

El deseo nace del derrumbe
Roberto Jacoby
acciones, conceptos, escritos

edición a cargo de Ana Longoni

Este libro se ha publicado con motivo de la exposición de Roberto Jacoby *El deseo nace del derrumbe*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 24 de febrero a 30 de mayo de 2011.

Primera edición:
Barcelona, enero 2011

Publicado por:
Ediciones de La Central
Elisabets 6
08001 Barcelona
ediciones@lacentral.com
www.lacentral.com

En colaboración con:
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Santa Isabel, 52
28012 Madrid
www.museoreinasofia.es

Adriana Hidalgo editora
Córdoba 836 – P.13 – Of. 1301
(1054) Buenos Aires
info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

© de esta edición 2011:
Ediciones de La Central /
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía /
Adriana Hidalgo editora

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores

Edición:
Ana Longoni

Equipo de Investigación:
Fernando Davis, Daniela Lucena, Julia Risler con la
colaboración de Syd Krochmalny

Diseño:
Alejandro Ros

Maquetación:
Silvia Canosa

Producción:
Guadalupe Maradei

Corrección:
Silvia Pazos, Mauro Petrillo, Edgardo Dobry

Fotomecánica:
Criteri Digital i Multimèdia S.L.

ISBN:
978-84-938142-7-4

NIPO:
.....

Depósito Legal:
B-2.488-2011

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, a través de cualquier medio y en cualquier lengua, sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial.

El deseo nace del derrumbe
Roberto Jacoby
acciones, conceptos, escritos



Introducción

Experimentos en las inmediaciones del arte y la política

“El arte es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo”.¹

¹ Suely Rolnik “¿El arte cura?”, conferencia en el MACBA, Barcelona, 2006.

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

Vista en perspectiva, esta instalación propuso una advertencia –dirigida a cualquiera que quisiera detenerse– en torno a los malentendidos y solapamientos entre discurso e imagen, y entre representación y presentación. Como indicaban los ropajes colorinches, el maquillaje estridente, la peluca y el ademán, RJ es lo que dice no ser. Pero, como indica su discurso, niega ser lo que parece. No es un juego de apariencias. No se trata de travestirse o de esconderse detrás de la máscara, ocultando una identidad camuflada, sino de la certeza manifiesta de que no existe nada más profundo que la propia piel y lo que sobre ella se inscribe. Actitud paradójica, incita a una primera sospecha: el cuerpo expuesto, mediado por su sombra (payasesca), se constituye a partir de una relación de contradicción con el discurso que lo nombra. Justamente, esa escueta instalación (que pasó casi desapercibida en su momento) puede servirnos de metáfora inicial para echar luz sobre el extraño lugar que ocupa RJ en el arte argentino desde los años 60, o –más precisamente– sobre la posición de enunciación que él mismo elige para desmarcarse de cualquier clasificación preestablecida o ubicación fija: un artista que (dice que) no es artista, que el arte no le interesa, se ríe de sus convenciones y desoye las reglas de juego. Un artista sin obra (en un sentido vulgar, material o tangible). Un provocador. Y a la vez, alguien que idea e instituye desde hace décadas, con el mayor de los ahíncos y una potencia avasallante, iniciativas colectivas que transforman el empobrecido estado del medio artístico y cultural

local. Un generador (eléctrico) de *otra* institucionalidad, un aglutinador de núcleos informales que inventan dinámicas, espacios, legitimidades alternativas.

Página anterior: RJ, *No soy un clown*, instalación, Belleza y Felicidad, 2001.

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

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

Segunda sospecha: no se trata solo de generosidad, sino de una toma de postura acerca de la irreductibilidad de la fusión del arte y la vida, sostenida en la amistad y las prácticas colaborativas: el arte entendido como la expectativa vital de incidir en el surgimiento de territorios de creación siquiera mínimos, en condiciones de autonomía y libertad, al margen de las disciplinas, las jerarquías o los estamentos preexistentes. Sin duda esa capacidad de desmarcarse de la convención es una condición que comparte con su gran amigo y mentor intelectual Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930 - Barcelona, 1979). Como él, RJ ha sido y es fuertemente resistido. A ambos se les achaca la imprecisión de su posición en el campo cultural, los continuos deslizamientos a lugares no consabidos, no autorizados o inesperados, que los ubican en

las antípodas del carácter “especializado” del trabajo intelectual contemporáneo.² A pesar de que algunas de sus investigaciones circulan profusamente en el medio universitario,³ los sociólogos no suelen considerar a RJ como un interlocutor válido.⁴ Y no han sido pocas las ocasiones en que artistas, críticos o curadores le negaron de manera explícita el “estatuto de artista”, vedando su ingreso a reuniones de pares o poniendo en duda la condición artística de sus iniciativas. Y a la vez, es difícil imaginar una “escena de avanzada” en el arte argentino desde la década del 60 en adelante que no lo tenga entre sus impulsores. RJ está en el corazón (¿o en el cerebro?) de demasiados hitos (varios de ellos, a esta altura, mitos) de la cultura y el arte argentinos del último medio siglo. No deja de sorprender la enumeración: en 1966 el grupo Arte de los Medios, hoy reconocido internacionalmente como el temprano comienzo del llamado “conceptualismo global”; en 1967 *Be at Beat Beatles*, evento que tuvo lugar en el Instituto Di Tella donde se conocieron varios fundadores del rock nacional; en 1968 *Tucumán Arde*, acción colectiva de la vanguardia argentina, en confluencia con la central obrera opositora; en 1969 la antirrevista *Sobre*, un experimento de agitación y propaganda en tiempos represivos; en 1969 el grupo de sociólogos marxistas de CICOSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales) y sus investigaciones sobre el Cordobazo y la creciente violencia política; en los primeros años 70, el suplemento cultural del diario *La Opinión* (en donde compartió redacción con Juan Gelman, Enrique Raab, Paco Urondo y varios otros escritores de relevancia) y el periódico *Nuevo Hombre*, cuya segunda época (luego del asesinato en manos parapoliciales de su primer director, Silvio Frondizi) ocurrió en la semiclandestinidad; en los 80, el legendario grupo de pop-rock Virus (hasta la muerte de su líder y cantante Federico Moura, afectado por el sida) y la movida underground que desembocó en el festival del Body Art y las fiestas itinerantes del club Eros; en los 90, el grupo de artistas vinculados al espacio de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas; desde fines de los 90, las diferentes microsociedades y redes de artistas y no-artistas que comenzaron con Bola de Nieve, prosiguieron el verano siguiente en Chacra99, crecieron con el Proyecto Venus, entre 2001 y 2006, sostuvieron los diez años de la revista *ramona* y sus 101 números, y hoy toman nuevo impulso con el Centro de Investigaciones Artísticas, una plataforma de formación y debate autogestionada por artistas que proyecta inaugurar una filial en el Centro Penitenciario de Devoto (cárcel en la Ciudad de Buenos Aires); la participación de la Brigada Argentina por Dilma, integrada por una treintena de artistas e intelectuales que se propusieron tomar posición en la contienda electoral brasileña en ocasión de la Bienal de São Paulo (2010)... La lista merece, por cierto, ser mucho más extensa, y dar cuenta de

2 Cfr. Ana Longoni, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en: Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 9-100.

