

# Reinventar el fuego

## Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby

LUCAS RUBINICH

*“Para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes principios de la razón, nuestra seguridad intelectual.”*

Macedonio Fernández, Teorías (1990)

Hay épocas, determinados momentos históricos, caracterizados por una alta productividad y vitalidad artística que, además de dejar su marca positiva, operan como elementos opresivos sobre la actividad artística que le sucede, se trate de la que practican aquellos que forman parte de un relevo generacional o de los mismos artistas que han obtenido su prestigio en aquel momento y no logran desarrollarse de ese atuendo otrora brillante aunque se lo propongan. En el caso argentino y particularmente en los artistas con algún tipo de preocupación política, la herencia de la llamada década de los 60 tiene ese carácter, que además está potenciado por la inhibición moral que produce el intento de despegarse de esa influencia cultural general, saldando cuentas. Saldar cuentas supone gestos vitalizadores en el mundo cultural y artístico, aunque en este caso, en el marco de esta traumática historia reciente puede leerse como bajar banderas, percibidas no tanto como políticas sino como banderas morales.

No son tanto las obras concretas de ese momento anterior las que continúan desplegando cierta luminosidad desde las alturas, permeando acciones, discursos y obras, sino, y sobre todo, **el clima— más que de identificación explícita con las múltiples experiencias que forman parte del proceso político cultural derrotado—**, de rechazo sin ambigüedades a ese actor inmoral (el estado terrorista)

que ha hecho estragos en toda la sociedad y que ha dejado mártires en el propio campo. El arte con vocación política está –para decirlo exageradamente– cercado: por ese pasado de extraordinaria vitalidad que es difícil no reivindicar de algún u otro modo; por el arrasamiento de esas experiencias que produjo el terrorismo de estado, y entonces el rechazo militante a ese enemigo inmoral; y además, por una extraordinaria crisis mundial de las culturas de las izquierdas sobre las que se asentaba su vitalidad.

Lo que aquí se trata de analizar es una, de las quizá múltiples formas, expresadas en acciones y obras, que enfrentaron esta situación problemática para la relación arte y política, enfrentando, sobre todo, las heteronomías debilitadoras. Heteronomías estas que producen una relativa cristalización de la disrupción, asociándola a una legítima denuncia política sobre el pasado del estado terrorista y también ligándola a un discurso y prácticas de un alternativismo político-cultural deteriorado. A su manera, considerada aquí como productiva, esta experiencia como otras diferentes existentes intenta remontar esa situación que, más allá de la conciencia de los propios actores sobre la cuestión, se encuentra con poderosos obstáculos para el desarrollo de formas artísticas productivas en el presente. Este caso es en realidad un proceso en el que se despliegan diversas acciones culturales y artísticas que posibilitan escapar de los residuos improductivos de lo que fueron esos procesos de alta densidad política y cultural sin abandonar la dimensión de politicidad presente. Específicamente se trata de las llevadas a cabo desde el principio de los años 80, por Roberto Jacoby, un artista e intelectual, actor relevante de la vanguardia artística radicalizada de la década de los sesentas. Jacoby poseía, en momentos de la apertura democrática (y continúa poseyendo e incrementándolo), un capital artístico que se traduce en un reconocimiento y prestigio en las zonas más dinámicas del campo artístico latinoamericano y en tanto es uno de los creadores del conceptualismo político a nivel internacional, ese prestigio trasciende las fronteras regionales. (Longoni y Mesman, 2008; King, 2008).

Jacoby a partir de la mitad de los años 60 realiza una serie acciones y obras “inmateriales” que serán verdaderos puntos de inflexión en la relación entre arte de vanguardia y política. La célebre frase de Marshall Mc Luhan “el medio es el mensaje” se convertía a la vez en un argumento actualizador de miradas vanguardistas de principios de siglo que llamaban a la problematización de la idea de obra, in-

corporando nuevos elementos en su construcción y entendiéndola como el conjunto de elementos que resultaban en ese objeto construido –también los que conformaban su soporte. Pero también habilitaba a reflexionar no solo sobre los medios masivos y la alienación, sino a imaginar las capacidades potenciales de estos como elementos en la producción de arte. “¿Por qué los artistas no hemos de utilizar esos medios tan poderosos, si ellos nos dan la posibilidad de comunicación más grande de la historia?”, decían en 1966 en el manifiesto “El arte de los medios” Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. Así es que se sucedían experiencias significativas que en tanto su carácter de acción y alguna ausencia de registros sencillamente no están en el museo de arte moderno y pueden rastrearse en los relatos de la época, en informaciones parciales en los medios y sobre todo en los análisis que se han hecho desde los 80 para acá. En julio de 1966 estos artistas realizaron lo que se considera una ejemplar obra del arte de los medios: *Happening, Primera obra de arte de los medios* (conocido también como *Happening para un jabalí difunto*) que en realidad era una construcción mediática: el relato en medios, detalle de los participantes, fotos, descripción de lugar de realización sobre un hecho que no había ocurrido, pero que sin embargo existió por la acción de los medios. La habían reproducido medios que conocían la experiencia y otros que levantaron la noticia y la difundieron. A la semana los autores informaron que ese hecho no había ocurrido. (López Anaya, 2005; Longoni y Mesman, 2008).

En la Antibienal de Córdoba Roberto Jacoby junto a Eduardo Costa presentaron una obra llamada “Señal de obra” que consistía en un papel pintado de verde en la sala. El papel verde remitía a una cantidad de formas pintadas en la ciudad (en columnas, cordones de vereda, bancos de plaza, vidrieras). Jacoby sostiene “que la sala funcionaba como un señalizador de una obra que operaba apropiándose de los componentes de la propia ciudad. El espacio urbano era el medio de comunicación masivo”. La “Obra para contestador automático” que fue realizada en el marco de Instituto Di Tella estaba conformada de hecho por una serie de relaciones sociales y la generación de un circuito comunicacional que además posibilitaba la propia objetivación y entonces también la problematización de relaciones en las que podían darse formas modernas de alienación urbana. El primer momento de la obra consistía en el reparto de stickers por parte del artista en “todos lados, en baños, en colectivos, estaciones, en todos lados”. Estos stickers eran pequeños cartelitos en los que

había dos fotos: las del artista y de su novia, y un número de teléfono (el del I Di Tella). El segundo momento se desencadenaba cuando se producía el llamado que era contestado por una grabación (con un grabador construido espacialmente para el caso por un físico amigo del artista) que decía “usted ha visto un cartel con las fotos de un hombre y una mujer y un número de teléfono”. Usted al llamar ha desencadenado un circuito de comunicación. Este circuito de comunicación no informa sobre nada, “va a durar treinta segundos más y después usted quedará otra vez solo consigo mismo, etc...”. Se había generado “un circuito de comunicación no localizable”. Jacoby además participó en muestras colectivas que arman el relato histórico más visible sobre las relaciones arte y política, como la exposición Homenaje a Vietnam y en la experiencia que se conoció como Tucumán Arde. (King, 2008; López Anaya, 2005; Longoni y Mesman, 2008; Giunta, 2004).

En Jacoby, entonces, están presentes los dos elementos que aquí se mencionan como obstáculos significativos, presentes en la argentina a partir de los años 80, para desarrollar productivamente una relación entre arte y política: porque sus acciones a partir de los años 80 se despliegan en ese contexto de un pasado glorioso que fue arrasado por el terrorismo de Estado, y porque a ese obstáculo debe agregarse el que él mismo haya sido un agente significativo en la construcción de ese pasado prestigioso expresado por un tipo de arte politizado que no se mimetizaba con el discurso político y reafirmaba en los hechos la autonomía del mundo del arte –aun (o en realidad reforzado por ese gesto) cuando se incorporasen elementos no convencionales para la construcción de los obras (como elementos inmateriales). Con esos obstáculos a cuestas, Jacoby logra un posicionamiento productivo que –de acuerdo a lo que aquí se sostiene– está fuertemente relacionado con una práctica de reflexión sistemática desde la sociología del conocimiento, que se despliega tanto sobre la imposición de visiones del mundo alternativas productoras de cambios efectivos, como de específicos análisis sobre las respuestas arrolladoras desde sectores dominantes a las experiencias radicalizadas que han logrado fortaleza política y cultural.

Este posicionamiento productivo en la acción cultural y artística con potencialidad política se expresa en términos generales en una verdadera estrategia cultural, que es deudora entonces de esa práctica con la sociología del conocimiento que analiza conflictos otorgándole particular significación a la dimensión de las subjetividades

colectivas como espacio de lucha; pero también de una experiencia artística portadora de una actitud vanguardista en la que la problematización de las doxas estéticas del mundo artístico y de la vida social adquiere una centralidad especial.

Estos dos aspectos en verdad son una manera de pararse frente al mundo: una pelea contra sentidos comunes, contra las formas cristalizadas de mirar y actuar el mundo también dentro del propio mundo del arte, y además una concepción del arte como hecho social que liga su vitalidad a la existencia de colectivos que lo sustenten. Y es entonces que la preocupación por la reconstitución del lazo social se vuelve el elemento central de esa estrategia cultural impregnando de diversos modos las obras y acciones que son la realización de esa estrategia.

La sociología de la cultura ha atendido esas situaciones y ha observado luchas generacionales que adquieren muchas veces las formas de heterodoxias que se levantan contra lo legitimado, lo que ha sido legitimado que descansa en sus laureles ocupando lugares y quizá yo no tenga mucho para decir. Algunos nuevos transformados en heterodoxos cometen parricidio para escapar de un clima cristalizado. La generación que logró ese reconocimiento anterior estira de mil maneras los recursos que fueron productivos y ahora aparecen desgastados, pero de todos modos logran reconocimiento a través de la nostalgia y de la pura autoridad. En occidente moderno desde hace unos ciento cuarenta años es posible encontrar situaciones en distintos espacios artísticos que más o menos se atengan a esta caracterización. En la Argentina es posible decir algo similar quitando tres o cuatro décadas. La llamada década de los años 60 en América Latina y en la Argentina en particular tuvo una particularidad que la transformó en un momento de alta productividad y de gran reconocimiento internacional. La posibilidad de empatía entre zonas innovadoras del arte y la política fue quizás un elemento central de esa vitalidad y ese reconocimiento. Como es sabido, las propuestas de transformación política sufrieron una extraordinaria derrota producto de la instauración de regímenes altamente represivos. Esto provocó que muchos artistas sufrieran de manera directa e indirecta la represión del terrorismo de estado y muchos de ellos abandonaron su actividad. Este fue el caso de Roberto Jacoby quien luego de la experiencia de la revista *Sobre* en los primeros años 70, dejó la actividad artística y se reencontró con el papel de sociólogo. (Longoni y Mesman, 2008). Allí realiza un trabajo como sociólogo del cono-

cimiento que no puede ser aislado de las acciones y obras que realizará a partir del inicio de los años 80.

### **La sociología del conocimiento como herramienta para actuar sobre la derrota**

A partir de 1974 el creciente desarrollo de la violencia estatal ilegal genera obstáculos que producen restricciones a la acción portadora de miradas alternativas al orden existente en diversos campos y también en el artístico. Y para el tipo de acciones que habían propuesto artistas como Jacoby en el que las relaciones sociales concretas y en muchos casos el espacio público y los medios de comunicación masivos son elementos constitutivos, había imposibilidades evidentes. Es para esos años que se incorpora como sociólogo a un centro de investigación, el CICSO, que se había fundado en 1966 y que había albergado a sociólogos echados de la universidad en ese año por la dictadura de Onganía. En el CICSO se realizaron distintos tipos de investigaciones, muchas de ellas ligadas a la explicación de formas de organización y lucha del campo popular. (Santella, 2000) En este caso particular Jacoby estaba fuertemente influenciado por las investigaciones que venía llevando adelante Juan Carlos Marín y en donde se tomaba en cuenta el carácter decisivo del conocimiento en tanto dimensión del poder material social. (Santella, 2000; Marín, 2007)

En estas investigaciones los discípulos de Lito Marín se valían de herramientas teóricas que se hacían explícitas. Estaba *De la Guerra* de Clausewitz que Marín incorporaba haciendo una lectura problematizadora a la luz de Marx, pero también de Durkheim y sin dudas, aunque aparezca menos citado de Manheim. 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 y será un elemento central para el desarrollo de la estrategia cultural de Roberto Jacoby. Todos estos elementos en el marco de una epistemología deudora de Bachelard y con los aportes de Foucault, pero sobre todo de la mirada piagetiana sobre las determinaciones sociales del conocimiento, que quizá se encuentran en los trabajos de algunos de los miembros del centro, pero que sobre todo, estarán incorporados a los debates internos, los seminarios y los cursos que organiza y dicta Lito Marín, quien en tanto maestro carismático, influenciará a sus discípulos fuertemen-

te a través de la presencia de la oralidad. Estaba la experiencia concreta de investigación, pero también –y quizás forma parte de ella– una relación con una zona productiva de la tradición político-cultural de la universidad argentina post 55 que tiene a Marín como protagonista y que refiere a un período modernizador en términos científicos y culturales: están los momentos fundacionales de la carrera de sociología y entonces, Gino Germani, pero mucho más en este caso, personajes como José Luis Romero y Rolando García que de alguno u otro modo están presentes en el intento de conformación de una aggiornada sociología del conocimiento materialista. (Rubinich, 2007)

Es en ese contexto que produce su trabajo titulado *El asalto al cielo* generado por una investigación que se llevó a cabo entre 1975 y 1978. En ese trabajo se analiza cuáles son los complejos elementos que diferentes sociedades ligadas a la modernidad occidental en el marco de tradiciones reconocidas fueron desarrollando para gestar un hecho extraordinario como la revolución rusa. La pregunta es entonces cómo se quiebran visiones del mundo naturalizadas que impiden actuar y pensar en relación a cambios significativos en la formas de vida predominante. El reconocimiento es que esas formas se conquistan mediante complejos y dramáticos procesos que suponen luchas concretas, debates, reposicionamientos que se expresan muy claramente hacia mediados del siglo XIX, momento en el que las clases desposeídas “comienzan a hacerse inteligibles por medio de la teoría de la lucha de clases”. La pregunta fundamental es cómo se produce el conocimiento que de algún modo u otro a la par que es generado en parte por ellas, realimentan los procesos de lucha de clases revolucionaria. Y se analiza la revolución de octubre de 1917 y aquí el papel de intelectuales dirigentes como Lenin que pueden hacer una reflexión sobre la experiencia retomando los hechos de la comuna de París y la propia de los sucesos de 1905. (Jacoby, 1986)

Si algo le queda claro a quien se propone hacer andar una visión materialista no mecanicista de la teoría social y de las determinaciones sociales del saber y el creer, es que hay una compleja relación entre el conocimiento y la práctica social, que el conocimiento es sin lugar a dudas producto de las experiencias sociales y a la vez posee capacidad potencial de transformación en tanto se incorpore a prácticas sociales concretas. El análisis que va de los procesos de la Comuna de París pasando por la rebelión de 1905 en Rusia y la revolución de 1917 incluye las experiencias colectivas, la narración y deba-

te sobre esas experiencias como conocimiento producido en una relación compleja y contradictoria con experiencias sociales reales. Las evaluaciones de Marx y Engels, la de los propios comuneros, la experiencia real de la comuna, las recuperaciones incorporadas como experiencia de derrota en 1905. Hay una determinación de la acción social y esa determinación es compleja. Las experiencias sociales que generan el avance de movimientos alternativos pueden analizarse con herramientas parecidas como las que se utilizan para pensar una derrota.

