociológico y revolucionario de Jacoby, podría ser pensada como una obra bisagra, liminar, no porque transporte a Jacoby de una poética a otra, o de una postura política a otra, sino porque exhibe las sucesivas capas de sentido que configuran su trayectoria.

¹⁰ En la página siguiente se reproduce un texto de una carilla, inédito, escrito en ocasión de la muestra en el CAYC, en 1980, que Jacoby dice no recordar.

Detallemos la secuencia temporal que nos propone el texto. En primer lugar, tenemos el Jacoby del 2010, que decide recordar una muestra de Carreira acontecida en el CAYC en 1980, para de inmediato advertirnos que no recuerda demasiado lo que Carreira expuso en 1980, pero sí recuerda una muestra de 1971 en la galería Lirolay,¹¹ galería reivindicada como un “oculto semillero de la vanguardia argentina”. Es decir, desde el 2010 recuerda al mismo tiempo 1980 y 1971, y solicita, exige, reinscribir a Carreira en la vida del arte argentino, tanto en las narrativas sobre el arte de los años sesenta, como en ese comienzo de los ochenta. Destaco el gesto de iniciar los ochenta recordando a un artista de los sesenta/setenta.¹² Lo mismo sucederá a lo largo de *El deseo* con textos sobre Pablo Suárez, Oscar Masotta y León Ferrari, todos escritos durante esa década. Así como propuse que Jacoby interfiere el archivo de los sesenta feminizándolo, la operación para los ochenta consiste en “recordar” los sesenta pero de modo desplazado,¹³ Masotta como héroe, Romero Brest,

¹¹ Otra vez la galería Lirolay, otra vez Carreira.

¹² En 1984 dedica un texto a Pablo Suárez y en 1987 dedica un texto a León Ferrari.

¹³ Recordemos que la primera reedición de los escritos sobre arte de Oscar Masotta recién aparece en 2004, con un estudio preliminar de Ana Longoni, en el que sostiene:

Si su labor como crítico literario en los años '50 y su rol como introductor de Lacan desde fines de la década de los '60 son reconocidos, sus textos sobre arte y sus intervenciones dentro de la vanguardia artística no concitan hasta ahora demasiada atención, incluso en los estudios especializados. Quedó fuera del canon de la crítica de arte argentina o latinoamericana. Hay, sin embargo, algunas señales que van en otro sentido, de las que quiere ser parte este libro: de hecho, es la primera vez que sus escritos de arte se reeditan. (Longoni, “Oscar Masotta” 10-11)

En el número 9-10 de diciembre 2000/marzo 2001, *Ramona* publica el ensayo de Masotta “Después del pop, nosotros desmaterializamos”. El primer texto de *El deseo*, cuyo título es “Desmaterialización, diseminación, intertextualidad”, comienza con un recuerdo de Oscar Masotta.

como vimos, un gordo narcisista, un Carreira olvidado, y un Pablo Suárez reinventado.¹⁴

Quiero sumar todavía un segundo texto que recoge el libro, originalmente publicado en la revista *Crisis*, que sirve como comentario de su colaboración con Virus. Se titula “Notas dispersas sobre la cultura del rock: el sonido, la imagen y la furia”, y en él se propone examinar las relaciones entre vanguardia y rock. Voy a citar un fragmento del texto-comentario con el que presenta el artículo: “Me propuse romper la doxa que creó la crítica acerca de la separación de la cultura joven, por un lado, y la cultura de vanguardia, por otro, cuando en verdad nacieron juntas. Y hoy son inseparables: la industria cultural es penetrada por las producciones vanguardistas. La vanguardia se ha vuelto inteligible para el gran público” (Jacoby, *El deseo* 262). Con una estructura fragmentaria pautada por subtítulos y textos muy breves, el artículo traza genealogías poco evidentes o conocidas, como por ejemplo la deuda que un músico como Brian Eno posee con músicos como John Cage, Karlheinz Stockhausen o Pierre Schaffer; construye relaciones, usos o apropiaciones, Dadá y los