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

4 Con la notable excepción de Lucas Rubinch, ex director de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires.

muchas otras situaciones que comparten la exploración colectiva de nuevas formas de vida. En compensación, quedan invitados a adentrarse en la lectura completa de este libro, que compila por vez primera los principales proyectos y escritos de RJ y que, a pesar de su magnitud (y también, debido a ella), no ha podido incorporar la totalidad de los documentos existentes. Aunque incompleto, entonces, aquel somero listado de intervenciones alcanza para plantear una tercera sospecha: la centralidad excéntrica de RJ en la escena artístico-cultural argentina a lo largo de las últimas cinco décadas. Un impulso constante de anticipación, que tiene como correlato las férreas resistencias del mainstream, por su incorrección polémica y su posición inaprensible.



Alejandro Ros como "Vilma" (alter ego de Dilma, luego de la censura), Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Cecilia Szalkowicz.



El alma nunca piensa sin imagen, antes y durante la censura, 29° Bienal de São Paulo, 2010.

Inventar conceptos de vida

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

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

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

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

Núcleos epocales

Se podría caer con facilidad en la tentación de compartimentar el itinerario de RJ en una serie de estaciones o períodos delimitados e inconexos: del arte a la sociología y al periodismo, de allí a Virus, luego al marketing; finalmente, las experiencias con comunidades experimentales. Las cinco partes en las que decidimos estructurar esta antología no deben, sin embargo, inducir a pensar en zonas estancas o épocas clausuradas en la trayectoria vital y la producción intelectual de RJ. Se trata de un –en alguna medida– arbitrario recurso editorial para enfatizar ciertos **núcleos epocales** (a grandes rasgos: la vanguardia de los años 60, la radicalización estético-política y el abandono del arte post-68, la última dictadura y la llamada transición demo-

crática, la crisis del sida, el estallido social de 2001) que sin duda, configuran sucesivos contextos imposibles de escindir de las elaboraciones y los proyectos formulados por RJ, y que proporcionan su marco de interpretación y el escenario de su potencial incidencia.

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

Por otra parte, son iluminadoras las conexiones y las simultaneidades que se revelan al dejar de leer sus textos como asuntos aislados. Por mencionar un ejemplo, durante la última dictadura y comienzos de la llamada transición democrática, al mismo tiempo que compone unas cuarenta letras de canciones para el grupo Virus, RJ lleva adelante su más ambicioso ensayo de filosofía política: *El asalto al cielo*. Al considerar ambas producciones al unísono, se descubren resonancias de Marx, Lacan y Foucault en medio de una canción pop. Versos tales como “bifurcaciones acechan” y “flecha tendida al azar”⁵ refieren –según indica el mismo RJ– a la teoría del caos del físico ruso Ilya Prigoyine, cuya lectura resultó clave en la elaboración de su balance crítico de la teoría leninista de la revolución, nudo central del inédito *El asalto al cielo*.

Con la voluntad de evidenciar esa persistencia conceptual a primera vista improbable, decidimos rastrear los conceptos fetiche de RJ, tópicos obsesivos en medio de la dispersión, que no configuran un cuerpo cerrado y definitivo sino un juego de piezas móviles para armar y desarmar.⁶

El medio es el mensaje

Varios autores⁷ han señalado que, desde los primeros años 60, la vanguardia argentina –en coincidencia con lo que ocurre en otras partes del mundo– abandona drásticamente los formatos artísticos convencionales, y pasa

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

6 El mapa resultante de los conceptos fetiche se ofrece al final del libro como caja de herramientas para abordar, desde múltiples entradas posibles, el material reunido y sus capas de sentido superpuestas y entrelazadas.

7 Entre ellos, en orden de aparición: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985; Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora/UNR, 1994; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, *El cielo por asalto*, 2000; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Alberto Giudici (ed.), *Arte y política en los 60*, Buenos Aires, Palais de Glace, 2002.

a explorar ambientaciones, happenings y acciones que, al concentrar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y en los procesos, redundan en la progresiva desmaterialización de la obra. Es Masotta quien en 1967, al pensar el devenir del arte y la comunicación contemporáneos, propone esa noción, que retoma del constructivista ruso El Lissitski.⁸

Quizás la experiencia de desmaterialización más radical dentro de la vanguardia argentina haya sido la propuesta por el grupo Arte de los Medios de Comunicación de Masas, que existe como tal durante poco más de un año.⁹

El grupo exploró también la capacidad de los medios masivos de comunicación de ambientar¹⁰ y de construir acontecimientos. Retomaba, aunque de modo más reflexivo y sistemático, la huella del artista Alberto Greco y las campañas autopromocionales que lanzaba cada vez que regresó a Buenos Aires a principios de los años 60, luego de pasar largas temporadas en Europa o Brasil. Greco cubrió el microcentro de la ciudad con afiches o pintadas que rezaban “Greco, el pintor informalista más grande de América” y “Greco, qué grande sos”. Otro antecedente evidente en la vanguardia argentina de los 60 del uso de circuitos mediáticos para constituir en ellos

el soporte de la obra fue el cartel publicitario y el afiche encomendados por los artistas Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez en 1965. El cartel, emplazado en la céntrica esquina de Viamonte y Florida, los retrataba en medio de un ambiente psicodélico y kitsch bajo el lema “¿Por qué son tan geniales?”. El afiche insistía en la pregunta: “Pero, ¿por qué son tan geniales?”. Lo inquietante del asunto era que ni el cartel ni el afiche promocionaban ningún acontecimiento “artístico” externo a sí mismos, sino que constituían una intervención que interpelaba al público masivo y anónimo a partir de un dispositivo estrictamente publicitario.

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

La obra fundacional del grupo Arte de los Medios, el *Antihappening*, también conocida como “Happening de la participación total” o “Happening del jabalí difunto”,¹¹ consistió en la puesta en circulación en los medios gráficos de una noticia fraguada: la realización de un happening que nunca había sucedido. A partir de una gacetilla de prensa falsa, fotos de prensa trucadas y complicidades varias, los artistas lograron que numero-

8 Oscar Masotta, “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, conferencia dictada en el Instituto Di Tella en julio de 1967 y publicada en O. Masotta, *Conciencia y estructura* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969). También en *Happenings* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967) se puede rastrear una preelaboración del término.

9 Véase la biografía incluida en este mismo volumen, pp. 462-486.

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

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

sos diarios y revistas publicaran la noticia proporcionándole entidad. Al mismo tiempo, dieron a conocer un manifiesto donde señalaban que en la sociedad de masas el público se informa a través de los medios masivos y, por lo tanto, más que los hechos artísticos en sí, “importa la imagen que (de ellos) construye el medio de comunicación. [...] En el modo de transmitir la información, en el modo de ‘realizar’ el acontecimiento inexistente que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra”.¹²

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

¹² Véase, en este mismo volumen, p. 50.