El sociólogo Jacoby despliega esas herramientas para entender la que su referente en ese momento caracterizaba como una guerra (una decisión estatal de generar una guerra de aniquilamiento contra distintas organizaciones que de distintos modos resultaban cuestionadores del orden social existente) que culminaría en la derrota de los movimientos que participaron de distintas maneras en acciones insurgentes, producto de esa guerra de aniquilamiento. Esta situación era leída por esa mirada no solo como una derrota política militar, sino también como una derrota moral. Es por esto que se atiende a las consecuencias de la derrota moral y a las distintas experiencias sociales que puedan generar condiciones de resistencia.

RJ: Si en vez de hacer un mundial hubieran hecho un bombardeo de la ciudad, hubiera sido mucho peor. Una famosa anécdota de lo que pasaba en el exilio, que ya se pasa del otro lado, es que en el exilio se festejó el mundial. En Méjico estaban los argentinos con la bandera... También a ellos les alegraba, les levantaba el ánimo. Trabajar sobre el estado de ánimo es fundamental. Por ejemplo, cuando se pierde la guerra, ¿qué se infunde? Miedo ¿para qué? Para destruir el estado de ánimo. Clausewitz explica eso. Contra lo que mucha gente cree, que piensa que Clausewitz era un teórico de la aniquilación física, no es así. Lo que dice él es que hay que destruir la voluntad de lucha del enemigo, no el cuerpo del enemigo, y para destruir la voluntad de lucha hay que incidir sobre el estado de ánimo. El mecanismo es el miedo. (Entrevistas Jacoby 2).

En esta respuesta a una entrevista están presentes dos cuestiones que son un elemento de la teoría social clásica: el lazo social como un elemento fundamental para la acción política y lo que recurriendo a Weber se nombra como consecuencias no queridas de la acción. La gente en la calle festejando el mundial observada como elemento de reconstitución del lazo social y entonces a la vez que no se ignora lo que de aceptación de un régimen represivo hay en esas acciones, también está el reconocimiento de la posibilidad que esa energía social callejera tiene como elemento potencial en tanto ge-



nera experiencias de encuentro colectivo, de participación pública, de alegría manifestada en la plaza. Puede haber, y de hecho hay una estrategia desplegada desde el estado terrorista para producir adhesión de la población a través del evento del mundial de fútbol de 1978, sin embargo, a través de esos momentos de reencuentro y alegría colectiva se generan capacidades potenciales reales para armar pisos de reconfiguración de instancias colectivas de la vida social y para trabajar formas políticas de resistencia sobre ella.

Al artista de vanguardia que construía objetos inmateriales y que realizaba diferentes tipos de acciones, lo sucedía un sociólogo que reflexionaba sobre las condiciones históricas intelectuales y científicas que habían posibilitado los hechos de la revolución rusa y con esas mismas herramientas se pertrecharía para afrontar como artista, como agente cultural activo, la salida del terrorismo de Estado.

No había discontinuidad, sin embargo, entre quien producía objetos desacomodadores de los sentidos comunes artísticos y de los sentidos comunes ciudadanos y este productor de objetos de conocimiento. La construcción de objetos artísticos problematizadores de la *Doxa*, suponen una manera de pararse frente al mundo que está marcada por una visión evidentemente política. Hay familiaridad entre el posicionamiento de un artista de vanguardia y la mirada científica de Bachelard cuando afirma que “Los conocimientos largamente amasados, pacientemente yuxtapuestos, avariciosamente conservados son sospechosos. Llevan el mal signo de la prudencia, del conformismo de la constancia, de la lentitud”. Una pelea con la *Doxa* que lo lleva a afirmar que de lo que se trata es de “destruir la opinión”. Hay familiaridad entonces entre el autor del poster con la imagen del Che Guevara cruzado por la leyenda “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared” (Fotogalería Ramona, 2008) y el sociólogo del conocimiento que se pregunta por la experiencia histórica que transforma hechos rebeldes en un programa y acciones revolucionarias exitosas. Intentar responder a la pregunta cómo se ha conformado una visión del mundo alternativa que se transforma en una verdadera fuerza moral con expresiones prácticas concretas, formas de organización, instituciones, emblemas, discursos científicos y políticos sobre esa propia práctica es preguntarse cómo el conocimiento es un elemento decisivo en la conformación de poder.

Y en términos analíticos es posible sostener que hay posibilidad de valerse de elementos conceptuales similares, tanto para intentar entender el surgimiento de una fuerza alternativa, como para hacerlo con la respuesta contundente de sectores dominantes ante su status amenazado y las consecuencias de esas acciones políticas y militares sobre la población.

Para el analista de *El asalto al cielo* era imprescindible valerse de la noción “de acumulación de experiencia”... “para explicar la formación de conocimiento o de conciencia”. Entonces, reconocía que el verdadero problema para el análisis que intenta explicar este tipo de procesos se expresaba en la pregunta “¿en qué consiste y cómo se produce el proceso de acumulación de la experiencia histórico social?” (Jacoby, entrevista 2)

Si alguna respuesta se intentaba en términos analíticos en *El asalto al cielo*, a ellas se le agregarán las reflexiones de Lito Marín que daban cuenta de las particularidades de lo que llamaré una guerra de aniquilamiento, desde fines de la dictadura (Marín, 2007). Con esas mochilas conceptuales y experienciales es que se orientaran acciones que intentarán enfrentar una derrota producida por esa guerra de aniquilamiento. Reconstituir el ánimo colectivo, rearmar el lazo social, son tareas complejas sobre las que un espacio privilegiado de producción de visiones del mundo como el campo artístico con voluntad política puede intervenir.

### **De la “estrategia de la alegría” a las “tecnologías de la amistad”**

La tradición artística de vanguardia se combina de manera altamente productiva con la reflexión desde la sociología del conocimiento. Una mirada artística de vanguardia efectivamente ve como un mérito “que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes principios de la razón, nuestra seguridad intelectual”, como afirmaba Macedonio Fernández hacia 1930 (Fernández, 1995). Y seguramente este espíritu es el que alienta no solo a construir efectivamente obras problematizadoras, sino también a realizar cruces con nuevas formas artísticas del mundo popular urbano. La estrategia de desplegar nuevos encuentros con diferentes formas artísticas en este caso del mundo de la música popular urbana contemporánea no es ajena a una actitud heredera de esa tradición. Para decirlo más claramente esta experiencia es la

que habilita el cruce sin complejos, desde una mirada que no los tiene porque su identidad fundamental tiene que ver con el principio de autonomía del arte. Pero además de esto, hay un saber del sociólogo del conocimiento que estudió las rebeliones modernas y que durkhemianamente piensa en ese cruce en términos políticos, ya que imagina la reconstitución del lazo social como elemento fundamental para revertir la derrota moral.

Alrededor de 1981 Jacoby se relaciona con el grupo Virus y a partir de ese momento se convertirá en su letrista y también en su mentor conceptual. El pop que en este caso se tratará de un pop rock innovador (una de las formas que a nivel Internacional Se conocerá como new wawe) convertido en una referencia importante en pocos años. El líder del grupo Federico Moura conocía a Jacoby a partir de su interés por el arte contemporáneo y por las experiencias del DiTella y le propuso revisar las letras de las canciones que estaba preparando para lo que sería su primer disco. Federico Moura en ese momento diseñaba ropa y había hecho diseños de cinturones en Brasil, la moda y el arte contemporáneo estaban en su mochila cultural hacia fines de la dictadura. Jacoby estaba escribiendo poesía y le interesó la propuesta, sobre todo porque había estado en los pequeños recitales de Virus y su evaluación de esas experiencias es que “Federico generó un momento de música, de alegría, de baile, en medio de una de las situaciones más trágicas de la Argentina en la que bailar era casi una proeza”. Virus se convierte en un grupo popular con características singulares para el mundo del pop rock para esos momentos en la Argentina. Su primer disco de 1981 *Wadu Wadu* tiene una repercusión importante, hay movimiento, baile, en sus recitales, una apuesta por la alegría que no excluye la reflexión pero bajo la forma de la ironía y el desacartonamiento. (Jacoby, entrevista 3)

Los primeros recitales de Virus en teatros tenían una limitación para la estrategia que Jacoby reafirmaba y racionalizaba como un valor positivo: se trataba de las sillas fijas de los teatros que impedían que la gente baile. Este elemento de reafirmación de la vitalidad, el encuentro y si se quiere la fiesta colectiva, es la contrapartida de la actuación tradicional en teatro. Es verdad que esto ya se había quebrado en los años 60, pero acá tenía nuevamente un valor reconstituyente de la sociabilidad amenazada. Las lecturas de Jacoby del libro de Elías Canetti, *Masa y poder* (Canetti, 1983) y sus reflexiones en torno al público disciplinado frente a la orquesta y el director como el gran disciplinador se juntan seguramente con las más clásicas

cas afirmaciones de Durkheim para reforzar conceptualmente esta estrategia.

En 1911 uno de los padres de la sociología Emile Durkheim al pensar en los momentos que remitían a procesos de grandes cambios con participación colectiva, describía lo que entendía como “efervescencia social”:

“Los sentimientos que nacen y se desarrollan en el seno de los grupos tienen una energía a la cual no llegan los sentimientos puramente individuales. El hombre que los experimenta tiene la impresión de que está dominado por fuerzas que no reconoce como suyas, que lo conducen, de las cuales no es dueño, y todo el medio en el que está unido le parece surcado por fuerzas del mismo género. Se siente como transportado a un mundo diferente de aquel en que transcurre su existencia privada. Allí la vida no solamente es intensa; es cualitativamente diferente. Arrastrado por la colectividad, el individuo se desinteresa de sí mismo, se olvida, se consagra enteramente a los fines comunes. El polo de su conducta cambia de lugar y sale fuera de él. Al mismo tiempo, las fuerzas que así se provocan, precisamente porque son teóricas, no se dejan fácilmente canalizar, acompañar, ajustar a fines estrechamente determinados; experimentan la necesidad de expandirse por el hecho de expandirse, por juego, sin objeto, aquí en forma de violencias estúpidamente destructoras, allí, de locuras heroicas. Es esta una actividad de lujo, en un sentido, porque es una actividad muy rica. Por todas esas razones, se opone a la vida que llevamos cotidianamente, como lo superior se opone a lo inferior, y lo ideal a la realidad.” (Durkheim, 2000)

Durkheim hablaba de momentos de alza y entendía que la fortaleza de estos movimientos no se podía explicar sin este aspecto de efervescencia colectiva. La referencia acá son los grandes movimientos en momentos de cambio. En una situación de retroceso de participación, de represión y ausencia de libertades, y de terror, construir situaciones microsociales en las que algo de esto pueda ocurrir es una apuesta. Las características de un grupo pop y la relación con la industria cultural puede, en efecto, transformar microexperiencias de sótano en experiencias más relevantes. Jacoby al referirse a una experiencia posterior cuando trabajó con el artista Leo García (en 1987) en la que se intentaba producir cruces en los que la música popular tendría un papel central decía:

“Mi fantasía era que al trabajar con gente de la música, esta funcionara como eje del arte contemporáneo. Porque la música tiene la capacidad de constituir un mundo propio, ¿no? Un grupo o un cantante generan un público, generan una intimidad y toda una estética, una moda, una ropa, un peinado, una actitud... No ves escritores que generen eso, son movimientos, grupos grandes. En cambio, un

solo grupo de música, o un solo compositor o cantante, pueden dar vuelta una situación cultural. (...)

con la música contemporánea, el pop, hay algo que hace que el público al mismo tiempo sea un emisor, que constituya una comunidad mucho más fuerte que en otros casos. El momento de la recepción automáticamente implica armar un colectivo, ¿no? Porque son situaciones públicas, de gente que reiteradamente lo hace...” (Jacoby, entrevista 2)

En el caso de Virus en los fines de la dictadura y principios de la democracia se daban claramente las condiciones que posibilitaban esas micro-reconstituciones del lazo social y también los elementos musicales poéticos y escenográficos que generaban desacomodamientos de miradas tradicionales internalizadas en distintos sectores de la sociedad argentina de esos momentos. Efectivamente en las voces que poseen autoridad cultural para hablar del rock y en franjas del público –que en muchos recitales es más amplio que los primeros seguidores y son sectores también simpatizantes de otras bandas de rock argentino– se filtra una sensación de relativo desconcierto provocada por la ambigüedad sexual del líder del grupo. Federico Moura es un muchacho poseedor de una belleza más que telenovelesca, de viejo comics de caballeros medievales, la de él es, si se quiere, una imagen principesca de novela rosa. Sus movimientos son tranquilos y delicados y ya en el año 1982 aparece –de acuerdo a asombradas crónicas de época– con los labios pintados. Algunos periodistas de rock que tenían una posición anti-dictadura podían habilitar sus elementos autoritarios inconcientes para producir una descalificación, argumentando básicamente sobre la supuesta frivolidad del grupo (Virus, 1987).