¹⁴ El recuerdo de Pablo Suárez también se da a partir de un texto breve y luego con la reproducción de un texto incluido en el catálogo de la exposición de Pablo Suárez, “Desde Mataderos”, realizada en el espacio Giesso en octubre de 1984. Reproduzco el texto breve:

Pablo Suárez fue uno de los principales artistas de los 60. Su deriva es legendaria: desde sus primeros cuadros informalistas, a fines de los 50, hasta las muñecas bravas de 1964, desde *La Menesunda* hasta el conceptualismo más contemporáneo que uno pueda imaginar; el silencio y luego las imágenes del silencio (pienso en sus retratos de trabajadores, bellos y mudes). Los changos y los chongos, el kitsch y el catch. El muerto. La larga época donde literaliza ciertas frases hechas en clave grotesca y realiza una gran cantidad de obras maestras. Y finalmente, las melancólicas témperas de su última muestra. Su muerte en 2006 nos dejó un poco solos y con la sensación amarga de la injusticia argentina. (Jacoby, *El deseo* 228)

videoclips, Nina Hagen y Bertolt Brecht, y culmina con algunos comentarios sobre el rock argentino y el baile.

Sin que en apariencia tengan algo en común, los dos textos mencionados ubican a Jacoby como un lector con capacidad de reconfigurar relatos, producir quiebres, enlazar continuidades y, como sostuve en la primera parte, esa capacidad contribuye a la “confusión general” entre los sesenta y los ochenta. Quizá podríamos resumirlo del siguiente modo y responder en parte los interrogantes planteados: Jacoby trae a los ochenta una cierta memoria de la vanguardia, nacional y al mismo tiempo cosmopolita, trae también un *kit* vanguardista que va desplegando en acciones y conceptualizaciones y, por último, provee un protocolo de lectura cuyo vocabulario se arma, en parte, desde esa perspectiva vanguardista.

Quisiera ahora intentar responder, o al menos intentar algunas posibles e hipotéticas respuestas, quién es Jacoby en los ochenta. Comienzo por el relato más conocido, que además forma parte de la tercera parte del libro con abundante documentación. Hacia fines de los años setenta, Jacoby empieza a escribir canciones para el grupo Virus. Según relata el propio Jacoby, a través del artista y dibujante Daniel Melgarejo, que había retornado de España recientemente, entró en contacto con el líder de la banda Federico Moura.¹⁵ Su colaboración con Virus representó el inicio de lo que Jacoby denomina “estrategias de la alegría”, un concepto que vincula a una práctica grupal festiva que se da, en principio, en los recitales de rock de determinados grupos. Allí figuran el ya mencionado grupo Virus, pero también Los Twist, Las Viudas e Hijas de Roque Enroll, Los Abuelos de la

¹⁵ La figura de Daniel Melgarejo todavía requiere ser estudiada, además de la importancia de la movida española para los ochenta argentinos.

Nada, Las Bay Biscuit, entre otros. Sabemos, porque Jacoby lo ha teorizado y definido en numerosas ocasiones, que la estrategia de la alegría consiste en la fundación de un espacio fraterno e igualitarista, y que, como lo plantea él mismo, la estrategia de la alegría significa “no postergar las posibilidades de crear un espacio fraterno o igualitario, justo, de intercambio, lo que se quiera. No hay por qué postergarlos cinco mil años más” (Jacoby, *El deseo* 174). Me interesa aquí, por supuesto, tanto la cuestión temporal, el *ahora* de la experiencia que propone e imagina, y la dimensión espacial, producir un recorte, material y simbólico, en el que esa experiencia se pueda producir.¹⁶