A partir de este experimento, RJ imagina la politicidad radical del arte del futuro concretada en objetos “cuya materia no sea física sino social” y cuya forma esté constituida por “transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación”.¹³ Señala al respecto Masotta: “Nos excitaba la idea de una actividad artística puesta en los ‘medios’ y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos”.¹⁴ Se abría la potencial diseminación de mensajes (artísticos, culturales y también políticos) en circuitos comunicacionales masivos, cuya materialidad aparecía como “susceptible de ser elaborada estéticamente”, escribe RJ. Y también políticamente, como observa Masotta: “las obras de comunicación masivas son susceptibles –y esto a raíz de su propio concepto y de su propia estructura– de recibir contenidos políticos, quiero decir, de izquierda, realmente convulsivos, capaces realmente de fundir la ‘praxis revolucionaria’ con la ‘praxis estética’.” Y concluye, optimista acerca del curso de la historia: “No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia posrevolucionaria”.¹⁵

¹³ Véase, en este mismo volumen, p. 72.

¹⁴ Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967, p. 178.

Hoy, después de la tesis de Baudrillard en 1991 acerca de la inexistencia de la Guerra del Golfo por la carencia de imágenes mediáticas; o la interpretación de Stockhausen

¹⁵ Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, pp. 14-15.

en torno a la caída de las Torres Gemelas en 2001 como la mayor obra de arte de la historia, puede parecer que esas ideas sobre la eficacia de los medios masivos de comunicación en la construcción (estética y política) de acontecimientos pertenecen al sentido común, pero sin duda en 1966 resultaban germinales y anticipatorias.

Por otra parte, en la historiografía del arte no se señala con suficiente énfasis (e incluso a menudo se pasa por alto) la estrecha relación filial que une al Arte de los Medios con la realización colectiva *Tucumán Arde*, que tuvo lugar dos años después, y que puede pensarse en relación con sus aspiraciones estético-políticas. *Tucumán Arde* se propuso generar un acontecimiento contrainformacional que pusiera en evidencia la falsedad de la propaganda dictatorial sobre la pavorosa crisis social y económica

que asolaba la provincia norteña de Tucumán a causa del cierre de numerosos ingenios azucareros. Para lograrlo, los realizadores (integrantes de las vanguardias de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, junto con decenas de colaboradores) apelaron a todos los medios a su alcance: viajaron, investigaron y documentaron *in situ* las causas y las consecuencias de la crisis, convocaron a conferencias de prensa para introducir la cuestión en los medios masivos, propagaron una campaña de incógnita callejera mediante graffitis, carteles y autoadhesivos, implicaron a una masiva concurrencia (a pesar de estar prohibidas por la dictadura las reuniones públicas) en el acto político-sindical con el que se inauguró la exposición –o más precisamente “ocupación”– de los materiales resultantes en la sede rosarina de la CGT de los Argentinos, central obrera opositora a la dictadura del general Onganía. Allí se prolongó durante quince días con una significativa concurrencia de público, para trasladarse luego a Buenos Aires, donde fue clausurada a las pocas horas por presiones del régimen.

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

¿Acaso no se podría pensar la polémica actuación de RJ y el resto de la Brigada Argentina por Dilma en la 29ª Bienal de São Paulo a la luz del texto de 1966: “un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas”?¹⁶ Una treintena de artistas e in-

16 *Ibid.*

intelectuales argentinos montaron, en el medio de una Bienal cuyo lema insistía en el encuentro entre arte y política, una oficina de propaganda electoral no oficial a favor de la candidata oficial, en un contexto doblemente hostil (ya que ni el medio artístico ni la ciudad de São Paulo son mayoritariamente favorables al gobernante Partido de los Trabajadores). Se instaló así en los límites entre ficción y realidad, representación y acción, representación icónica y política, lo que puede pensarse como el corolario de aquella intuición formulada a mediados de la década del 60 acerca de la capacidad de los medios masivos (en este caso, la propaganda política) de ser afectados por una intervención a la vez estética y política.

De la toma del poder a las microsociedades

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

Luego de la interrupción de *Tucumán Arde* precipitada por la clausura de la muestra en Buenos Aires en diciembre de 1968, RJ y gran parte de la vanguardia argentina de los 60, interpelados por el paso a la acción política directa, optaron por el abandono del arte y se embarcaron en experiencias semiclandestinas como la “antirrevista” *Sobre*. Integrado al equipo de sociólogos marxistas agrupados en CICSO, RJ se volcó a la investigación sobre la insurrección popular urbana conocida como el Cordobazo (1969). En medio de ese clima convulsionado, sus realizaciones del período sostienen una aguda crítica política de los medios masivos, como puede vislumbrarse en el conocido “antiafiche” que elabora en 1969: apelando a la imagen clásica del Che Guevara, propone un anticipado señalamiento de la mitificación mediática del guerrillero heroico y pone en cuestión su banalización en el dispositivo mismo del poster que reclama para sí no ser usado como tal: “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”. El precipitado cauce de politización se agudizó en los primeros años de la década del 70, cuando la violencia política tomó las calles. La convicción de que la revolución sería el curso inminente e inevitable de la historia se topó con la contundencia de la derrota de los proyectos emancipatorios o insurreccionales que precipitó el golpe militar de 1976, al instaurar el terrorismo de Estado. Aunque la represión iba en aumento desde los años anteriores, fue entonces cuando se exterminó—con los mecanismos más cruentos y sistemáticos que tiene registro la historia argentina— a la oposición política, sindical y cultural, con el saldo de decenas de miles de desaparecidos y asesinados.

Fue en ese contexto hostil cuando RJ se concentró durante diez años (de 1975 a 1985) en el estudio crítico de lo ocurrido en la Comuna de París de 1871, a la luz de la teoría revolucionaria marxista-leninista y la teoría de la guerra de Carl von Clausewitz. La investigación se centró en aprender de las elaboraciones acerca de aquella derrota histórica en el momento en que se estaba viviendo la derrota de otro proceso revolucionario. Las conclusiones a las que arribó, que sugerían cierta analogía entre ambas coyunturas, lo llevaron a poner en cuestión la noción clásica de revolución entendida

como toma violenta del poder para derrocar a la burguesía, imponer una dictadura del proletariado y erigir las bases de una sociedad sin clases. RJ explica su decisión de mantener (hasta ahora) inédito *El asalto al cielo* como un modo de evitar dar a conocer públicamente argumentos que consideraba “demasiado dañinos” para personas que apreciaba mucho: el triunfo revolucionario no garantiza la revolución, el problema no es tanto la toma del poder, sino qué hacer luego con el poder. En la medida en que la idea clásica de revolución entró en crisis, para RJ lo que siguió no fue una postura conformista, ni la parálisis o el escepticismo, sino la búsqueda de otras estrategias o vías para transformar la existencia e inventar nuevas formas de vida en común. Al desplazar el foco de la espera de que se produzcan “condiciones objetivas y subjetivas” favorables a la revolución, promueve actuar sin dilaciones con los recursos disponibles y con aquellos que estén dispuestos. Ya no es necesario aguardar la voluntad de grandes masas organizadas y conscientes, lideradas por un partido de vanguardia: para lograr el cambio basta con que “el uno por millón de la gente tenga ganas de hacer algo diferente y posibilidades materiales de hacerlo”.¹⁷