En un momento en el que todavía reinaba la violencia del estado terrorista, la reivindicación de la alegría y la problematización de las categorías sexuales eran elementos que al rock de ese momento y muchos otros sectores de la cultura masiva, les costaba procesar. Eso era así a fines de la dictadura y a principios de la democracia y continuó estando presente dentro del propio mundo del rock argentino. Ya era enero de 1987 cuando en un festival de rock que duraba todo el día, antes de la actuación de Virus el líder de Sumo Luca Prodan le gritó al público “Ahora viene la banda de los putos”. Y en ese mismo festival el líder de la banda llamada los Violadores dijo “No queremos la luna de miel de los maricones” (Jacoby, 2008). Más allá de que esto se debiera a necesidades de diferenciación producto de un marketing inconsciente, había habilitación para pronunciar esas palabras. La ambigüedad sexual y un pop que en los primeros

80 no se le reconocía el status de rock producía efectos desacomodados y eso en sí mismo tenía una importante potencialidad política. La mirada de Jacoby en la que hay un elemento fuertemente antiescencialista y que piensa los significados de los hechos artísticos en términos relacionales e históricos, puede producir una caracterización de Federico Moura como alguien poseedor de espíritu vanguardista y como verdadero rockero:

“Habitualmente se celebra de él su costado más cosmético, sus virtudes mariquitas, que haya sido el primero en maquillarse, el primer puto del rock argentino. Cuando en realidad él era un rockero en sentido estricto, un tipo que iba al frente y que era capaz de subirse al escenario y bancarse que los machos del público le tiraran latitas de cerveza. El verdadero rockero es el que rompe con todo. Y el rock sólo tiene sentido cuando es rebelde.” (Jacoby, 2008)

Virus, además del aspecto desacomodador, de rebeldía rockera en la lectura de Jacoby se iba convirtiendo en un grupo popular y además su preocupación política (que no es ajena a la presencia de Jacoby) en relación a la guerra de Malvinas, se manifestaba sin ninguna ambigüedad. Desde el poder ejecutivo militar se había convocado a los productores del ámbito de la música contemporánea argentina para organizar un festival de solidaridad latinoamericana que efectivamente se realizó. Fueron invitados y concurrieron los principales referentes del rock del período (Charly García, Luis Alberto Spinetta, Raul Porchetto, Lito Nebbia...) el grupo Virus también fue invitado y no concurrió. En relación a este hecho en su segundo disco (recrudece, 1982) incluyeron el tema “El Banquete” cuya letra decía “Nos han invitado/a un gran banquete,/habrá postre helado/nos darán sorbetes./Han sacrificado jóvenes terneros/para preparar /una cena oficial,/se ha autorizado/un montón de dinero/pero prometen/un menú magistral.”

Sin embargo, estos son posicionamientos que reafirman una preocupación política, aunque el centro de esa identidad tenga que ver con el hecho social y cultural disruptivo y la crítica cultural.

“Virus fue para mí claramente un proyecto político: pensá que el Wadu-Wadu empieza tres años antes de que termine la dictadura. Había pasado la matanza, pero los campos de concentración funcionaron hasta el 83, como mínimo. Cuando fui a verlos por primera vez, en un sótano, todos cantando y bailando, se vivía una libertad increíble. Básicamente era eso: libertad y alegría. También había cosas críticas, bastante sarcásticas. Yo tenía totalmente claro que era un proyecto político.” (Jacoby, entrevista 2)

Las diferentes acciones que Jacoby organiza a partir de ese momento en los primeros años de la democracia (en las que las realizadas con Virus tienen un papel central) están enmarcadas en una verdadera estrategia político cultural que es lo que él llama Estrategia de la alegría. Una estrategia que efectivamente se planteaba en esos momentos como acciones de respuesta de resistencia, al desánimo, al miedo generado por la experiencia del Estado terrorista. Jacoby cita a otro referente del rock nacional para afirmar su propia definición “es algo que el Indio Solari llamó con gran precisión la ‘preservación del estadio de ánimo’ y que consideraba como un objetivo político importante o como “su” objetivo político “(Jacoby). También cita ex post a Toni Negri quien en los 90 se declararía partidario de la alegría en clave spinoziana) (“Las pasiones positivas son las que construyen comunidad, que liberan relaciones, que crean alegría.”) (Jacoby, entrevista 3).

Fiestas, acciones, relación con la música pop, escenificaciones diferentes de la estrategia de la alegría, que sin embargo no abandonan la posibilidad de generar objetos de reflexión y espacios de debate intelectual en torno a estas mismas cuestiones. En realidad la estrategia de la alegría es la respuesta a la estrategia del miedo, que de acuerdo a la evaluación de Jacoby se seguía desplegando durante los primeros años de la transición democrática. Si habían existido claramente elementos que formaban parte de una real estrategia del miedo en la dictadura seguramente persistirían en la población elementos ligados a esa experiencia histórica. Es por esto que Jacoby realizó una investigación empírica que consistió en un cuestionario aplicado a una muestra de 240 personas divididas por edades, niveles socioculturales y sexo. Jacoby relata que:

“se aplicaba a toda la gente el mismo cuestionario que empezaba con unas preguntas abiertas y después unas cerradas. Las abiertas tenían que ver con evocaciones de la palabra miedo, qué imágenes suscitaba la palabra miedo y se indagaba en profundidad eso. Aparecían como algo muy propio del miedo los espacios abiertos, expresados como galpones, estaciones, calles, avenidas, especialmente en la oscuridad y particularmente cuando aparecía gente peligrosa que era definida como jóvenes, borrachos, drogados, patotas, grupos. Del otro lado, también había un temor a las fuerzas de seguridad, a la policía, a los militares, la autoridad, hasta los profesores. Era claramente lo que podía llamarse lo institucional, político y social. Los lugares protectores en cambio eran todo lo contrario, la casa, la familia, mi cuarto, mi cama.” (Jacoby, entrevista 1)

Dar cuenta de una situación en la que persisten elementos de esa estrategia del miedo desplegada por el aparato estatal, encontrar formas culturales para enfrentar esa situación y también la necesidad de generar espacios que produzcan reflexiones más allá de las propias ligadas a la acción, son todas acciones de reconstitución que enfrentan lo que se evalúa como una derrota moral. En la nueva época de la revista *Crisis* (Nº 4 de abril de 1986) Roberto Jacoby publica parte de una extensa entrevista a Juan Carlos Marín, el carismático maestro con quien había trabajado en el CICOSO y bajo cuya influencia había publicado *El asalto al cielo*. La entrevista se publica con el título “El deseo nace del derrumbe” y allí se explicitan algunas de las miradas sobre el cambio de Marín sustentadas en Jean Piaget, donde se habla de la pérdida de fundamentos de necesidad de lo existente como sostén de la imaginación de otro mundo posible (Jacoby y Marín, 1986). Más allá de las particularidades del trabajo, lo que aquí interesa destacar es el papel de Jacoby como artista e intelectual de acción. La entrevista a Marín es su iniciativa, que se completa con un cuestionario que reparte entre veinte intelectuales para que respondan cinco preguntas sobre esa entrevista artículo, luego reenvía las repuestas a cada uno y arma reuniones de discusión. (Jacoby, 1986 (2) Esto no se publicará pero es una apuesta, no exitosa del todo en este caso, por armar espacios de debate, por religar redes intelectuales que a partir del proceso del terrorismo de estado, el exilio y la apertura democrática habían quedado en estado de líneas puntadas o reagrupándose y construyendo nuevas posiciones que iban desde el entusiasmo fácil (reprobando o reivindicando la naciente democracia) hasta el desconcierto. Quizá también hay aquí un intento por posicionar en un espacio intelectual público a quien en el cenáculo tanto sus discípulos como los asistentes circunstanciales identificaban indudablemente como un maestro carismático.

Quizá las experiencias más productivas se harán efectivas luego en los espacios de las artes visuales, donde efectivamente se generarán redes o se reforzarán y posibilitarán encuentros de redes previamente existentes. Se desplegarán herencias de la estrategia de la alegría para conformar microsociedades experimentales como el Proyecto Venus. Nuevamente en este caso hay encuentros y utilización de las nuevas tecnologías para producir intercambios con el menor esfuerzo en donde las tecnologías más importantes son las que Jacoby llamó “tecnologías de la amistad”:



“Uno de los pocos principios de Venus es no complicar las cosas, usar lo que está disponible, hacerlo en el momento en que a uno se le ocurre y no esperar grandes resultados ni apoyos. Haz lo que quieras cuando quieras con lo que tengas a mano. No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones.

Con esto no estoy negando la importancia del correo electrónico o el *Dream weaver*, la fotografía o el video digital, el teléfono, sin los cuales todo esto hubiera sido imposible o difícilísimo. Quiero decir que pueden estar todos esos medios, pero si no aparece cierto tipo de relaciones entre las personas todos esos medios no alcanzan para producir ramona, Venus.” (Jacoby, entrevista 1)

En los años 90 Jacoby comienza a realizar diferentes experiencias como las mencionadas y a pensar en ellas como sociedades experimentales. Probablemente aquí influyan las lecturas de Hakim Bey para contribuir al armado de un relato teórico que problematice y alimente las acciones que se están produciendo, aunque evidentemente hay una experiencia anterior que permite reconocer una persistencia de núcleos conceptuales fundamentales. Jacoby se convierte en el coordinador del área de Sociedades experimentales del Centro Cultural Ricardo Rojas y arma encuentros diversos con artistas, académicos donde se realizan experiencias imaginadas como Zonas autónomas temporarias. (Jacoby, 2006; Varios 2006). Ya en este momento se ha dejado de lado la idea de revolución y se incorpora la posibilidad de no postergar la creación de espacios fraternos, igualitarios, de intercambio. No obstante hay una continuidad en cada una de estas experiencias y en las acciones artísticas de los años 60, tanto como en las que producirá en los últimos años. Y tiene que ver con lo que se podría llamar la politización de lo social en la que están presentes el espíritu de vanguardia artística problematizador de los sentidos comunes artísticos y sociales y la mirada de la sociología del conocimiento que atiende a explicar tanto la reproducción de esos sentidos comunes, como a las filtraciones generadoras de distinto tipo de formas emergentes. Esta politización de lo social supone, para decirlo de una manera un tanto dura, problematizar los sistemas clasificatorios predominantes a través de acciones artísticas que simplemente producen desacomodamientos, y también la creación de objetos culturales que reconstituyen la fragmentación social y cultural en espacios sociales específicos. Una radicalidad que desacomoda y que no es declamadora aun cuando adquiere formas propositivas en los casos de las acciones y los proyectos culturales.

## ¿Qué hacer con la gloria pasada?

Las dos cuestiones fundamentales que le otorgan productividad política al arte y a las acciones culturales de Roberto Jacoby tienen en ambos casos que ver con la manera de relacionarse con ese pasado prestigioso en el cual él como artista es un actor relevante. En principio una manera que lo aleja tanto de la sacralización y del simple rechazo o parodia, como de la pura negación. Por otro lado, puede desplegar radicalidad extrema con los elementos del *corpus* cultural que circula por los espacios familiares a partir de los 90 y que de algún modo u otro puede ser considerado como parte del propio *corpus* cultural con el que mantiene, así, una relación claramente antidogmática.

En las diferentes acciones y obras de Jacoby es posible encontrar estos elementos que aquí se mencionan, pero donde aparece condensada de una manera poderosa esa visión del mundo que arma su estética es la emblemática muestra “1968, el culo te abrocho” que tuvo lugar en la galería Appetite entre el 11 de julio y el 9 de agosto del año 2008 (Fotogalería, 2008). Se cumplían cuarenta años de las Experiencias 1968 en el Di Tella y de alguna forma Jacoby escenificaba aquí esa relación particular y productiva que en estas notas se reivindica. La muestra consistía en veintiocho obras que eran fotocopias amplificadas en tamaño afiche en las que están manifiestos de la época, posters diseñados por el artista, tapas de la revista *Sobre*; afiches y obleas (del encuentro cultura 1968, de la difusión de experiencia Tucumán Arde), mensajes y manifiestos; historietas de apoyo a una huelga; tapas y hojas abiertas de un libro querido de la época; fotos y artículos de diarios y revistas en los que hay artículos o directamente fotos de situaciones ligadas a las experiencias del arte en 1968 en la que Jacoby era un protagonista relevante. Sobre cada una de estas obras se sobreimprime alguna frase del Jacoby que actúa desde los primeros ochenta hasta el presente: letras del grupo Virus, poesías inéditas del artista, alguna frase de un evangelio apócrifo del siglo III y de un pesimista del siglo XVIII. En el día de la inauguración de la muestra, en el marco de una cantidad de asistentes de música, encuentros efusivos, podía verse a distintas franjas generacionales que forman parte de ese mundo artístico cultural: viejos intelectuales que veían en principio más las imágenes que las frases impresas sobre ella, porque se encontraban con momentos de su experiencia de vida; a la par que artistas jóvenes o ciudadanos jóvenes familiarizados con el arte contemporáneo, reflexionaban sobre el conjunto de la obra, pero también, a veces se

quedaban en el reconocimiento de la letra de una canción de Virus. Arriba de una escalera, la joven artista Mariela Scafatti pintaba una cabeza de yeso de Carlos Marx y lo hacía con tonalidades que le daban a esa cabeza una imagen realista. (Moreno, 2008)

En *1968 el culo te abrocho* hay sobreimpresión de dos momentos y aunque el título de la muestra pueda parecer una provocación frente a la sacralización sesentista, es también una forma evidentemente poco solemne, pero sobre todo afectuosa, de reencontrarse con ese pasado prestigioso. La sobreimpresión de las frases sobre las imágenes da cuenta de una mirada tranquila que parece reafirmar quizás que “eso es lo que había que hacer” seguramente por la relevancia de las trascendencias que motivaban esas acciones y a la vez, en las frases, que esto es lo que hay que hacer ahora.