Por otra parte, en la tercera parte del libro también leemos que entre 1975 y 1985 Jacoby escribió *El cielo por asalto*, una amplia investigación en torno a las revoluciones proletarias europeas, y la demostración de un pensamiento muy atento y perspicaz para el análisis de tácticas y estrategias. El propio Jacoby, en una entrevista concedida a Daniela Lucena y Gisela Laboureau, sostiene que hasta 1986/1987 piensa en la idea de una revolución y en la toma del poder. La afirmación habilita a preguntarnos ¿quién es Roberto Jacoby a fines de los años setenta y comienzos de los años ochenta?, ¿el investigador que había comenzado a ser después de su participación en *Tucumán Arde* o el artista que *inocula* sus mensajes a través de una banda de rock, en un gesto que lo acerca al Grupo de Arte de los Medios?¹⁷ Me interesa la contradicción no como incoherencia, sino como complejidad, pues tendemos a pensar en un Jacoby que se quita

¹⁶ Creo que habría que pensar este recorte en relación directa con la figura de Alberto Greco y sus “Vivo-Dito”. Tendríamos, de este modo, una posible constelación jacobiana compuesta por Ricardo Carreira, Pablo Suárez y Alberto Greco, con Oscar Masotta como el gran teórico.

¹⁷ Además de Roberto Jacoby, participaron del grupo Raúl Escari y Eduardo Costa.

el saco de marxista, o de sociólogo, para asumir su condición de artista contracultural en los ochenta, el Jacoby fiestero, el que (no) es un *clown*.¹⁸

Retorno al concepto “estrategia de la alegría”. Proponerlo, al menos en principio, para una cierta escena rockera supone un recorte sensible en el marco de un presente signado por el miedo y el terror (hasta aquí no me alejo de las lecturas propuestas, por ejemplo, por Ana Longoni y por el propio Jacoby). Desde esa perspectiva, la alegría es un antídoto, un escudo y un abrigo contra las inclemencias del presente y del pasado reciente. Allí sucederían dos cosas: un modo específico del contacto entre cuerpos y subjetividades que no respondería a ninguna lógica del intercambio con arreglo a fines, y que eso se produzca en un régimen de presente. La estrategia de la alegría propondría así una lógica no acumulativa, sin resto, en la que el evento se produciría, se agotaría, íntegramente en ese recorte temporal.¹⁹

Y sin embargo frente a esa lógica de la fiesta, de un *potlatch* contemporáneo, aparece la palabra “estrategia”. Una mínima búsqueda en Google me ofrece dos definiciones posibles para tal palabra: “Arte de proyectar y dirigir las operaciones militares,

¹⁸ Cito, por supuesto, la muestra de Jacoby titulada *No soy un clown*, de 2001, exhibida en Belleza y felicidad.

¹⁹ Podríamos incluir la estrategia de la alegría como una de las formas que adoptó el arte relacional. En una entrevista concedida a Daniel Quiles, Roberto Jacoby aporta un matiz singular a la idea de lo relacional:

I am very interested in Bourriaud's concept of a “model of social relations”, and even more so the redefinitions introduced by Reinaldo Laddaga, but I would not focus on the involvement of the spectator (which was taken up by many genres and schools, such as Le Parc and the Recherche Group, as well as numerous happenings) so much as the transformation of the relation between production and consumption, and the spatiotemporal dimension and delimitation of the work. The work is produced, in some sense, by the public or an extensive group of producers, through a more or less prolonged process that modifies its own notion of the public and of works. (Quiles, “Interview with Roberto Jacoby” 327)

especialmente las de guerra. / Serie de acciones muy meditadas, encaminadas hacia un fin determinado”.