Con la expectativa de contribuir a cambios inmediatos en su entorno que permitan emerger “un espacio de intercambio fraterno, igualitario, justo”,¹⁸ RJ ha impulsado (y sigue haciéndolo) distintos proyectos cuyo común denominador es la noción de comunidades experimentales o microsociedades. La experimentación con distintas redes sociales significa, en esta clave de lectura, la continuidad de la acción política por otros medios, a partir de la toma de distancia crítica del camino insurreccional como vía para derrocar al capitalismo. Un camino alternativo, sin duda menos ambicioso, que ya se esbozaba en el fallido proyecto “Internos” formulado a fines de la dictadura: RJ lanzó la conformación de una red de intercambios intelectuales sobre la base del reparto en fotocopias de aquellas cuestiones en las que cada uno de los adherentes estuviese trabajando, pensando o leyendo. Una lista de discusión semejante a las que hoy facilita internet, en medio del asfixiante aislamiento que se vivía entonces. Dos décadas más tarde concretó Bola de Nieve –una base de datos virtual de artistas que exponen su poética y eligen a otros artistas, en una clara apuesta por la autogestión, sin la mediación de críticos ni curadores–, y poco después Chacra99 –una experiencia de convivencia creativa entre artistas, escritores y músicos que duró un verano–; y finalmente el Proyecto Venus, que existió durante seis años, basado en intercambios en clave de *potlatch*, al margen del mercado, con un modo de funcionamiento similar al de los “clubes de trueque” que en esos tiempos de crisis económica y altísimo nivel de desempleo se propagaban por toda la Argentina. Se trata de una manera de reinventar la acción política emancipatoria colectiva, a través de la gestación de espacios y modos de relación que escapen –aunque sea de forma efímera– a la lógica hegemónica y dejen lugar a nuevos conceptos de vida.

¹⁷ Véase, en este mismo volumen, p. 174.

¹⁸ *Ibíd.*

Podría pensarse, apelando a las nociones de Raymond Williams,¹⁹ que el paso de la aspiración de la revolución a la iniciativa de fundar una microsociedad implica un desplazamiento desde un lugar de oposición contrahegemónica hacia uno alternativo que, sin confrontar directamente con las reglas de juego dominantes, inventa las suyas, y funda una suerte de territorio liberado, un tiempo desafectado del mandato de la producción y el ocio reglados. Pero, a la vez, ese lugar y ese tiempo no están “fuera de la sociedad sino entremezclados con ella”.²⁰ De paso por Buenos Aires en 2003, al conocer la experiencia del Proyecto Venus, el teórico italiano Toni Negri la describió rápidamente apelando a un oxímoron: “¡Una logia pública!”.²¹ Esto es: una sociedad secreta abierta a cualquiera.

Dentro de las distintas comunidades experimentales, hay distintas escalas: el Proyecto Venus llegó a nuclear a 500 personas; y en el otro extremo, *La castidad* (2006) puede pensarse como una sociedad molecular conformada por dos personas y no más: la decisión contractual, en medio de una sociedad hipersexualizada, de prescindir del sexo en la vida en pareja “para poner a prueba una unidad de convivencia y economía doméstica basada en la amistad y la castidad”.²²

La reformulación de la acción política por nuevas vías se manifiesta en una serie de desplazamientos conceptuales en los escritos de RJ: de la revolución y la utopía (que se suele usar para designar una “negatividad irrealizable”) pasa a proponer nociones como experimento, desutopía, microtopía, microsociedad y comunidad experimental. Contra lo que podría pensarse, en su léxico, “utopía” y “desutopía” no son términos antitéticos. Desutopía supone mutar la utopía en un asunto actual e inmediato, realizable, accesible y real. No reniega del legado de los pensadores utopistas, en particular de Charles Fourier,²³ e incluso RJ se inscribe en esa tradición cuando define al Proyecto Venus como un “falansterio razonable”, una colonia utópica que tiene lugar en los intersticios del mundo estándar y no apela a reglas imposibles, sino a “acuerdos cómodos y voluntarios”. Se alimenta de la convicción de que una existencia distinta puede inventarse aquí y ahora, con los recursos que están a mano, con los sujetos que están alrededor y bien dispuestos al contacto con otros, a la donación y al interés por las demás personas. El paso de la aspiración de un futuro distinto a la transformación del presente inmediato se asienta en el entrecruzamiento y mutua afectación entre deseo y posibilidad.

19 Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

20 Véase, en este mismo volumen, p. 119.

21 Toni Negri, testimonio recogido en video por Cecilia Sainz, Buenos Aires, 2003. <http://www.youtube.com/watch?v=c2tivUrojo>

22 Véase, en este mismo volumen, p. 382.

23 RJ organizó las Jornadas Fourier para discutir ese legado con la participación de artistas, historiadores, sociólogos y otros intelectuales, como primera iniciativa propiciada desde el Área de Comunidades Experimentales del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2004.

Estrategia de la alegría

En su lúcido análisis sobre la última dictadura argentina, Pilar Calveiro se refiere en términos de “poder concentracionario y desaparecedor” a los modos en que el terror se dispersó en la sociedad más allá de los límites de los campos de concentración (existieron alrededor de 500 centros clandestinos de detención y exterminio en toda la Argentina): “El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, ‘del otro lado de la pared’, solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos”.²⁴ La capacidad paralizante del “terror concentracionario” se basa en la ambigüedad entre saber y no saber lo que estaba ocurriendo. La siniestra tecnología del terror, basada en instalar la más absoluta incertidumbre, se corporizó en la figura de los desaparecidos violentamente ausentados, arrasados y negados: no se sabe dónde están los ausentes, no aparecen sus cuerpos, las autoridades niegan su existencia.

²⁴ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

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

La novela inédita que RJ escribió entre 1980 y 1983, de la que se publican en este libro un par de fragmentos, devela el clima enrarecido que se vivía entonces. Se basa en el enfrentamiento entre la Vieja Loca que acampa en la Esquina (“locas” fue el despectivo epíteto con el que la prensa cómplice de la dictadura desestimó la presencia pública de las Madres, su disputa por el espacio público vedado y su letanía insistente para reclamar por aquello que muchos preferían no ver) y el Coronel Militar, un torturador que apela a la confesión católica para conjurar la imagen imborrable del cadáver del hijo de la Vieja arrojado al Río de la Plata.²⁵ Cuando el horror del genocidio empezó a develarse, la sociedad argentina se refugió en el argumento autojustificador, tan frecuente en los primeros tiempos de la posdictadura: “No-

sotros no sabíamos”.²⁶ El texto ficcional de RJ da indicios precisos de lo contrario, al describir la operatoria represiva que años más tarde tomaría estado público cuando ex represores como Adolfo Scilingo confesaran que los cuerpos de los desaparecidos eran tirados vivos al mar o al río, en los llamados “vuelos de la muerte”.