En la manera de relacionarse con ese pasado potente y revulsivo es necesario diferenciar, entre la posibilidad de pura ignorancia y rechazo, la negación de una experiencia que, aunque gloriosa, es parte de un momento al que le sucedió una tragedia, y es posible relacionarlo con esa tragedia y a veces inculparlo de esa tragedia. Otra opción es cristalizarlo, convertirlo en un objeto de museo, pasearlo por salones tranquilos de un mundo conservador neoliberal que puede ser moderno en términos de consumos culturales, y también glorificador de experiencias que ya no poseen ninguna productividad social o política. Jacoby elige otra opción, que es la de no ocultar ese pasado prestigioso, ponerlo sobre la mesa, y hacerlo con afecto y sin nada de paternalismo que se quiere omnicompreensivo o portador de conmiseración compasiva por las rebeldías de otras épocas: en verdad queda claro que es parte de su propia historia, pero es también la manifestación singular de una experiencia colectiva trascendente que se manifestó en varios niveles. Claro que el afecto se puede reducir a nostalgia lastimera como la que abunda en formas de relatos casi obscenos. No se trata aquí de replicar a los narradores de pequeños heroísmos vendidos como moneda de valor deteriorado en el presente ni de adherir a un costumbrismo vulgar que trivializa experiencias de verdaderos apasionamientos trascendentes. La obra de Jacoby es otra cosa. En la obra de Jacoby hay sobreimpresión de dos formas de lucha vitales (por supuesto refractadas por el propio mundo artístico, desde donde se implementan como obras y acciones culturales), que toman como referencia la especie humana y su posibilidad de emancipación. La primera de un momento en que enteros colectivos del planeta pare-

cen querer anunciar con acciones –muchas de ellas tienen la forma dramática de acciones militares– que la aurora está llegando. En las experiencias de heroísmo que suponen el límite de arriesgar la propia vida hay un profundo sentido humanitario. Es el sacrificio altruista, se pone en juego el propio cuerpo por esa bandera local (una corriente estética, una bandera política, un movimiento), pero enmarcada en un discurso universalista que menta nuevas formas de vida de los seres humanos. Aun los actos extremos están lejos de ser un acto de barbarie en el marco de esa cultura que reivindica la emancipación, ni más ni menos, que de la especie. Latinoamérica, Asia y África, en los años 60 son continentes en los que sectores dinámicos de su población se movilizan tras esos emblemas. Y como dice Durkheim:

“Los períodos creadores e innovadores son precisamente aquellos en que, bajo la influencia de circunstancias diversas, los hombres son movidos a acercarse más íntimamente, en que las reuniones, las asambleas son más frecuentes, las relaciones más seguidas, los cambios de ideas más activos (...)

En estos momentos, esa vida más elevada es vivida con tal intensidad y de una manera tan exclusiva que casi ocupa todo el lugar de las conciencias, que desplaza más o menos completamente las preocupaciones egoístas y vulgares. Las ideas tienden entonces a no formar más que una sola cosa con lo real; por eso los hombres tienen la impresión de que están muy próximos los tiempos en que el ideal llegará a ser la realidad misma y en que el reino de Dios se realizará en esta tierra.” (Durkheim, 2000)

Y no importa que la acción sea una simple protesta contra el premio Braqué, o la rotura de una imagen del asesinado presidente de EE.UU. John F. Kennedy, o la solidaridad con el heroico pueblo vietnamita de una veintena de artistas de una capital bien al sur de un país secundario del globo. Todas estas acciones adquirirían sentido trascendente y lograban la implicación apasionada de esos agentes sociales. La posibilidad de intentar acciones también junto a sectores del mundo obrero ya acercaban la utopía del encuentro entre el arte y la vida y preanunciaban las formas del mundo nuevo que proporcionaría otra forma de vida a la especie humana.

Hay sin lugar a dudas un relación tranquila del artista Jacoby cuando sobreimprime esas acciones artísticas de un mundo con esperanzas de redención, otras formas artísticas que tienen que ver con otra

lucha, en donde están presentes de una manera más elemental ( en el sentido más profundo), las cuestiones nucleares que construían el viejo *corpus* ideológico trascendente.

La derrota de los años 70 es una derrota política, militar y moral, a la que contribuyen las acciones en estos distintos frentes de los diferentes agentes, grupos e instituciones sostenedores de esta nueva hegemonía, tanto como crueles experiencias deshumanizadoras de algunos socialismos realmente existentes, cuya expresión más abrumadora es la de Pol Pot. En esta construcción hegemónica, en la que prevalecen formas de organización social, política y económica que excluyen porciones extraordinarias de la población mundial de las mínimas condiciones que las perspectivas socialistas habían instalado en las sociedades occidentales como parámetro de dignidad humana, y en las que no se levanta otra bandera que la sobrevivencia de los mejores, hay intersticios por los que potencialmente pueden filtrarse voces (prácticas, experiencias) portadoras de esos núcleos de convivencia humana que fueran emblemas de luchas históricas de los últimos dos siglos y que pueden expresarse en las consignas de la revolución francesa.

Después de lo que se percibe como una derrota extraordinaria la apuesta no es por reeditar mecánicamente algún proyecto anterior, sino por imaginar prácticas artísticas que puedan relacionarse de algún modo u otro a formas de reconstitución de la humanidad amenazada. En un proceso en que la deshumanización es doble: porque existen las condiciones de organización social y política que la reproducen y profundizan, y porque no hay experiencias colectivas a nivel internacional con fuerza político cultural que puedan levantar banderas referidas a la emancipación de la humanidad. Aquí es que sobrevive como parte de una pelea elemental la reivindicación de formas de constitución de relaciones sociales que impliquen la puesta en acción, o en problema, de cuestiones como la libertad, la igualdad y la fraternidad, pero en un contexto extremadamente adverso para su realización. Elementos básicos de la condición humana (para esta noción moderna de humanidad) se construyen bajo formas simples, con una productividad social importante frente a discursos de engolada retórica que intentan actualizar formas que dijeron mucho y que ahora vagan deterioradas por universidades prestigiosas intentando, con sinceridad, decir algo aunque en realidad digan poco, o a veces simplemente nada.

Aquí aparecen trozos de las letras de algunas canciones de Virus escritas por Jacoby en el marco de la realización de su estrategia de la alegría, verdadera apuesta a la reconstitución de la condición humana luego del terror. En una tipografía de imprenta (en general minúsculas) con colores violetas, fucsia, verde, celeste y amarillo, estas frases están sobreimpresas y no tapan la imagen de fondo, que se deja ver a través de su cuerpo. Literalmente son fotocopias de papeles viejos intervenidos con estas frases, y entonces ese fondo es papel blanco amarillado por el tiempo, fotos en blanco y negro de diarios y revistas de la época (que dan cuenta de acciones o también de obras en el sentido más estricto), declaraciones y manifiestos de artistas, y solo tienen colores (rojo y negro) la serigrafía con la imagen del Che Guevara y el poster pop con retrato de Jacoby en el que se sobreimprime una cita de Marx que es una cita citada (todo lo sólido se esfuma) en "oro en polvo", tema de Virus con letra de Jacoby, en este caso con letras blancas. En la tapa del libro de Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, editado por editorial Jorge Alvarez en 1968, también hay colores en el original, el fucsia en el nombre del autor y sobre la tapa blanca (ahora oscurecida) líneas ondeadas en fucsia y en segundo plano anaranjado. Sobre esta imagen de la tapa se sobreimprime en celeste un par de versos de la canción "Imágenes paganas" de Virus, con letra de Jacoby, que se organizan aquí en cuatro líneas y en la en las dos primeras están las dos palabras del título en mayor tamaño y luego en las dos líneas posteriores, "se desnudan en sueños".

En el resto de las obras el fondo es blanco y negro, como el de las páginas 226 y 227 de ese mismo libro. Páginas amarillentas y marcadas precisamente cuando se refieren a la "idea de constituir 'objetos', pero con el fin de hablar no a los ojos sino al entendimiento". Allí también se dirá que "el creador del género es sin duda Roberto Jacoby". La frase sobreimpresa es también de Imágenes paganas y está en tres líneas en verde: "Mis propios dioses ya no están". Este objeto libro abierto es una señal compleja de una experiencia intelectual colectiva, que en su aspecto más evidente remite a uno de los referentes de esa experiencia, quien era uno de los intelectuales más relevantes e innovadores de su generación. Pero remite también a una experiencia individual, de amistad. Y en este caso entonces hay afecto y quizás tristeza calma como en la canción de Virus, extrañamiento con zonas relevantes del presente, que de ningún modo es nostalgia paralizadora porque, el texto de Masotta y la canción de Virus no son objetos de museo, viven, entablan de distintos modos

relaciones productivas con el mundo contemporáneo, entre ellas, quizá la que posibilita que sean los materiales de esta obra.

En esas frases sobreimpresas que no quieren tapar el fondo. Además del Jacoby letrista y poeta, está el Negri Spinoziano que habla de la “construcción de la alegría y el libre disfrute del amor divino”, heredero italiano quizás inconciente, de la estrategia de la alegría; el Hakim Bey de las zonas autónoma temporarias; un pesimista irónico del siglo XVII como Georg Christoph Lichtenberg, científico y antirromántico; y también los evangelios apócrifos de Nag Hammadi encontrados, enterrados en vasijas de barro y envueltos en cuero, recién en el año 1945 y que datan del siglo II y III. Emblemas de las rebeldías de los grupos humanos que guardan su herejía como una apuesta trascendente para comunicarse en otros tiempos con una especie humana que ya podían imaginar desde una perspectiva universalista. Y sobre el mensaje en el Di Tella, en las experiencias 1968, en el que se hace más explícita esta radicalización que es una radicalización estética, sosteniendo que todos “los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética: la moda, la industria y la tecnología, los medios de comunicación de masas, etc., está la frase en inglés de Karl Marx de *La ideología alemana* en letras violetas “We call communism the real movement wich abolishes the present state of things”.

Todas estas imágenes sobre las que se sobreimprimen las frases son señales de experiencias, sin lugar a dudas artísticas, construidas con el apasionamiento de la radicalización política, pero con los elementos de la experimentación estética que venían desarrollando estos grupos en esos años. No se trataba simplemente de un acercamiento y mimetización con la práctica política: quienes hacían esas acciones cuyas señales intervenidas están en estas obras, eran artistas que experimentaban con la construcción de obras inmateriales o que emprendían acciones en las que las relaciones sociales concretas se convertían en el material de armado conceptual de su obra. La relación del arte con la vida no es, ni mucho menos, la dilución del arte en la política, es una propuesta artística de relación del arte con la vida social o con zonas antes ignoradas de esa vida social. La declaración de los artistas plásticos de vanguardia de la Comisión de Acción artística de la CGT de los argentinos es una hoja blanca con impresión en blanco y negro de máquina de escribir mecánica, en la que se subraya la frase “¿Y porqué es que el sistema puede apropiarse y absorber hasta las obras de arte más audaces y renovadoras?”.

Sobre esta declaración de una carilla, de 1968 se sobreimprime en mayúscula color violeta, en cuatro líneas con la palabra amor más grande: AMOR ES CIEGO. AMISTAD DISTRAÍDA, que es un texto inédito de Jacoby del año 2007. Detrás de esa sobreimpresión, la escritura del 68 reafirma que una experiencia como la de Tucumán Arde es parte de una propuesta estética. “Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes, a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en ‘armas para la lucha’. Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo.” Hay en esas proclamas apasionamiento porque enteros colectivos sociales estaban actuando de diferentes modos sobre las convenciones imperantes e imaginando nuevas formas de organización del conjunto de las prácticas sociales, políticas y económicas; iluminados por una aurora a la vez que ambigua, poderosa, relativa a la emancipación humana.

Y entonces hay amor que es ciego porque en algunos aspectos esto implica la dilución del individuo en esos colectivos que ya han alcanzado la felicidad en el camino que realizan hacia ese mundo, que será más humano en el sentido que le otorgan las grandes tradiciones emancipatorias de la modernidad. La reedición de ese mismo tipo de amor sin las experiencias colectivas que lo sustentan es imposible y su intento vano de reactualización se transformaría en una acción patética. Sin embargo hay en las obras presentes del artista y en esta misma muestra elementos de combate a la alienación humana, pero en otro mundo social y político en el que en relativa soledad (o en verdad sustentado en redes que suponen verdaderas micro-experiencias de resistencia) se trabaja contra las opresiones cercanas y sin lugar a dudas fundamentales en la lucha política, como la generada por la cristalización de las propias tradiciones. Hay una amistad con esos momentos de la historia, una amistad que es tranquila y por eso es distraída porque no hay necesidad de demandar: eso está allí y no se intenta entonces ni borrarlas ni taparlas con alquitrán: se actúa sobre y desde esas experiencias, y se lo hace irremediabilmente impregnándolas con los colores del presente.