Tenemos de este modo dos opciones: la estrategia como un concepto bélico o como acción tendiente a un fin. En los dos casos parece entrar en contradicción con la lógica de la fiesta o del *potlacht*. Pero de nuevo, más que plantear contradicciones, busco problematizar cualquier idea de espontaneidad. Y aquí, por supuesto, traigo de nuevo al Jacoby cientista social, al que puede leer fenómenos sociales. En el libro esto resulta claro. En la tercera parte hay varios estudios sobre el miedo, cito solo dos “¿Fracasó la dictadura? Efectos ideológicos de la dictadura militar”, publicado en 1985, y “¡Mirá cómo tiemblo! Una exploración sobre el miedo en la sociedad argentina”, publicado al año siguiente. Además de la temática que estudia, el miedo, el encierro, que funcionan como explicación del desarrollo de la estrategia de la alegría, destaco el trabajo puramente sociológico, la selección de casos y el muestreo. Este tipo de trabajos convierten a Jacoby en un lector atento de los afectos y temores de lo social. Con lo que, al Jacoby vanguardista, deberíamos sumarle el que puede leer lo social, el que se nutre de esas lecturas para imaginar modos de intervención.²⁰ La estrategia de alegría sería no solo un antídoto contra el terror, sino la identificación, el recorte, la proposición de una metodología inicial para que la alegría se produzca. Jacoby sería así, en los ochenta, un definidor de territorios, un programador de premisas iniciales para esos territorios, un productor que los estimula y un lector provisto de una memoria *descentrada* de las vanguardias precedentes.

²⁰ Y al estrategia y al lector deberíamos sumarle el “programador”, pensar por ejemplo en el *Proyecto Bola de Nieve*. Como si Jacoby mantuviera un imaginario técnico muy trabajado durante sus primeras obras de los sesenta.

Para concluir, propondré algunas puntualizaciones como conclusiones muy provisionales y generales. Creo que hay un núcleo para pensar los ochenta desde Jacoby, y es la idea de “contacto” que piensa y promueve a través de algunas acciones; Virus sin dudas es la más importante del período. Esa conexión que promueve es resultado de un marco específico, de un procedimiento, de unas ciertas pautas iniciales, de allí la constante preocupación por la acuñación de conceptos: estrategias de la alegría, tecnologías de la amistad, sociedades experimentales. Los conceptos que inventa Jacoby, aunque algunos sean posteriores a los ochenta, invaden una parte sustancial de aquella escena, la configuran, la explican, la promueven y permiten hoy, en nuestro presente, seguir pensándola.

Ahora bien, ¿de dónde viene esta apuesta? Mi hipótesis es que proviene de un progresivo abandono de sus posturas políticas sesentistas que, como vimos, Jacoby hace llegar incluso hasta los ochenta: revolución, toma del poder, etc. Pero ese abandono posee implicancias sobre sus propias acciones artísticas. Lo voy a explicar con un breve ejemplo que excede los ochenta, pero sirve para pensarlo: la realización del *Banquete de materialización del happening para un jabalí difunto* en 2010, confrontando con el *Happening para un jabalí difunto* de 1966, que había sido realizado como crítica a la idea de participación. El *happening* del 2010 efectivizó lo que en 1966 solo había existido en los medios. Desde los ochenta Jacoby viene multiplicando los espacios de contacto, desde los bailes propiciados por las canciones de Virus hasta el proyecto Venus, por citar solo dos de los espacios experimentales de contacto, como modo de generar ecosistemas sociales que contribuyen a problematizar espacios de creación y de consumo. Se trata, en definitiva, de saltar de la utopía a la microutopía o heterotopía en la que una consumación abierta,

y de alcances no calculados, pueda darse. Sin pretender transformar su trayectoria en una línea evolutiva que suma etapas, la figura de Jacoby en los ochenta se asemeja a la de un centauro, que carga consigo los signos míticos de un pasado politizado y conceptualista, y los disemina en un presente posthistórico. Jacoby es un virus.

Bibliografía

- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe*. Ana Longoni (ed.). Barcelona: La Central, Adriana Hidalgo, 2011.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Longoni, Ana. "Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los sesenta". Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Edhasa, 2004, pp. 10-11.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: EUDEBA, 2000.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Quiles, Daniel. "Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History". *Art Journal*, vol. 73, 2014, pp. 38-55.
- Quiles, Daniel. "Interview with Roberto Jacoby". *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 40, 2007, pp. 323-330.