En el mismo sentido, en la investigación realizada por RJ en 1986²⁷ sobre la persistencia del miedo en la sociedad argentina, ante la pregunta acerca de si sabe de alguien que haya sido secuestrado por desconocidos en la calle, es un dato escalofriante que la mitad de los entrevistados haya respondido afirmativamente. Dicha investigación arribó a la conclusión de que el terror inoculado a la sociedad argentina persistía aún en democracia modelando comportamientos y aprehensiones colectivas. El terror se prolonga hasta hoy en la persistencia de la violencia policial y en el miedo hacia el otro (mediante el tópico de la inseguridad instalado por el discurso mediático). La interpretación que propone RJ acude a términos de Clausewitz: para ganar una guerra no alcanza con destruir el cuerpo del enemigo, hay que socavar su voluntad de lucha y su estado de ánimo a través del miedo. Como bien señala Lucas Rubinich, “La idea de que en una guerra la derrota del adversario supone el aniquilamiento de su fuerza material, pero también de su fuerza moral se construirá con esa caja de herramientas [Marx, Clausewitz, Durkheim, Mannheim] y será un elemento central para el desarrollo de la estrategia cultural de RJ”.²⁸

Años más tarde, RJ publica un breve comentario en el diario *Página/12* que rememora lo vivido durante la cena familiar del 31 de diciembre de 1976,²⁹ la desolación ante la noticia de la desaparición de alguien cercano. Y a la vez, recupera una dimensión invisibilizada de formas de confrontación o resistencia al orden de la dictadura. Si las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo fueron la avanzada indiscutida de la oposición, la cultura underground, la trama subterránea de encuentros, recitales de poesía, festivales de rock, fiestas y otras formas de sociabilidad también contribuyeron –de otro modo– a la reconstitución del lazo social quebrado por el terror. Los recitales en húmedos y oscuros sótanos de bandas de rock como la mítica Patricio Rey y los Redonditos de Ricota o Virus –en la que RJ participó como letrista– significaban en ese contexto “un oasis, una isla de bienestar”.³⁰

Es lo que RJ llama la “estrategia de la alegría”: una respuesta o una reacción ante la depresión, el desánimo y el

25 Una investigación reciente de Horacio Verbitsky sobre la complicidad de la cúpula de la iglesia católica con la dictadura argentina refiere que los militares y sus capellanes consideraban que los “vuelos de la muerte” eran una forma cristiana de matar. Véase H. Verbitsky, *La mano izquierda de Dios*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

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

27 Véase, en este mismo volumen, pp. 275-297.

28 Lucas Rubinich, “Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”, en: revista *Apuntes de Investigación* n° 15, Buenos Aires, pp. 113-158.

29 Véase, en este mismo volumen, p. 417.

30 Véase, en este mismo volumen, p. 177.

miedo generados por la represión dictatorial. Un miembro de la familia Moura (cuyos tres hermanos integraban el grupo Virus), junto a su mujer y su pequeño hijo, estaban desaparecidos. El grupo, sin embargo, tocaba una música muy alegre. En medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva. Así lo entendió el Indio Solari, cantante y líder de los Redonditos de Ricota, cuando explicitó que su música apuntaba a preservar el estado de ánimo arrasado por el terror. Por entonces, en esos espacios marginales se produce una transformación de la experiencia misma de participar de un recital de rock: si antes el público escuchaba sentado en sus butacas, esa dinámica estática es socavada por el llamamiento activo, la incitación a ser partícipes activos, a moverse, a transformarse junto a otros.

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

El cuerpo aparece en estas experiencias como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados, “hechos carne”. Estas experiencias están problematizando un orden disciplinario que ha calado muy hondo y modelado las subjetividades. El indisciplinamiento de los cuerpos se manifiesta en términos de una disidencia sexual, que también es política, al poner en cuestión las asignaciones de género y sexuales heteronormativas, e incluso de ciertos corsés “homonormativos”. Cuerpos danzantes, en movimiento, travestidos, imprevisibles, el baile colectivo y sin pautas, la fiesta, el desfile improvisado, provocan devenires de los cuerpos que desarticulan cualquier identidad estable.³¹

En la noción de “estrategia de la alegría” resuena lo que señala Deleuze:³² “Los afectos son devenires: unas veces nos debilitan, en la medida en que disminuyen nuestra potencia de obrar y descomponen nuestras relaciones (tristeza), y otras nos hacen más fuertes, en la medida en que aumenta nuestra potencia y nos hacen entrar en un individuo más amplio o superior (alegría). [...] No es fácil ser un hombre libre: huir de la peste, organizar encuentros, aumentar la capacidad de actuación, afectarse de alegría, multiplicar los efectos que expresen o desarrollen un máximo de afirmación. Convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia”.³³

El título de uno de los discos más conocidos de Virus, *Superficies de placer* (1987), ofrece algunas claves al respecto: la piel es reivindicada o recuperada como zona de

³¹ Aquí retomo un aporte del investigador Fernando Davis.

³² A quien, junto a Félix Guattari, y a través de Néstor Perlongher, RJ había empezado a leer a principios de los 80.

³³ Gilles Deleuze, *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980. Esta afinidad fue señalada por la investigadora Gisela Laboureaux, a quien agradezco la referencia.

placer y no de tormento (la tortura más usual en los campos de concentración argentinos fue la picana, es decir descargas eléctricas sobre piel y mucosas). A la vez, salir a la superficie es dejarse ver y representa lo opuesto a lo subterráneo, al escondite clandestino, al encierro, a las catacumbas con las que se metafORIZABA entonces la actividad cultural antagonista.

Las dos estrategias frente al terror sostienen distintas formas de la politicidad de los cuerpos, y no se plantearon como incompatibles sino que incluso en ocasiones se articularon con enorme fuerza. Un claro ejemplo de esa confluencia son los *escraches*. Concebidos en 1996 por HIJOS (agrupación que reúne a hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar), implicaron una revitalización indudable dentro del movimiento de derechos humanos. *Escrachar* significa –en la jerga rioplatense– señalar, poner en evidencia, sacar a la luz. El escrache se mostró como una eficaz modalidad colectiva para evidenciar la impunidad de los represores, e impulsar la condena social entre aquellas personas que convivían cotidianamente con ellos ignorando su prontuario. Partían de un trabajo de investigación, continuado en una prolongada labor en pos de la toma de conciencia entre los vecinos, y finalmente arribaban a una manifestación callejera de aspectos carnavalescos y festivos en la puerta del domicilio o lugar de trabajo del personaje escrachado.

Los tabicados

Darkroom (cuya primera versión ocurrió en el sótano de Belleza y Felicidad, en 2002) fue definida por RJ como “un laboratorio de la oscuridad, [...] una instalación-video-performance para rayos infrarrojos y un único espectador [que] no encaja en los casilleros de los géneros conocidos aunque comparte elementos del video, la performance, el teatro, la danza, incluso la fotografía”.

Consistió, en concreto, en un espacio absolutamente a oscuras, donde un conjunto de performers se movían a ciegas (grandes máscaras blancas anulaban su visión y neutralizaban sus rostros). Únicamente el espectador (solo uno, por riguroso turno) veía algo, convertido en un *voyeur* limitado por su dependencia de un aparato óptico, una cámara de filmación de rayos infrarrojos semejante a las que se emplean en labores bélicas o de espionaje, en la que se registraban las situaciones fragmentarias que decidía mirar en medio de la penumbra: rastros del movimiento imprevisible de cuerpos de seres anónimos, ciegos y sin rostro.

Darkroom ha merecido diversas interpretaciones. La primera y más obvia, el “cuarto oscuro” donde se revela la fotografía: el espectador opera aquí como el fotógrafo que extrae imágenes de lo negro mediante un haz de luz. Reynaldo Ladagga, en esta línea, la consideró una experiencia de “cine expandido”.³⁴

³⁴ Carta de Reynaldo Ladagga a RJ, 26 de septiembre de 2002, archivo RJ.