## **Una estética desacomodadora en espacios diferentes**

Todas las obras y acciones de Jacoby (y hay que preguntarse si es pertinente esta diferencia) poseen diferentes niveles de intervención problematizadora sobre también diversas formas de cristalización de la vida. En este sentido es sin ambigüedades, poderosamente, arte político. Desde su remera que lleva impresa la frase “Yo también tengo SIDA” en momentos que los sentidos comunes circulantes estigmatizaban a los enfermos y las relaciones sociales en las que estaban implicadas prácticas que provocaban la enfermedad, hasta la sofisticada obra conceptual Dark Room, que incluía una video instalación, una performance y relatos, y que permite reflexionar sobre lo que se podría llamar la desnaturalización de la luz cotidiana, está – y siempre mediada por especificidades en las que se problematizan actualicen a discuten tradiciones artísticas– la lucha contra la fetichización de diferentes formas de las relaciones sociales concretas que restringen la libertad humana.

Y esta problematización sobre la naturalización del fluir de la vida tiene en algunas experiencias recientes intervención directa sobre intensos debates públicos como en el caso del conflicto que sostuvo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner con distintos sectores ligados a formas diferentes de la producción agropecuaria, pero sobre todo con los productores de soja. (cronología del conflicto, 2008).

Por distintos motivos que no se analizarán aquí, la forma en que se implementó el intento legítimo del estado de cobrar impuestos por exportación de granos y especialmente a la soja resultó en la construcción de una oposición social y cultural de mucha significación, con una avanzada territorial de productores que transformados en piqueteros cortaron rutas nacionales, con el apoyo de unas poderosas e influyentes clases medias de las zonas más productivas del país y de las grandes ciudades, al que sumaron la militancia de la mayoría de los medios de comunicación de masas. Las distintas asociaciones agropecuarias que en algunos casos estaban en veredas opuestas se construyeron como un homogéneo actor político opositor. El gobierno, por su parte, perdió el apoyo de enteras franjas de las clases medias que bien lo habían votado, o lo aceptaban en el marco de cierto mejoramiento de la situación económica, y se sostuvo, en términos de activo, en las reeditadas y débiles organizaciones políticas de juventud, en los restos de espacios más amplios de centro izquierda, en movimientos sociales de desocupados, y en algunos sectores

del mundo universitario y de la cultura, un grupo de los cuales formó un colectivo llamado Carta Abierta que intervino en defensa de la postura gubernamental.

Jacoby realizó tres performances sobre esta cuestión. Una en el MALBA, otra frente al Congreso de la Nación y una tercera con un colectivo de artistas que asistió a las dos concentraciones masivas que se produjeron el mismo día en distintos lugares de la ciudad de Buenos Aires (plaza de los dos congresos y el monumento a los españoles en los bosques de Palermo). En el primer caso (“crítica a la política del campo” o “No hay Malba que por bien no venga”) Jacoby aparece personificando a un productor rural (quizá ligado a las zonas que tuvieron más protagonismo: sur de Santa Fé, sur de Entre Ríos, provincia de Buenos Aires) probablemente exagerando bastante la manera de hablar de los chacareros hijos o nietos de inmigrantes que adoptan una entonación que se quiere gauchesca. Claro que esa exageración sonaba similar a como efectivamente se expresaban algunos de los líderes de los cortes de ruta, que ante las cámaras amables de los medios nacionales sobreactuaban cual caricatura, sobre las expectativas del sentido común circulante. Sobreactuaban de chacareros en base a esa construcción presumiblemente simpática que se entiende los otros han realizado sobre ellos mismos, cual el nativo actúa su estereotipo folk frente al turista. Y entonces había ponchos sobre el hombro izquierdo, alguna que otra faja o rastra, boinas al estilo de cómo las llevan los muchachos que van a ver partidos de Polo cuando se visten de campo argentino, pañuelos al cuello y, remedando al estanciero deseado, algunas clásicas camperas de gamuza marrón. El personaje de Jacoby parado frente a la escalera mecánica del MALBA se lamenta por la situación del campo, por la lista de espera para comprar autos nuevos y propone cortar la escalera, “porque este es el campo del arte”. (Jacoby, video 1)

El mismo personaje vuelve a aparecer frente al Congreso de la Nación, esta vez montado en un tractorcito de juguete que tiene dos ametralladoras en el frente y lee una proclama a los representantes del pueblo y a los amigos porteños. La culminación de la proclama es una situación a la que sin esfuerzo se le puede aplicar el significante ya legitimado por el habla, aunque falso amigo, de bizarro. Es sin duda extravagante, la magnificación del ridículo o lo absurdo cuando “el gringo” dice gritando que basta de comer carne y basta de

comer chorizo de carne de cerdo. Todo soja, todo soja... Y saca de su tractorcito de juguete una ristra de chorizos que anuncia son de soja y los revolea sobre su cabeza y la de sus ocasionales espectadores. Al fin, mirando hacia el congreso, dice, que deroguen las retenciones, que sino las derogan van a convertir los tractores en otra cosa. Luego, montado en el tractorcito se aferra a las dos ametralladoras y se va gritando ratatatata... (Jacoby, video 2)

No hay que hacer demasiado esfuerzo para pensar a este objeto absurdo como la vía de entrada a un absurdo magnífico –donde la legítima acción del estado por cobrar impuestos a la exportación de granos es solo un aspecto– conformado por la sojización de gran parte de la tierra cultivable en la argentina; el desmonte indiscriminado, la acción de las multinacionales semilleras, que para compensar el arrasamiento propone producir alimentos de soja para los pobres; el desgaste y agotamiento de los suelos; el acompañamiento entusiasmado a ese proceso de sectores del mundo universitario ligado a la agricultura; la ausencia de políticas públicas; el silencio de todas las fuerzas políticas importantes y el gobierno hasta el momento del conflicto. Jacoby magnifica el absurdo ficcional de las performances que seguramente produjeron un irritante rechazo en vastos sectores del mundo de las artes visuales fuertemente marcado por un sentido común mediático procesado como republicanismo antipopulista. Pero lo hace intentando competir con el absurdo real, un verdadero delirio wagneriano que supone un sistema de relaciones que supera largamente a un actor puntual de esta lucha coyuntural.

Sin embargo la performance que da cuenta manera más potente de este absurdo es la que el día martes 15 de julio de 2008 en la ciudad de Buenos Aires (el día de las dos marchas que expresaban cada una de las posiciones en el conflicto) realiza el GAS (Grupo de Arte Suspendido) que salió a vender la remera “Hasta La Victoria Ocampo”, simultáneamente en Plaza Congreso (acto a favor de las retenciones) y Monumento a los Españoles (acto en contra de las retenciones). La remera roja tenía la imagen serigrafiada de la escritora argentina, directora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo, expresión singular de lo que podría haber sido una derecha culta y republicana. La cara de Victoria con sus anteojos negros y sus manos sosteniendo el cuello de un tapado se completaba con una boina guerrillera con una estrella de cinco puntas. Abajo la frase “Hasta la Victoria Ocampo”, que en algunas de las fotografías del video aparece en un

cartel como “¡Hasta la victoria Oh Campo!” bromeando (en ambos casos) con la consigna *hasta la victoria siempre* que forma parte de la cultura de las izquierdas latinoamericanas. (Jacoby, video 3)

El grupo que vende las remeras en la plaza Congreso está integrado también por Jacoby y en su camino (sobre todo en las veredas o en los costados, donde no están los encolumnados) se encuentran con risas, buena disposición, complicidad. Muchos de los que se acercan y compran las remeras y se ríen (mientras Jacoby aclara que en esta plaza valen \$10 y en las otra se venden a \$20), son portadores de una cultura progresista de sectores medios: profesionales y estudiantes universitarios de humanísticas y sociales de treinta años con preocupaciones políticas que no encuentran espacios seductores en donde volcar sus inquietudes; viejos ex militantes de algunas de las experiencias de izquierdas de los 70, más tranquilos y socialdemocratizados; también hombres y mujeres de más de cuarenta y menos de cincuenta años que vivieron con distintos resultados, y con algún apasionamiento, la experiencia de la democracia reestablecida a principios de los años 80 y que asisten a esta marcha con algo de entusiasmo circunstancial. Todos ellos tienen la secreta sospecha acerca de que este elemento convocante no está sustentado en algo sólido, en algún tipo de construcción política y que hay indicadores de algo que nadie quiere nombrar como fragilidad extrema aunque se le pueda parecer. Sin embargo se está en ese lugar en un complejo posicionamiento que es (y acá sí hay certeza) defensivo y que ha elaborado una confusa designación de los otros con las herramientas deterioradas que se tenían a mano, contribuyendo, en parte, a la creación de una relativa homogeneidad en lo que decididamente es un heterogéneo frente opositor. No hay íconos, ni banderas en el sentido más literal, en estos interlocutores inmediatos de los artistas vendedores de remeras, ni tampoco en los más encuadrados que forman parte de las columnas de un sindicato o una organización barrial, que puedan generar implicaciones fuertes motivadas por objetivos trascendentes. Hay si, entre las que ahora se enarbolan, algunas que fueron potentes emblemas durante épicas pasadas; sin embargo, desprovistas de cuerpos sociales con productividad cultural y política resultan extemporáneas en tanto no son otra cosa que puestas en escena desproblematizadas que en vez de convertirse en una herramienta más para una nueva construcción, son sostenedores esforzados de una identidad que ya no es. Y es por esto que el absurdo de Hasta la Victoria Ocampo es interpelador y posee fortaleza simbólica, productividad político cultural. Porque como ningún otro

elemento esta performance despliega múltiples elementos para la reflexión, porque de algún modo muestra al rey desnudo. Este ícono absurdo nos enfrenta con lo que de absurdo tienen todas esas otras banderas e íconos sacadas del baúl y convertidas no en herramientas de lucha sino en emblemas nostálgicos. Y por supuesto, esto también vale para las palabras, las formas de nombrar, de clasificar que se ponen en debate intentando decir algo, y que, del mismo modo que no pueden expresar en el sentido fuerte una rebeldía política encarnada en colectivos sociales reales, en muchos casos dicen poco y a veces ya no dicen nada.

El espacio (denominado *Palermo Soha* en el video de la performance) donde se realizaba el acto de los sectores que estaban en contra de las retenciones y también del gobierno que la implementaba, es un lugar de circulación de diferentes sectores sociales, en tanto parque público, pero predominantemente los vecinos del lugar pertenecen a sectores medios altos y también altos. Los convocantes habían logrado una concentración masiva: sectores del mundo chacarero de la provincia de Buenos Aires, sectores medios urbanos que incorporan un antiperonismo desgastado como signo favorable a sus aspiraciones a otros status social y también sectores medios altos, escuchaban a los oradores entre los que se encontraban los miembros de las distintas organizaciones rurales. Entre esos dirigentes predominan apellidos italianos que refieren al ascenso social del mundo chacarero, reafirmado en este tiempo venturoso en el ritual que les posibilita un cierto mano a mano con uno de los dirigentes de la sociedad Rural Argentina de apellido Miguens, ligado a árboles genealógicos que se internan en períodos anteriores a la gran inmigración de europeos pobres. En esa concentración con predominio de vestimentas que efectivamente indican, o que en todo caso expresan, una aspiración a un status medio alto y donde abundan las banderas argentinas, cortadas por algunas rojas del Movimiento de los trabajadores por el Socialismo (MST), las artistas del grupo vendían la remera “hasta la Victoria Ocampo”. La artista visual Mariela Scafatti ofrece con delicadeza y seguridad, remeras a la voz de: ¡Remeras Hasta la Victoria Ocampo!, ¡Remeras Hasta la Victoria Ocampo! Hay L, XL, medium...”. Una señora la felicita porque considera que es imaginativo lo que han hecho y simpatiza con Victoria, sin embargo no le gusta la boina porque cree que es la del “Che” (por el Che Guevara), Duda, probablemente por la presencia cercana de los circunstanciales aliados trotskistas, y le pregunta a la vendedora quiénes son. Scafatti contesta: “somos un grupo de artistas” y con-

tinúa con su pregón. La señora le desea que vendan mucho, mientras se escucha por los altoparlantes, de fondo, la voz de un sacerdote: “Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo; bendita tú eres entre todas las mujeres...”. Desde un gran camión flamean las banderas rojas con la inscripción MST, en tanto las artistas continúan desplegando la remera roja y ofertándola a una multitud más o menos atenta a la celebración de la misa católica.

La imagen de la intelectual Victoria Ocampo impresa sobre una tela roja e intervenida con una boina guerrillera que porta en su frente una estrella de cinco puntas, tiene para las expectativas culturales construidas con el tiempo en esta sociedad argentina, significaciones que aparecen contradictorias hasta lo burdo. No obstante lo que ocurre en períodos de grandes transformaciones como las que le suceden a la derrota de las propuestas de cambio de los años 70 y a la conformación de una verdadera hegemonía cultural producto de la revolución neoconservadora, es que hay –para decirlo de una manera deudora de un mecanicismo pedagógico con algo de simplificador– desajustes entre los elementos –en transformación– de los que uno se vale para apresar el mundo y ese mundo que ya es otra cosa. La cuestión se agrava cuando, como en este caso, el clima hegemónico se expresa de manera poderosa en términos culturales en lo que se podría llamar un individualismo pragmático, cuyo gran éxito en América Latina (y no sólo aquí) es el haber inficionado las distintas posiciones políticas. Precisamente porque no se presenta en términos explícitos como un programa ideológico y filosófico, puede incluir sus elementos sin demasiados problemas en diferentes miradas heredadas de la modernidad también en las centroizquierdas y más allá. Por supuesto, este individualismo pragmático, está sustentado en una noción de la libertad humana cuyo núcleo constitutivo en términos sociológicos y económicos, es una concepción de la acción social indeterminada. Si se quiere, es más el programa cultural de la escuela económica de Chicago, que una propuesta englobadora a lo Popper o Von Hayek. Entonces no solo existen esa especie de desajustes para elaborar el sentido del hacer en los que se recurre a una vieja caja de herramientas, sino que con el núcleo fuerte del hombre hecho a sí mismo –de algún modo revalorizada en la Argentina por una experiencia de grave deterioro de las instituciones de la república, en la que se aspiraba a convivir desde los 80 en adelante, y también de las clásicas instituciones económicas del estilo de vida que son parte de este individualismo pragmático–, las cajas de herramientas con las que se cuenta tienen elementos dete-

riorados de diferentes tradiciones inficionados por el nuevo clima. Es así que un rentista sojero que vive en la ciudad y que tiene una altísima tasa de ganancia anual, puede defender la anulación o reducción del impuesto a la exportación de granos con un discurso que reivindica la experiencia del Grito de Alcorta, una lucha de los arrendatarios rurales frente a los terratenientes que tuvo apoyo socialista y anarquista. O que la misma defensa se haga enarbolando banderas del federalismo y reivindicando a alguno de los caudillos provinciales caros al revisionismo histórico. Se podría decir algo parecido acerca de la manera, evidentemente más sofisticada, en que los sectores que apoyaron lo que se llamó “las retenciones” a la exportación de granos construyeron a sus contendientes como la “nueva derecha” homogeneizando ideológicamente lo que las políticas implementadas habían realizado de hecho. Y es en vano querer encontrar programas maquiavélicos (aunque también existan) en los agentes individuales o grupos que elaboran estos discursos: Como dice un célebre tango argentino, a veces aparecen las “biblias” junto a los “calefones”, y en este caso se producen estos encuentros más que por alguna voluntad de travestir una oculta intencionalidad política, porque la lucha real por la defensa de intereses económicos y políticos, se hace con los márgenes de libertad que otorga una hegemonía cultural cuyo núcleo central es una concepción pragmática del individualismo, que inficiona a las distintas posiciones de esa lucha.

La remera y las acciones que las acompañan son, sin vueltas, un objeto de arte político, en el sentido que es desacomodador de prenociones circulantes, del conocimiento de receta que se lleva como mochila naturalizada. Y es un desacomodamiento generado desde la amabilidad lo que lo vuelve sutilmente inquietante, generador de algún tranquilo desconcierto. La amabilidad constitutiva de este objeto puede encontrarse en la manera en que se implementaron las distintas acciones. Claramente apelando en el primero de los espacios mencionados, a una recepción que la incorporase como una broma divertida (que también lo era), y en el segundo, valiéndose de una forma de presentación de las performers que redujera el aspecto provocativo superficial de la acción. A diferencia del primer caso, quienes realizaron la acción en el acto del Monumento a los españoles fueron exclusivamente artistas mujeres. Tanto quien filmaba la acción como quienes ofertaban el producto remera, eran jóvenes mujeres cultas, con gestualidades y lenguaje compatibles con el público asistente a ese acto. Esa compatibilidad se reforzaba por la ac-

tualización de un sentido común circulante sobre una noción de mujer joven delicada y segura que posibilitaba un encuentro no disruptivo. En una sociedad en la que se implementó una violencia estatal y paraestatal durante la dictadura pasada (violencia que sigue presente con distinta intensidad bajo otras formas), en donde la noción de crítica parece asociarse preferentemente a una cultura de la denuncia y a una actuación de la pura indignación, el desarrollo de la potencialidad problematizadora de las relaciones sociales concretas bajo las formas de desacomodamientos amables adquiere una fuerza revulsiva.

### **Extrañamiento**

En el mundo de la cultura no es extraño encontrar relaciones cristalizadoras de los objetos artísticos y científicos. Relaciones estas, que a la par que anulan la potencialidad de esos objetos en tanto herramientas de conocimiento (entendido esto último en un sentido amplio), se transforman en credenciales, en ornamentos que distinguen al que los porta, en reafirmación del prestigio en tanto pura autoridad cultural, y entonces, en relaciones de subordinación frente a esa autoridad. La sociología de la cultura da cuenta de cómo en las luchas estéticas, científicas, del mismo modo que en las disputas dentro del campo religioso, se generan procesos de relativa cristalización en las posiciones que han conquistado su lugar y se acostumbran a él, recostándose sobre construcciones dotadas de reconocimiento con movimientos inercial. A la vez también pueden surgir formas potencialmente productivas en quienes dan una batalla desde una heterodoxia subordinada, que es a veces, una herejía vitalizadora de las propias posiciones. Y cuando ello ocurre también, de algún manera, operan revitalizando gran parte de de las relaciones que cruzan ese espacio. La situación de crisis de grandes tradiciones culturales críticas que se montaban sobre las esperanzas derrumbadas entre fines de los años 70 y principios de los 80, hizo que algunas de sus expresiones se recluyeran en espacios institucionales, conservando cierto brillo, porque en realidad no habían perdido prestigio cultural, aunque sí productividad político-cultural. En universidades prestigiosas de países centrales, surgieron epígonos también con reconocimiento en los campos específicos que tuvieron, en sus versiones más productivas, la tarea dura de dar cuenta del mundo que se transformaba y se llevaba en esa transformación, muchos de los sueños de los padres, sobre (y también contra) los que habían



construido sus propios artefactos de conocimiento. Claro que también hay fuerte circulación de reproducciones nada problematizadas de formas de esas grandes tradiciones, y también de los epígonos más cercanos, ya que esa pérdida de productividad política, como se ha dicho, no inhibe que puedan continuar siendo moneda de prestigio y reafirmadoras de pequeñas autoridades culturales.

Es frente a estas habituaciones desproblematizadas, si se quiere, a lo que rápidamente se llama academicismo –aunque se reproduce (y quizás con mucha más fuerza) en distintos espacios culturales extraacadémicos–, que adquiere particular significación una obra conceptual política efímera construida por Roberto Jacoby en un aula de la Carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires en un día de mayo del 2008 mientras terminaba la mañana. El ámbito era el seminario del artista y sociólogo Diego Melero que en cuatro reuniones proponía debatir sobre “Los eslabones perdidos entre la sociedad y el arte” (Melero, 2008). Allí se presentaban obras, se relataban experiencias y se intentaba reflexionar a partir de ellas. Esa mañana había un grupo cercano a las treinta personas entre los que se contaban un mayor porcentaje de artistas además de estudiantes, académicos y graduados jóvenes de sociología, arquitectura y letras, con interés por el mundo del arte. Entre los artistas había por lo menos uno de ellos con preocupación por el cruce arte y política, que caracterizaba las experiencias de Jacoby como frívolas y expresiones del neoliberalismo. Entre los que conocíamos estas posiciones había cierta expectación por el debate posterior a la que iba a ser la intervención de Jacoby. Diego Melero, de pie al lado del escritorio y delante del pizarrón verde, anunció con cierta informalidad amable que correspondía a ese ámbito, que hablaría Roberto. En una de las sillas pupitre en la primera fila Jacoby dijo: “voy a leer esto” mostrando una revista de arte escrita en inglés, y sin más comenzó su lectura-traducción del artículo de Eyal Weizman “*Walking-through-walls*” (Weizman, 2006, 2007). La voz de Jacoby relataba lo escrito que refería a una acción de un grupo especial del ejército israelí contra guerrilleros y población palestina:

La maniobra llevada a cabo por unidades del ejército israelí durante el ataque a la ciudad de Nablus en abril de 2002 fue descrita por su comandante, el brigadier general Aviv Kochavi, como una “geometría inversa” que, explicó, consistía en una reorganización de la sintaxis urbana por medio de una serie de acciones microtácticas. (Weizman, 2007)

En importantes zonas del campo cultural argentino influenciado por tradiciones laicas y de izquierdas que se transformaron en altamente productivas cuando fueron atravesadas por las heterodoxias de los años 60, la cuestión palestina tenía un lugar significativo. El viejo partido comunista había elaborado una mirada, aunque con alguna medida, crítica, compatible con la soviética, sobre el Estado de Israel. En las nuevas heterodoxias sesentistas, las solidaridades con las luchas del pueblo palestino eran abiertas, y en los setentas, en algunos grupos, de directa colaboración. En el campo cultural fue emblemática la adhesión a la Organización de liberación de Palestina (OLP), del escritor Germán Rozenmacher, quien argumentó a favor de esa lucha reivindicando su condición de judío. Estas miradas persistieron a la manera de sensibilidades en las culturas heredadas de esas experiencias de los años 60, aunque es verdad que fueron teniendo menos fuerza a medida que se producían situaciones nacionales e internacionales que deterioraban el clima de entusiasmo que localmente había generado la vuelta a la democracia. Lo que se llamó la crisis de los grandes relatos, sumado a lo que en el caso argentino fueron las formas de demonización de las experiencias guerrilleras, y con ellas la creciente subestimación del conjunto de las miradas de cambio derrotadas, hacían de esas persistencias algo menos evidente. La discusión sobre la violencia luego de la dictadura que había llevado adelante lo que predominantemente se denomina terrorismo de estado y, con menos fuerza política, alguna mirada analítica caracteriza como guerra de aniquilamiento, generaban hipersensibilidades legítimas que descartaban en el presente y en el futuro y entonces también en el pasado, la asociación violencia-política. En este clima es que surgían en el campo cultural, gestos de reconfiguración de las tradiciones culturales que acompañaron los cambios de los 60, desde posiciones que de algún u otro modo se reconocían en aspectos de ellas.

La crítica hacia lo que habrían sido aspectos reduccionistas de esos momentos productivos, y la relación entre ellos y los movimientos de aliento a la lucha violenta son formas sintéticas, que sin embargo dan cuenta de ese clima particular. La presencia y actuación, aunque sin significación política y cultural, de perspectivas que expresaban casi modelísticamente las construcciones que remitían a supuestos reduccionismos, reforzaba la fuerza cultural de esos gestos ideológicos de descalificación. El rechazo a las formas reales en las que se manifiestan las intenciones de políticas alternativas asociadas al autoritarismo, reactualizaron en el mundo cultural ciertos

gestos de individualismo con componentes libertarios sin inscripción ideológica.

La sensibilidad antiautoritaria no ideologizada y el alejamiento de las formas reales y deterioradas de la política no habilitaban a poner cuestiones como la de Palestina en un primer plano de la cultura. Sin embargo la existencia de una significativa cultura judía en Buenos Aires, y específicamente en el mundo cultural, atravesada por experiencias de izquierdas, posibilitaba que algo de eso todavía anduviese en el aire. Claro que la islamización de sectores intervinientes cada vez con mayor peso en la lucha palestina ponían algunos reparos en ese ambiente cultural que, si bien pudo tener empatías con miradas religiosas radicalizadas que hacían parte de la nueva izquierda sesentista, sus núcleos conceptuales son laicos. Los atentados a la embajada de Israel, pero sobre todo a la mutual judía de Buenos Aires (AMIA), generaron miradas desconfiadas hacia las luchas de los oprimidos de medio oriente, también en los residuos de esas herencias. Sin embargo, en la Carrera de Sociología, en la que se realizaba el seminario de Melero las solidaridades con Palestina persisten en la mayoría de los discursos politizados y también, aunque quizás con menos entusiasmo, en miradas moderadas que critican al Estado de Israel sosteniendo la posición dos pueblos dos estados. Los asistentes a este seminario no tienen porque ser agentes reflexivos precisamente sobre esta cuestión, pero todos, aun los que quizá no tienen una idea muy clara sobre esto, no pueden dejar de mirar con antipatía las incursiones del ejército israelí en las poblaciones palestinas. La violencia del grupo militar israelí que arrasa las paredes e irrumpe en una vivienda en la Kasbah de Nablús hace que los sistemas de percepciones históricamente contruidos de los que estamos allí, se accionen y produzcan una clasificación unívoca sobre el hecho y los que lo llevan adelante. La imagen de los militares entrando por la fuerza a las viviendas particulares, destruyendo y matando, como un ícono de lo que debe ser rechazado sin ambigüedades, se extendió por diversas zonas de la sociedad y con mucha fuerza en amplias zonas del mundo de la cultura. No obstante, los procesos de despolitización de estos sectores, permitían la coexistencia de un complejo análisis con despliegue de múltiples variables y de influencias ambiguas para abordar un objeto artístico, arquitectónico, junto a una mirada reduccionista, amiga de los blancos y los negros, de aceptaciones o rechazos contundentes, cercana a los sentidos comunes predominantes, en relación a cuestiones políticas. Quizás era esa sensación de estar reconociendo un hecho so-

bre el que se espera otra construcción narrativa (con otras palabras, desprovista de tranquilidad analítica, unívoca, descalificadora), la que estaba generando esa mínima incomodidad, ese expectante desconcierto. Probablemente con algo de lo mencionado puedan explicarse estos primeros momentos de atención marcada y de un silencio que adquiriría cierta densidad. Jacoby, continuaba con un tono relativamente impersonal:

La maniobra de desplazamiento a través de interiores domésticos convierte el interior en exterior y los dominios privados en vías públicas. Los enfrentamientos tuvieron lugar en salones medio demolidos, dormitorios y pasillos de casas de refugiados pobremente construidas en los que la televisión podía seguir encendida y un puchero reposar sobre la cocina. El movimiento, más que estar sometido a la autoridad de los límites espaciales convencionales, se hizo constitutivo del espacio y el espacio se constituyó a su vez como un acontecimiento. No era el orden del espacio el que gobernaba los patrones de movimiento, sino el movimiento el que producía y practicaba el espacio a su alrededor. El movimiento tridimensional que, cruzando paredes, techos y suelos, atravesaba el volumen urbano reinterpretaba, cortocircuitaba y recomponía tanto la sintaxis arquitectónica como la urbana. La táctica de “caminar atravesando muros” [*walking-through-walls*] implicaba concebir la ciudad no solo como el lugar, sino como el medio mismo de la acción bélica: una materia flexible, casi líquida, siempre contingente y fluyente”. (Weizman, 2007)