La segunda: *darkroom* es el nombre con el que se conocen sitios de encuentros libertinos de gays, habitaciones y laberintos oscuros destinados al sexo casual y grupal.³⁵

La tercera interpretación: un caso de “vida observada”,³⁶ una metáfora de la sociedad de control y sus omnipresentes dispositivos de vigilancia audiovisual, partiendo –justamente– de la pérdida de control de todos los que comparten ese momento.

La cuarta: un “criadero de mutantes”³⁷ a partir de la suspensión del órgano sensorial dominante en la vida contemporánea, y por lo tanto una investigación sobre el régimen de visibilidad a partir de su anulación transitoria. En esa línea, Andrea Giunta encuentra en *Darkroom* “un trabajo con la oscuridad como el cercenamiento de un sentido, como una pérdida de control. Un laboratorio perceptual”.³⁸

Puede proponerse una quinta vía de acceso al sentido múltiple del *Darkroom*: aquella en la que resuena la experiencia concentracionaria. Los performers como secuestrados tabicados,³⁹ y el espectador, ocupando el lugar equívoco de la sociedad, que los vislumbra apenas, fugazmente. Los relatos de los sobrevivientes de los campos de concentración argentinos coinciden en que el tabicamiento fue la condición persistente en la que vivieron durante los días, meses o incluso años que se prolongó la arrasadora experiencia; desde el secuestro, las sesiones de tortura, el hacinamiento de cuerpos encadenados y sin nombre, hasta llegar –en la inmensa mayoría de los casos– al exterminio del desaparecido. A ciegas, se agudizaban los otros sentidos y en los testimonios cobra protagonismo aquello que se escuchaba, se olía y se tocaba. Entrar al *Darkroom* nos retrotrae al miedo, la deshumanización, la desolación, la percepción alterada, la temporalidad y la especialidad dislocadas por la falta de claridad (a causa de la momentánea ceguera y también de la ignorancia acerca de las reglas de juego de ese lugar, el no saber dónde se está, con quiénes, desde hace cuánto tiempo ni lo qué ocurrirá luego). Una catábasis⁴⁰ o descenso a los infiernos, pero no a cualquier infierno: al de nuestra historia inmediata.

“El mínimo movimiento se convierte en un problema de supervivencia. ¿Cómo reorganizarse en un trastocamiento total de las relaciones de la información, del secreto, de poder?”, se pregunta RJ. Esa inquietud que él logró materializar en el *Darkroom* incita a escudriñar los efectos interiorizados y activos del terror concentracionario.

35 Para reforzar esta hipótesis, existen testimonios que mencionan que hubo sexo entre performers durante el primer *Darkroom*.

36 Reynaldo Ladagga desarrolla esa noción en: “La vida observada”, en: *Darkroom*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2005, p. 5-6. También se refirió en estos términos al Proyecto Venus en *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 13.

37 *Ibíd.*

38 Andrea Giunta, “Darkroom”, en: revista *Exit Express* n° 14, Buenos Aires, 2005, pp. 30-31.

39 Estar tabicado, en la jerga concentracionaria, es tener los ojos fuertemente vendados con una tela o una capucha que cubre permanentemente la cabeza.

40 Julia Sarachu propone pensar el *Darkroom* desde esa figura de la mitología clásica, en “Cathabasis”, texto inédito, archivo RJ, s/d.

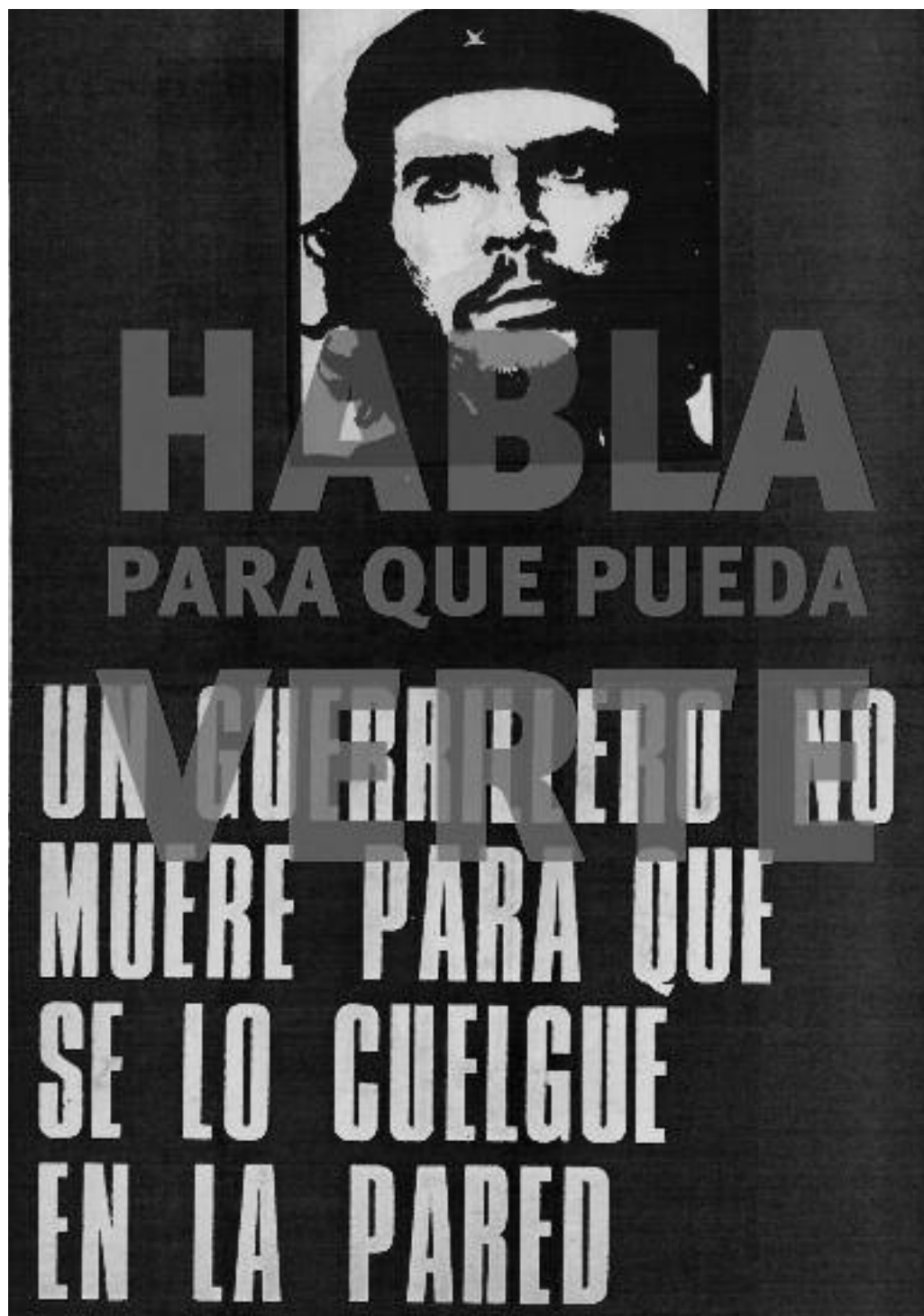


Imagen de archivo intervenida
como parte de la instalación
1968: *el culo te abrocho*, 2008.

Binarismos persistentes

Desde los años 60, RJ fue acusado varias veces de frívolo, snob, despolitizado e incluso despolitizador. La izquierda orgánica no vio con buenos ojos las experiencias de la vanguardia sesentista, que asimilaba de modo reduccionista al Instituto Di Tella, al que acusaba de ser extranjerizante e incluso agente del imperialismo cultural. En la década del 90, el pensamiento binario que enfrenta vanguardia y arte comprometido se actualizó en el mote “light” con el que se (des)calificó a un conjunto heterogéneo de artistas, nucleados en torno al espacio del Centro Cultural Ricardo Rojas.⁴¹

Luego del estallido social y político que vivió la Argentina a fines de 2001, ante la multiplicación y creciente visibilidad de prácticas de activismo artístico, se insistió en oponer dichas prácticas a espacios alternativos como Belleza y Felicidad.

Con la intención de cuestionar y debatir colectivamente esas lecturas sobre el arte argentino, el Proyecto Venus convocó al encuentro “Rosa Light / Rosa Luxemburgo”, que tuvo lugar en el auditorio del Malba en 2003, ante un público nutrido y heterogéneo.⁴² La tarjeta que invitaba al evento –diseñada por el propio RJ– mostraba dos frascos de pintura rosa de tonalidades casi idénticas. Retomaba otro epíteto descalificador hacia los artistas ligados al espacio de arte del Rojas como “rosa” (por gay o maricón), el mismo nombre de la incuestionable heroína marxista de la derrotada revolución alemana. Aquella noche no se disolvieron los binarismos, sino todo lo contrario: asumieron ribetes inverosímiles cuando se vertieron acusaciones contra un conjunto heterogéneo de manifestaciones artísticas como “encubridor” de las políticas neoliberales de los sucesivos gobiernos de Carlos Saúl Menem (1989-1999), signadas por la impunidad a los genocidas y por el auge privatizador.

Dos cuestiones merecen discutirse respecto de esta insistencia reduccionista que enfrenta experimentalismo y politicidad: por un lado, salta a la luz que son muchísimos los vasos comunicantes, los canales de intercambio, los itinerarios compartidos entre aquellos vinculados al Di Tella/ el Rojas/ Belleza y Felicidad y el llamado “arte político” o “comprometido”.⁴³ Por otro, es hora de dismantelar el viejo y rígido estereotipo que restringe la politicidad del arte a la mera referencia explícita a contenidos de denuncia; para pasar a pensar en los distintos regímenes de politicidad que pueden producirse en el fuero artístico o en sus márgenes: someramente, desde su desbordamiento para articularse activamente con movimientos sociales hasta su apuesta crítica por develar los mecanismos institucionales del “Sistema Arte”;

⁴¹ Véase al respecto el dossier “Noventa: la década breve”, en revista *ramona (rosana)* n° 87, Buenos Aires, diciembre de 2008, que reúne varias miradas críticas sobre las lecturas hegemónicas acerca del arte argentino de los 80 y 90.

⁴² Véanse las distintas intervenciones de los panelistas y el público en revista *ramona* n° 33, Buenos Aires, junio de 2003.

⁴³ Un ejemplo claro de esos entrecruzamientos fue el concurrido encuentro Multiplicidad, en 2003, en el que una veintena de colectivos de artistas, poetas y activistas se encontraron en el espacio Tatlin a fin de poner en común sus modos de producir y tomar decisiones. Véase revista *ramona* n° 33, Buenos Aires, julio de 2003.

pasando por su capacidad de desacomodamiento o perturbación de los modelos y puntos de vista instituidos, o la invención de nuevos modos de habitar el mundo.

En medio de la desolación producida por los devastadores efectos de la pandemia del sida, el repliegue del movimiento de derechos humanos a partir del otorgamiento presidencial del indulto a la cúpula militar juzgada durante el gobierno anterior, el auge privatizador sobre las empresas públicas y la desarticulación de la protesta, conviene repensar en el tenor de esas acusaciones y rescatar la condición política (de otra política) presente en las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en la década del 90. Poco antes del debate, RJ había escrito en *ramona*: “Contra lo que se sostiene en forma irresponsable e insensible, el Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos, que buscan la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hiciera más vivibles las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios”.⁴⁴ Aunque esté hablando de otros artistas, esta evaluación puede hacerse extensiva al propio programa de acción colectiva que el mismo RJ impulsa.

Avanzar hacia un mundo menos hostil y más bello, con una pequeña ayuda de los amigos: esa energía, que él denomina “tecnologías de la amistad”, apuntala las iniciativas que involucran a otros como partícipes de la puesta en marcha de una máquina de deseos compartidos y mutuamente sostenidos. “No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones”, sostiene. Y sigue: “En lo que creo de verdad es en el hacer, y en mi caso, en el placer de hacer con esos otros queridos para quienes el arte es una forma de vida”.⁴⁵

Sus amigos artistas son, para él, mucho más importantes que el arte, al que define antes como espacios de relaciones sociales que un cuerpo de obras. No es que reniegue del arte o renuncie a él, sino que se mueve mejor en sus intermediaciones. Lo sabe un espacio lábil en el que es imaginable que surjan relaciones sociales autónomas, fundadas en la libertad y las economías del deseo; de allí, la diseminación de sus acciones más allá de las fronteras-del-arte, la prolongación de la actividad artística en la territorialidad social.⁴⁶

Las redes sociales o comunidades experimentales que impulsa RJ, si bien “mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto ‘arte’, no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar al arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica”.⁴⁷ Insiste –al impulsar proyectos colectivos

⁴⁴ RJ, “The ByF Affaire: enfado Snob, Contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico”. Artículo en revista *ramona* n° 31, Buenos Aires, abril de 2003, p. 60.

⁴⁵ Véase, en este mismo volumen, p. 377.

⁴⁶ El concepto fue acuñado por Juan Carlos Marín en su libro *Los hechos armados: un ejercicio posible*, Buenos Aires, CICSO, 1984.

⁴⁷ Véase, en este mismo volumen, p. 443.

como Bola de Nieve, la revista *ramona* o el Centro de Investigaciones Artísticas— en que sean los propios artistas, a la manera de la gesta heroica fundadora de Baudelaire y Flaubert en pos de la autonomía del campo literario francés que describe Bourdieu,⁴⁸ los que regulen la pertenencia y la legitimidad al campo; no el mercado ni los gestores institucionales.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

En el trabajo del artista y las formas no rutinarias de vida social que explora, RJ encuentra un componente utópico realizado: “Me gusta pensar la vida y la acción de los artistas como anticipo de formas de vida posibles para todos. [...] Serían un ejemplo de lo humano en el Reino de la Libertad: sin división entre trabajo y ocio, entre trabajo propio y trabajo ajeno, entre trabajo intelectual y manual, sin especializaciones rígidas, un juego libre de potencias humanas, [...] la vida sin propósito útil, un derroche”.⁴⁹

⁴⁹ Véase, en este mismo volumen, p. 383.