Efectivamente, más allá de las crisis de las izquierdas y el alejamiento de la política, cualquiera de los asistentes a ese seminario, en la Carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, convocado por un artista que realiza performances con preocupaciones decididamente políticas y que pinta en gigantescas láminas de papel con grandes letras negras, palabras y frases que remiten, aunque de manera crítica a esas tradiciones, siente rechazo sin ambigüedades frente a un ejército invadiendo y destruyendo viviendas civiles. Y esto más allá de que tenga opinión formada o no sobre el conflicto del pueblo palestino con el Estado de Israel. Pero sin lugar a dudas, el cómo se contaba lo que se contaba iba incrementando la expectativa por encontrar formas resolutivas. En algún momento del relato el narrador entrevistador da paso al testimonio directo del oficial israelí y cuando no es así, se percibe un indirecto que expresa su punto de vista. Las dudas se van despejando. En algunos trozos del texto los que hablarán serán directamente los militares encargados de la represión, portadores estos, de características que en principio no respondían al estereotipo construido en esos ámbitos sobre esa figura social:

Siguiendo tendencias generales de la última década, las Fuerzas de Defensa de Israel (Israel Defense Forces, IDF) establecieron varios institutos y *think-tanks* en diferentes niveles de mando, y les solicitaron que reconceptualizaran respuestas estratégicas, tácticas y organizativas a la brutal tarea de control policial que se ha venido definiendo como la guerra “sucias” o “de baja intensidad”. Entre ellos destacan el Operational Theory Research Institute (OTRI) establecido en 1996 y el “Equipo alternativo” establecido en 2003. Estos institutos se componen no solo de oficiales militares sino también de académicos civiles y expertos tecnológicos. Dos de las principales figuras afiliadas a estos institutos —Shimon Naveh, brigadier general retirado y director del OTRI, y Aviv Kochavi, oficial en servicio— son entrevistados en extenso en las páginas que siguen. (Weizman, 2007)

Y allí la lectura de Jacoby continúa con la voz del oficial describiendo como atacaron la Kasbah de la ciudad de Nablús:

Nosotros interpretamos el callejón como un lugar por el que está prohibido caminar, la puerta como un lugar por el que está prohibido pasar, la ventana como un lugar por el que está prohibido mirar debido a que un arma nos espera en el callejón y una bomba-trampa nos espera tras las puertas. Esto es así porque el enemigo interpreta el espacio de una manera tradicional, clásica, y yo no quiero obedecer a esta interpretación ni caer en sus trampas. No solo no quiero caer en sus trampas. ¡Quiero sorprenderlo! Esta es la esencia de la guerra. Necesito ganar. Necesito surgir de un lugar inesperado. Y esto es lo que intentamos hacer. Es por esto que optamos por la metodología de caminar atravesando muros... Como un gusano que se abre camino comiendo, surgiendo en ciertos puntos y luego desapareciendo. (Weizman, 2007)

Los que escuchamos este relato que se está traduciendo quizá percibimos algún relativo extrañamiento en ese gesto, que es también un gesto de amabilidad por el hecho mismo del relato en voz alta que comparte, que se arma en función del grupo y por cierto esfuerzo que supone ese acto de ir traduciendo sobre la marcha. Pero el silencio que persiste es quizá provocado por lo que dice ese relato y probablemente por algún esfuerzo por darle un sentido. El lenguaje, no obstante lo que relata, y también cuando lo hace en primera persona el militar es familiar, demasiado familiar cuando se escuchan los nombres que cita para argumentar. “Leemos”, dice el comandante de paracaidistas que dirigió el ataque a la Kasbah de Nablús, “a Christopher Alexander... ¿te imaginas? Leemos a John Forester... Leemos a Gregory Bateson, leemos a Clifford Geertz.” (Weizman, 2007) El entrevistador y autor del artículo, el prestigioso arquitecto londinense Eyal Weizman refuerza la relación de los oficiales de es-

tos grupos militares que reprimen a la guerrilla urbana palestina, con elementos de las tradiciones del campo cultural familiares a él mismo y a todos los que estamos en ese lugar, y entonces se extiende esa sensación de extrañamiento hasta invadir el conjunto del ambiente:

En una conferencia a la que asistí, Naveh presentó un diagrama semejante a un “cuadro de oposiciones” que traza una serie de relaciones lógicas entre ciertas proposiciones relativas a operaciones militares y guerrilleras. Contenía indicaciones como “Diferencia y repetición: la dialéctica de estructuralización y estructura”, “Entidades rivales informes”, “Maniobra fractal: asaltos súbitos”, “Velocidad *vs.* ritmo”, “La máquina de guerra wahhabi”, “Anarquistas posmodernos”, “Terroristas nómadas” y otras que empleaban el lenguaje de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari./En la entrevista pregunté a Naveh: “¿Por qué Deleuze y Guattari?”. Me replicó que “varios de los conceptos de *Mil Mesetas* nos han sido de utilidad... nos han permitido explicar situaciones contemporáneas que de otro modo no podrían haberse explicado. Problematicaba nuestros propios paradigmas... Es de la máxima importancia la distinción que apuntaron entre los conceptos de espacio ‘liso’ y ‘estriado’...”. (Weizman, 2007)

El relato se extendió un tiempo más y creímos escuchar que el oficial que utilizaba ese lenguaje familiar a nuestro mundo cultural era acusado por atrocidades que se habían cometido en la Franja De Gaza; pero a la vez, que ese mismo oficial apoyaba la retirada israelí de la Franja de Gaza, así como había apoyado la retirada del sur del Líbano antes de que esta se produjera. También, que estaba a favor de la retirada de Cisjordania y que su posición política es identificable con la que en Israel se denomina la “izquierda sionista”; que alternaba su voto entre los partidos Laborista y Meretz... En un momento Jacoby dijo, “terminó”, y creo recordar que Melero invitó a hacer comentarios sin encontrar respuestas. Todos continuábamos en un relativo silencio mientras acomodábamos nuestras cosas porque se había sobrepasado la hora estimada de finalización. Nadie se había retirado durante el relato y ahora varios amagaban con hacerlo. Melero cuando ya varios comenzaban a levantarse de sus asientos y enfilarse hacia la puerta, recordó los temas, los expositores y la bibliografía de la próxima reunión. En realidad nos habíamos olvidado del artista, quien probablemente intervendría para debatir, conocidas como eran en este pequeño mundo, su posiciones de descalificación a las experiencias de Jacoby. Allí estaba, también acomodando sus cosas y dispuesto a retirarse del aula. Recién, y debido a esta observación, recordé que ese artista no había pedido la palabra para

promover algún debate y que nuestras expectativas sobre su realización se habían esfumado totalmente, cual registro digital borrado por un acto involuntario, en algún momento durante el transcurso de esa performance.

Quizá convertir lo habitual en extraño, como algo que de algún modo no tajante pueda ser percibido como relativamente nuevo no, resulte raro ni a las experiencias estéticas, ni tampoco a las reflexiones que producen esas experiencias. Cuando en 1917 Victor Shklovski se refería en “Arte como artificio” al procedimiento que en lengua castellana se difundiría como “extrañamiento” encontraba que eso era constitutivo del arte, o, si se quiere, de una estética que reivindicaba (Shklovski, 1980).<sup>1</sup> Básicamente se pensaba como una problematización de la lengua prosaica marcada por la rutinización de las prácticas cotidianas incluida el habla, o más específicamente por lo que llamaba automatización. Encontraba este procedimiento en Tolstoi, quien habría aplicado el método del extrañamiento en sus últimas obras “a la descripción de dogmas y de ritos, método a partir del cual sustituía las palabras habituales de uso religioso por palabras de uso corriente. El resultado”, dirá Shklovski, “es algo extraño, monstruoso, considerado por mucha gente como una blasfemia que les ha herido dolorosamente. Sin embargo, se trataba siempre del mismo procedimiento con cuya ayuda Tolstoi percibía y relataba lo que lo rodeaba”. (Shklovski, 1980) La potencialidad de una estética construida con este procedimiento se sugería rematando la frase anterior con la afirmación referida a que las “percepciones de Tolstoi sacudieron su fe al rozar objetos que durante largo tiempo no había querido tratar”. Se trata entonces de conmover la manera habitual de mirar, de percibir.

El extrañamiento en la obra construida por Jacoby tiene la particularidad de conmover sentidos comunes que en realidad no se presentan necesariamente como parte de corpus ideológicos culturales organizados y coherentes, sino que están dispersos y organizados de diferente manera en el fluir de la vida social. Quizá siempre es así, pero mucho más todavía en períodos como el presente, en el que los retazos de esas tradiciones que los alimentan, están atravesando procesos de reflujo, de reconfiguración en los que estás ausentes cualquier tipo de horizontes seductores. No obstante en la vida social hay regularidades como las expresadas anteriormente en donde es posible imaginar que este grupo con alguna heterogeneidad generacional y profesional tiene referencias a las tradiciones mencionadas:

<sup>1</sup> En verdad en la traducción de siglo XXI de 1980 se emplea el término “singularización”. Hay análisis sobre los problemas que resultaron de traducir de una lengua que no era la original (Ver Domínguez Caparrós, 1984). El uso logró imponer la palabra “extrañamiento” en las posteriores ediciones en castellano.

porque está asistiendo a ese seminario que tiene características compatibles con ellas, porque las trayectorias sociales y culturales de quienes están allí coinciden en algunos puntos similares del espacio político cultural en los momentos de formación de su mirada estética, cultural, porque se leen los mismos textos, se asiste a los mismos lugares, se usan conceptos similares para analizar el mundo, se ríen frente a lo mismo, y devienen preocupados ante cuestiones más o menos parecidas, etc. En ese ámbito hay, sin lugar a dudas, una fuerte familiaridad con el lenguaje y las citas de los personajes descritos en el texto leído, y el reconocimiento de que esos elementos conformarían algo así como una cultura en común, a la vez que también, y como expresión de esa cultura en común, existe en el grupo un piso básico de rechazo a esas imágenes ligadas a la represión.

Invirtiendo al Tolstoi que se vale de un lenguaje profano para describir los rituales de un mundo sagrado, el extrañamiento de Jacoby se vale de un ritual cuya correspondencia con las creencias de esas tradiciones deterioradas es indiscutible y se refuerza porque efectivamente el ritual se realiza pertinentemente en uno de los templos en los que esas creencias circulan. Se expone, se argumenta. Las palabras, que se pronuncian en la lengua local y forman parte de la habitualidad cotidiana de los fieles, están escritas en inglés y son leídas con solvencia por el que oficia. También resultan familiares las maneras de construir las frases, los estilos de argumentación, los conceptos y, por supuesto, los nombres de los sabios que reavivan la tradición y proporcionan nuevas herramientas para reforzar la fe deteriorada. Sin embargo, esas palabras, esos estilos de argumentación y los sabios citados están armando una narración sobre un tipo particular de situaciones que en estos ámbitos se reconocen como incompatibles con las zonas de estas tradiciones que de algún u otro modo se reivindicán como propias y que esas palabras están actualizando.

La incomodidad se acrecienta porque no es una simple inversión del lenguaje llevada adelante por un narrador omnisciente, sino el habla de los personajes reales, militares de un ejército colonial, que explican con esta familiar lógica de argumentación como mediante un explosivo plástico producen un agujero en una vivienda y atraviesan la sala por sobre los restos de mampostería, de muebles y de cuerpos humanos tendidos. Quizás en ese silencio atizado por un tranquilo desconcierto, a alguien se le haya ocurrido como incómo-



da posibilidad, aunque nada extravagante, que el hombre que condujo la acción del ejército colonial sobre la Kasbah de Nablus, y que seguramente puede comunicarse en un correcto, inglés podría estar aquí debatiendo con nosotros sobre algunas de esas lecturas en común.

La manera, ya no de problematizar, sino que más elementalmente, de dar cuenta de ese fluir naturalizado de la vida cotidiana, de ese conocimiento de receta, que se usa sin ser interrogado, porque es lo incorporado como pertinente que se tiene a mano, es generar condiciones que permitan alguna alteración. Los sociólogos etnometodólogos exageraban la alteración (como muchas experiencias de la vanguardia artística) y la transformaban en un experimento de ruptura, acto en el que directamente se quebraba ese fluir cotidiano y quedaban al descubierto las prenociones de los agentes sociales interrumpidos en sus rutinas. Este caso puede tener algo de eso sin embargo es, en principio una alteración que no quiebra ese fluir, sino que lo alimenta de una manera desacomodadora. Hay elementos familiares de diferente significación entramados de un modo que se presume que están queriendo decir algo que no se alcanza dilucidar. Y es en esa familiaridad que resulta incómoda y que responde bastante bien a la noción de extrañamiento, en donde está la potencialidad vitalizadora sobre los elementos cristalizados de ese fluir cotidiano. La significación particular en este caso es que ese desacomodamiento que puede ser imaginado en función de las tradiciones sobre las que se arman estas experiencias, como una forma de la crítica, es que la crítica se despliega sobre los íconos, los conceptos, en fin, las palabras de la crítica. Es posible hipotetizar sobre las posibles lecturas en función de esa cultura relativamente en común de cada uno de los participantes que conformábamos la reunión de ese día en el seminario. Sin embargo, el indicador observable contrastaba con las experiencias anteriores de este tipo de encuentros: siempre hay intervenciones de distinto tipo. Más y menos felices. En este caso hubo silencio.

Las obras y acciones de Jacoby son portadoras de una fuerte politicidad deudora de una posición que se afirma en la relativa autonomía del campo artístico y que, por lo tanto evita la mimetización desproblematizada con el discurso propiamente político, aunque a

la vez, hay un reconocimiento del papel específico del arte en las luchas por la imposición de visiones del mundo. Y entonces, desde esa especificidad, se despliega el objetivo trascendente de lucha contra las diferentes formas de cristalización de la vida social, que no es otra cosa que una mirada clásica: contra la alienación y, para decirlo en la exacta dimensión que la tradición habilita, es parte de la lucha por la emancipación humana. Si se puede reconocer que una forma fundamental de la lucha política es la lucha por la imposición de visiones del mundo y que en esa lucha, con las complejidades de que da cuenta la sociología del conocimiento, los agentes e instituciones del mundo cultural y científico, tienen un papel significativo, es posible atender a estas experiencias como parte no menor de la gran categoría llamada arte político. Los intelectuales son productores privilegiados de visiones del mundo y desempeñan un papel relevante en esa lucha, más allá de que existan o no los reconocimientos de esa implicación. Y aunque efectivamente puedan ser pensados como una fracción dominada de la clase dominante, esa posición subordinada inscrita en la relativa autonomía de las instituciones culturales y científicas de la modernidad (con particularidades a atender en el caso argentino), es productora entre otras, de visiones disruptoras sobre diferentes aspectos del orden predominante. Visiones que pueden o no procesarse desde grupos sociales particulares, pero que sin embargo dejan su marca en su espacio específico y, eventualmente, en diferentes experiencias sociales. Y estas experiencias sociales no necesariamente realizan esa apropiación tomando esa mirada en su totalidad y convirtiéndola en un emblema; sino que la incorporan, en tanto elementos, en tanto marcas, que dejan las relaciones de refracción entre el mundo social y político, y el mundo cultural.

El sociólogo Mannheim cuando en la década de 1920 armaba los pilares de la moderna sociología del conocimiento, intentaba dar respuesta a un problema que trascendía a la sociología –aunque lo generaba esa sociología–, y se trataba básicamente de la determinación social del conocimiento. Si la acción humana y los bienes que de ella resultan (también los culturales y científicos) son un producto histórico cultural, ¿cómo se evitaba la caída en un relativismo, que incomodaba la herencia ilustrada de este intelectual? La célebre frase “la *intelligentsia* está entre, más no sobre las clases” es quizás el indicador pintoresco que a primera vista reconocemos como lo que le permite a Mannheim abordar la cuestión. Pero hasta llegar allí, se despliegan una serie de cuestiones que implican una

complejización de la noción de la determinación de la acción social, atendiendo específicamente a los procesos particulares que se dan en el mundo de la cultura. A diferencia de otros agentes sociales, los intelectuales, se encuentran frente a distintas concepciones del mundo, sobre las que trabajan y también pueden procesar e incorporar; y es por eso, dirá Mannheim, que resultan más inestables que otros agentes sociales. Esos grados de libertad, por llamarlo de alguna manera, no inhiben, las relaciones de dominación que efectivamente pueden imponer predominancias sobre diferentes espacios y también sobre este; sin embargo, esa particularidad que es la construida en un mundo generalmente reconocido y prestigiado, es fundamental para pensar la politicidad de objetos culturales, y sobre todo, cuando no necesariamente acompañan o se generan en el marco de la vitalidad de algún movimiento social amplio. (Mannheim, 1963 y 1987).

En este caso particular hay una explícita reflexión sobre las transformaciones que en la vida social en general, y cultural en particular, se produjeron en la sociedad argentina a partir del terrorismo de estado, entre otras, la inexistencia de movimientos sociales alternativos críticos que puedan reproducir experiencias conocidas de relación entre arte y política. Y como consecuencia de ese análisis, una evaluación que da cuenta de una sociedad fragmentada, marcada por individualismos pragmáticos, donde las posibles miradas alternativas están fuertemente debilitadas y sus acciones no influyen sobre un orden dominante que naturaliza un estado de cosas sin promesas de salvación colectiva. No es necesario que exista un programa para localizar a través de los distintos tipos de acciones, un claro rechazo a las formas de vida generadas por ese orden social dominante y una apuesta por construir estilos de lucha que sean también formas que adviertan sobre la posibilidad de otros mundos. Y entonces la implementación de lo que es una verdadera estrategia, desde la especificidad del mundo cultural, dirigida contra diversas configuraciones consideradas opresivas y constreñidoras de la libertad humana. Es en esa estrategia mayor que se incluyen las acciones culturales y artísticas que apuntan a la reconstitución del lazo social, como las derivadas de la estrategia de la alegría y la conformación de redes de intelectuales (la acción sobre *El deseo nace del derrumbe*), como la creación de redes artísticas y comunidades reflexivas (el grupo *Venus* y el desarrollo de las “tecnologías de la amistad” y la creación de las *Zonas autónomas temporarias*, o la misma revista *Ramona*<sup>2</sup>), como las acciones culturales y obras que

<sup>2</sup> La revista *Ramona* se convirtió en verdadero nodo, de encuentros, de debate y de promoción de las artes visuales contemporáneas en Argentina. Se “publica en Buenos Aires, Argentina, desde el año 2000, por la Fundación Sociedad, Tecnología, Arte (START), entidad sin fines de lucro. Se trata de una revista de formato textual y sin imágenes, impresa en blanco y negro”. (<http://www.ramona.org.ar/>)

problematizan las formas rutinizadas y alienantes de la vida social y política, incluso también cuando estas sean las ilusiones que generaron las propias tradiciones, sobre todo, cuando vagan bajo la forma de viejas medallas cotizadas por las gloria pasadas. Y no hay nada de cinismo desencantado, ni siquiera cuando estos objetos desacomodadores dan cuenta de los epígonos o de la relación que entablamos con los epígonos de esas tradiciones productivos en el presente. Porque es una radicalidad que se considera vital y reconstituyente, ya que no se abandona la idea de potenciales y diferentes renacimientos. Quizás, la apuesta presente en la trascendencia política de la estética de Roberto Jacoby pueda ser identificada con la que hacía un sociólogo convertido en intelectual, cuando solía repetir cual proclama en un aula o un sindicato del París de los años 90, que “ las derrotas de la razón, que han escandalizado el siglo que termina, imponen más que nunca la apuesta por la razón”. Porque sin lugar a dudas esta es una apuesta por la razón; por una razón abierta, polifónica; que la aleja de las caricaturas de sí construidas sobre esas derrotas; que sueña, a lo Bachelard, con devolverle “su función turbulenta y agresiva”. Y ese espíritu libertario de tradición racionalista se manifiesta sin ambigüedades cuando Jacoby intenta dar cuenta de algunos aspectos que lo llevaron a construir la obra *Dark Room*. “El origen de mi búsqueda era explorar el grado cero de la visualidad”, dice Jacoby, “la no-visión, como ‘Negro sobre negro’ de Malevitch”. Y concluye, ya en términos propositivos: “Deshabituarse la luz que damos por supuesta. Cuando se hace necesario reinventar el fuego”.

## Bibliografía

- Austin, J.L. 1990 *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.
- Bachelard, Gastón, 1993: *La formación del espíritu científico*, Siglo XXI México.
- Bourdieu, Pierre, 2003: *Creencia Artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia Rivera, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_, 2002: *Los muros mentales*, en "Intervenciones. Ciencia social y acción política, 1961-1995" ferreyra editor, Córdoba.
- \_\_\_\_\_, 1997: *razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 2007: *El sentido práctico*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.
- Canetti, Elias, 1983: *Masa y poder*. Alianza Muchnik, Madrid.
- Cerviño, Mariana: 2007: "El amor al arte. Notas sobre el coleccionismo del arte contemporáneo argentino", en *Apuntes de Investigación* N 12 julio 2007, Buenos Aires
- Dominguez Caparrós, José, 1984: "Sobre algunos de los trabajos de los formalistas rusos en sus versiones castellanas", en *Epos*, revista de filología N 1 UNED La Rioja. España. <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-4D9315B1-702B-A9BD-911F-20E877039AAD&dsID=PDF>.
- Durkheim, Emile, 2000: Cap. "Juicios de valor y juicios de realidad" en *Sociología y filosofía*, Estudios Durkheimianos I, Miño y Dávila, Madrid, [originalmente publicado en *Revue de Métaphysique et de Morale*, junio, 1911].
- Elías, Norbert, 2005 *Mozart. Sociología de un genio*, Península, barcelona:
- Fernández, Macedonio, 1990: *Teorías*, en Obras completas VOL. II Corregidor, Buenos Aires.
- García, Germán, 2008: "Las epifanías de Jacoby", en Catálogo 1968 *el culo te abrocho*, Jacoby en Appetite, Buenos Aires
- Giunta, Andrea, 2004: *Vanguardia, internacionalismo y política*. Siglo XXI editores, Buenos Aires
- \_\_\_\_\_, 2009: *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Siglo XXI editores, Buenos Aires
- Jacoby, Roberto, 1986: *El asalto al cielo. Formación de la teoría revolucionaria, desde la comuna de 1871 a Octubre de 1917*, mimeo CICSO, buenos Aires.
- Y Juan Carlos Marín, 1986: "El deseo nace del derrumbe", en revista Crisis ( 2 época) N°41, mes de abril, Buenos Aires.
- Jacoby, Roberto, 1986(2): *Comentarios a El deseo nace del derrumbe*, mimeo, Buenos Aires.
- Jacoby, Roberto, 2005: Catálogo *Dark Room*. Video instalación performance para rayos infrarrojos y un único espectador. MALBA, Buenos Aires.
- Jacoby, Roberto, 2006: Introducción, en : *La imaginación del detalle. Conversaciones sobre sociedades experimentales y utopías*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Jacoby, Roberto y Di Paola, Jorge, *Moncada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_, 2008: "Un espíritu vanguardista", en Suplemento *Soy*, Página 12 Viernes, 19 de Diciembre de 2008
- King, John, 2009: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Asunto impreso ediciones, Buenos Aires.
- Krochmalny, Syd, 2007: *Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad*, Mimeo, Buenos Aires
- Laddaga, Reinaldo, 2005: La vida observada. Sobre *Dark Room*, de Roberto Jacoby, en Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura N <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1204133>
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, 2008: *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, EUDEBA, Buenos Aires.
- López Anaya, Jorge, 2005 *Arte argentino*, Emecé arte, Buenos Aires.
- Mannheim, Karl, 1987: *Ideología y utopía*, Fondo de Cultura Económica, México
- \_\_\_\_\_, 1963: *Ensayos de sociología de la cultura*, Aguilar, Madrid.
- Marín Juan Carlos, 2007: *Los hechos armados, Argentina 1973-1976. Acumulación primaria del genocidio*, La rosa blindada/PICASO, Buenos Aires.
- Marx, Karl, 1959: *Tesis sobre Feuerbach, en Marx y Engels " La ideología alemana"* Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo
- Moreno, María, 2008: "Decí 68", en suplemento *Radar*. Diario Página 12 , 10 de agosto de 2008, Buenos Aires.
- Rubinich, Lucas, 2001: *La conformación de un clima cultural. Neoliberalismo y universidad*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_, 2007: "Apuntes sobre la politicidad del arte", en *Ramona* N°73, Buenos Aires
- \_\_\_\_\_, 2007: Prólogo *La Sociología ahora*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.

Sarlo Beatriz, 2006 “La estética de las buenas causas”, en *Punto de Vista* n°85 mes de agosto, Buenos Aires.

Santella, Agustín, 2000: Desarrollos en ciencias sociales el “CICSO”, Dossier: CICSO: “Marxismo, Historia y Ciencias Sociales en la Argentina”, en *Razón y Revolución* n°6, otoño de 2000, reedición electrónica. Buenos Aires.

Shklovski, Victor, 1980: “El arte como artificio”, en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México

Volpi, Franco, 2005. *El nihilismo*, Editorial Biblos, Buenos Aires

Varios, 2006: *La imaginación del detalle. Conversaciones sobre sociedades experimentales y utopías*, Libros del Rojas, Buenos Aires.

Varios, 2006: *Jornadas Fourier*. Libros del Rojas, Buenos Aires.

Weizman, Eyal, 2006: “Walking-through-walls”, en *Radical Philosophy*, N°136, marzo abril 2006, Londres.

\_\_\_\_\_, 2007: “Caminar atravesando muros”. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos, en *eipep* - European Institute for Progressive Cultural Policies. <http://transform.eipep.net/transversal/0507/weizman/es>

Williams, Raymond, 2000: *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona

## Otras referencias

(Cronología del conflicto del campo) 2008:

<http://www.clarin.com/diario/2008/07/16/um/m-01716997.htm>.)

Melero, Diego, 2008 En Vivo Dito: <http://www.vivodito.org.ar/node/246>

Melero, Diego, 2008 Performance de Diego Melero en Límite Sud, Mes de octubre de 2008 en <http://sociologiacontraataca.blogspot.com/>

Melero, Diego, 2008: Performance y muestra de Melero en la Galería Arcimboldo, agosto de 2008, en <http://sociologiacontraataca.blogspot.com/>

Melero, Diego, Seminario “los eslabones perdidos entre la sociedad y el arte”, julio de 2008, en <http://sociologiacontraataca.blogspot.com/>

Entrevistas a Roberto Jacoby

1.<http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/roberto-jacoby-no-hay-tecnolog-1.php>

2.<http://rodriguezesteban.blogspot.com/2006/10/entrevista-roberto-jacoby.html>

3.<http://glosariodeurbanidad.blogspot.com/2005/10/miedo-estrategia-de-la-alegria-energia.html>

4.<http://www.boladenieve.org.ar/vision/117>

## Datos sobre Muestras y performances

### Roberto Jacoby en Vivo Dito

<http://www.vivodito.org.ar/node/91>

**Jacoby, Roberto, 2008: (video 1 el campo) “No hay MALBA que por bien no venga”**

<http://www.youtube.com/watch?v=oN-FLTLmOFw&feature=related>

**Jacoby, Roberto, 2008 ( video 2 sobre el campo) “El gringo frente al Congreso”**

<http://www.youtube.com/watch?v=-YifuDIpXI&feature=related>

**Jacoby, Roberto, 2008 ( video 3 sobre el campo) “Hasta la Victoria Ocampo”**

<http://www.youtube.com/watch?v=KeUvPregRh4&feature=related>

**Virus, Federico Moura, 1987 <http://www.youtube.com/watch?v=2Tu9kOP4vaQ>**

**Fotogalería completa , 2008: Ramona web, Jacoby, Roberto 1968 el culo te abrocho.**

<http://www.ramona.org.ar/node/21861>