Más allá de las mutaciones que la praxis de RJ ha tenido a lo largo de las últimas cinco décadas, el concepto vertebral parece seguir siendo el mismo: entender y practicar el arte como la creación de nuevos conceptos de vida. “El ‘arte’ no tiene ninguna importancia. Es la vida la que cuenta”, proclamaba en 1968. Contra los dogmas estoicos y los mandatos sacrificiales de la vieja izquierda, RJ llamaba en los 80 a “una revolución con sex appeal”.⁵⁰ Y es la superposición de capas geológicas o variaciones de la politicidad a lo largo de los vericuetos de la historia lo que dejó en evidencia de manera insolente en su instalación *1968 el culo te abrocho* (2008). Eligió allí exponer los documentos de aquel año mítico para la vanguardia argentina, no en sus versiones originales sino escaneados e interferidos, a veces parcialmente ilegibles o irreconocibles, por la superposición de citas propias y ajenas, que remiten a distintos capítulos de las múltiples y sucesivas vidas de RJ. Se mezclaban referencias a un conjunto de lecturas y escrituras propias y ajenas muy disímiles. Desde fragmentos de sus letras de rock hasta traducciones de literatura oriental, desde trozos de sus poemas eróticos a un pasaje de *La ideología alemana*. Resuena una vez más aquella concepción del arte defendida por Suely Rolnik como práctica de experimentación que contribuye a la transformación de nuestro devenir. Nunca a su reificación.

⁵⁰ Véase, en este mismo volumen, pp. 254-255.

Una vez alguien, entre el encantamiento y el desconcierto, susurró: “Al final, el arte para RJ se parece mucho a una buena reunión de amigos”. Tenía razón. ¿Quién olvida una de sus fiestas? La última, convocada para celebrar “su vuelta a la vida” luego de un momentáneo derrumbe, fue la rematerialización del happening que no existió en 1966 pero resultó muy tangible en 2010: un banquete cuasi-helénico con manjares mediterráneos, incluido un jabalí que devoramos con las manos, entre gente querida devenida por un rato en sátiros y ninfas. La felicidad existe, supimos esa noche: solo hay que inventar la situación.

Ana Longoni



Escenas del banquete de materialización del *Happening para un jabalí difunto*, 2010.

La historia de este libro

El deseo nace del derrumbe, cuyo título –tomado de un artículo escrito por RJ junto a Juan Carlos Marín–⁵¹ convoca la voluntad deseante en medio de condiciones adversas, es resultado del trabajo de investigación colectivo sostenido a lo largo de varios años, de un equipo coordinado por Ana Longoni e integrado por Daniela Lucena, Julia Risler, Fernando Davis, al que se sumaron en la última e intensa fase Guadalupe Maradei y Syd Krochmalny. El proceso de recopilación y edición de los textos –muchos de ellos inéditos y desperdigados– contó con la invalorable participación (hiper)activa y (auto)crítica del mismo RJ, quien releyó, seleccionó, corrigió, anotó y preparó un texto introductorio contemporáneo a cada uno de los materiales seleccionados, internándose en un vertiginoso túnel del tiempo. Los aportes en el rumbo de diseño de Alejandro Ros y Silvia Canosa también resultaron imprescindibles a la hora de imaginar un formato que cobijara un material heterogéneo para permitir la superposición de distintas capas de sentido y vías de acceso a la lectura.

⁵¹ Véase, en este mismo volumen, pp. 256-261.

La investigación contó con el apoyo de un subsidio de SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior), y la edición inicia la colaboración cuatripartita entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Red Conceptualismos del Sur, la editorial argentina Adriana Hidalgo y la editorial española La Central. Sin estos invalorable apoyos y votos de confianza el proyecto no se hubiera podido concretar, dado que la Red –una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectivos fundada en 2007 por un grupo de investigadores de América Latina y España– no cuenta con más recursos que su capital intelectual y su voluntad de incidir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales ocurridas en América Latina a partir de la década del 60.

Se trata del primer título de la colección *Escrituras Críticas*, que apunta a reunir, dar visibilidad y reactivar una serie de legados de escrituras críticas o teóricas desplegadas en América Latina que han quedado obliterados, minimizados, olvidados o pasados por alto por el canon del arte. Otros títulos en preparación están dedicados a la obra de Walter Zanini, Mário Pedrosa y Frederico Morais (Brasil), Juan Acha (Perú) y Ticio Escobar (Paraguay).

A pesar de la envergadura de este volumen, los escritos reunidos aquí representan solo una porción acotada de la obra vasta y diversa de RJ. La totalidad de sus textos estará en breve disponible en lo que llamamos “archivo en uso”, que apunta a la socialización de los documentos reunidos en los proyectos de investigación en los que participa la Red, a través de su digitalización y acceso público, en distintos centros de documentación en América Latina y España.

Instrucciones de uso

Este libro no se ciñe a la estructura clásica de los volúmenes biográficos ni al formato de las antologías que reúnen documentos de un autor. Es un texto en el sentido más estricto: tejido que entrecruza múltiples hilos, construyendo una trama que articula arte, política, vida personal, transformaciones sociales, crisis históricas.

Está integrado por cinco capítulos o partes ordenadas cronológicamente y una biografía visual y textual de RJ.

Cada parte contiene dos secciones:

1. Una sección de Conversaciones, que hace las veces de contextualización de la época, a partir de un collage de fragmentos de entrevistas de RJ con diversos interlocutores y en diversos momentos, rememorando sus vivencias y percepciones de aquellos años.
2. Una sección de Documentos, que presenta una selección de escritos y proyectos de RJ—en su mayor parte inéditos o dispersos—, acompañados por fotografías, material periodístico y producciones gráficas realizadas en el marco de las acciones o elaboraciones referidas en los documentos.

Con el objeto de agilizar la ubicación temporal del lector, el año de realización de cada escrito se reitera en el ángulo superior derecho de cada página.

Cada documento está antecedido por un breve comentario escrito por RJ en 2010, a propósito de esta edición, con el fin de ubicar al lector en lo que fueron las condiciones de producción y recepción y ponerlas a dialogar con el presente.

Pueden hallarse tres tipos de notas en los textos. Aquellas ya presentes en las versiones originales no llevan ninguna aclaración especial. Las acotaciones actuales propuestas por RJ se señalan como notas de autor (N. de A.). Y aquellas aclaraciones (localismos, personalidades y referencias históricas circunstanciales que podrían resultar enigmáticas para un lector no argentino) realizadas por el equipo editor se señalan como notas de editor (N. de E.).

En el texto, el lector encontrará algunas palabras destacadas en una tipografía mayor. Se marca así la primera aparición en el libro de un concepto fetiche o idea-fuerza en la praxis de RJ, organizadas por afinidad en el mapa de conceptos fetiche incluido al final del volumen; y por otro lado, aquellas personas, espacios o circunstancias históricas importantes en la vida de RJ, cuyas referencias básicas se proporcionan en el glosario de nombres y acontecimientos clave.

De esta manera, la organización de los materiales reunidos en *El deseo nace del derrumbe* no sigue un orden de subordinación jerárquica o lineal, sino que ofrece múltiples entradas de lectura.

Imaginamos este libro no como un objeto inerte sino como una máquina de sentidos superpuestos, a la manera del Talmud, cuyas partes son susceptibles de interpretación, apropiación y discusión en nuevos itinerarios producidos por cada acto de lectura.

