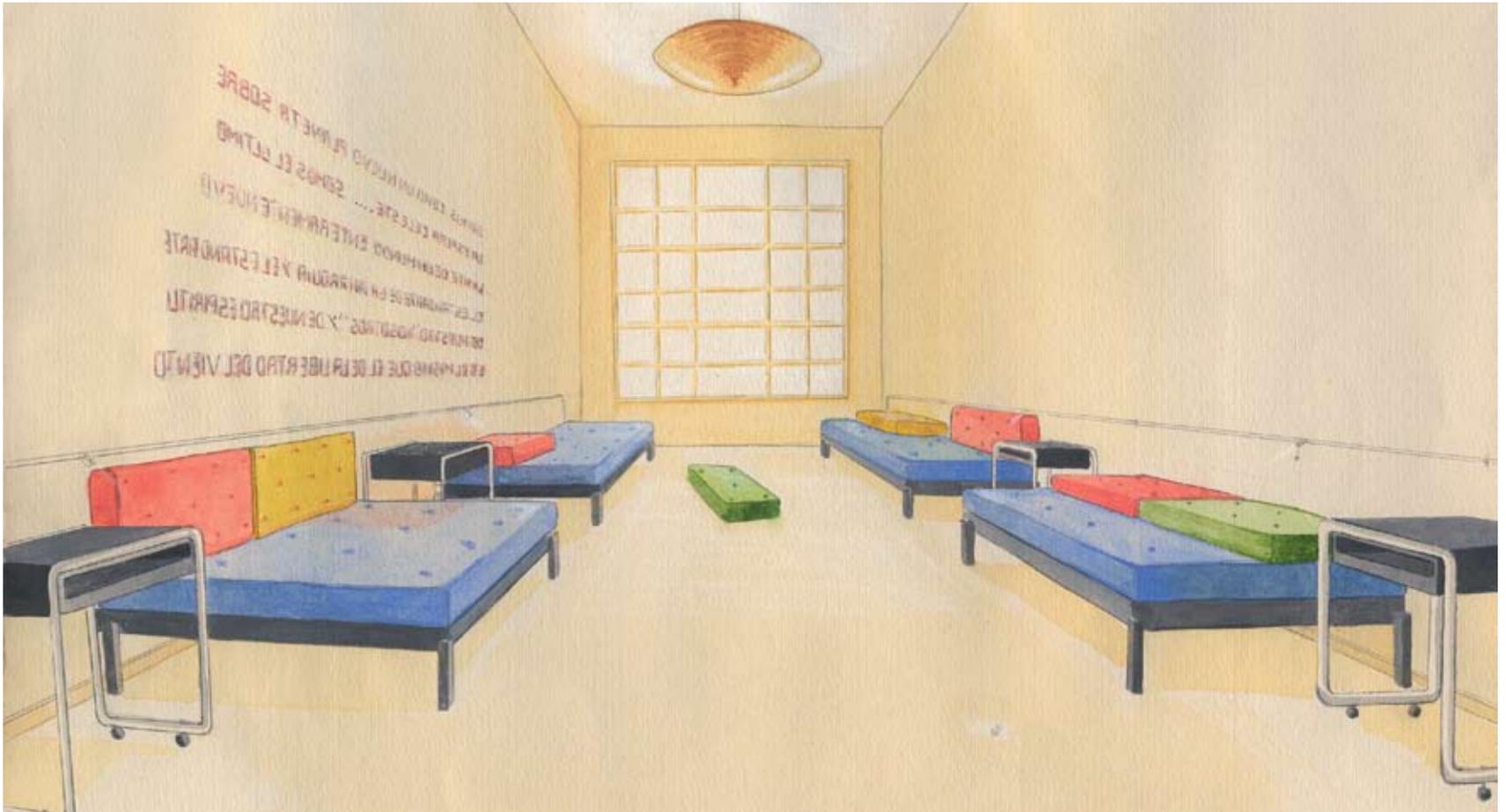


# Retrato del artista invisible

Por Ricardo Piglia



Dibujo de Sebastián Gordín del "Espacio Tatlin", sede del Proyecto Venus, 2002.

**Entre el tedio y la política.** La obra Roberto Jacoby no plantea la cuestión –habitual hoy en día– ¿qué es el arte? o ¿qué puede considerarse arte?; su trabajo gira más bien en torno a la pregunta ¿qué es un artista? o quizá, con más precisión, ¿qué será un artista?, a la manera del siempre renovado asombro infantil pero también en el sentido del futuro: el artista como una figura fugaz que va siempre hacia adelante, que no se puede cristalizar, que está en constante fuga hacia el porvenir.

A veces Jacoby mismo encarna ese lugar; a veces lo señala, lo rastrea y lo hace ver. De hecho, su obra puede pensarse como la cartografía de una figura casi invisible, la construcción de un mapa con el indicio de las localizaciones y los modos de aparecer y de esconderse del artista. Un ejemplo de esto fue el plano de *La manzana loca* (1986), donde trazó el diagrama de una zona de Buenos Aires, una topografía de las instituciones, plazas, galerías, librerías, bares y hasta peluquerías de la ciudad, en donde se constituyeron los espacios fundamentales de sociabilidad artística en los años 60, y se generaron cruces entre artistas e intelectuales de diversas edades, generaciones, tribus, géneros y clases. Desde esta perspectiva, la definición del artista adquiere una dimensión territorial: ocupa lugares y coordenadas específicas y su identificación es para Jacoby una de las formas de la práctica contempo-

ránea del arte. Otro ejemplo posible es el proyecto *Bola de Nieve*: una red de artistas curadores que señala las relaciones entre los creadores a partir de su reconocimiento mutuo, e intenta renovar el entramado del arte en las condiciones abiertas por las nuevas tecnologías. Así, en medio de la sobreexposición y la instantaneidad de la escena actual, la obra de Jacoby reformula su propuesta: ¿dónde habrá un artista?

Las fronteras de esa búsqueda son, por un lado, el tedio y, por el otro, la política, o mejor, la política revolucionaria. Stendhal dedicó parte de su novela *Rojo y Negro* al aburrimiento que genera el día a día de la vida autocrática burguesa, en la que solo importa causar una impresión favorable en los demás sin que, en el fondo, nadie disfrute realmente con esa clase de éxitos. Sujeto sin deseo, el individuo burgués es sometido a la serialización, al vacío, como una forma de control opuesta a la pasión política.

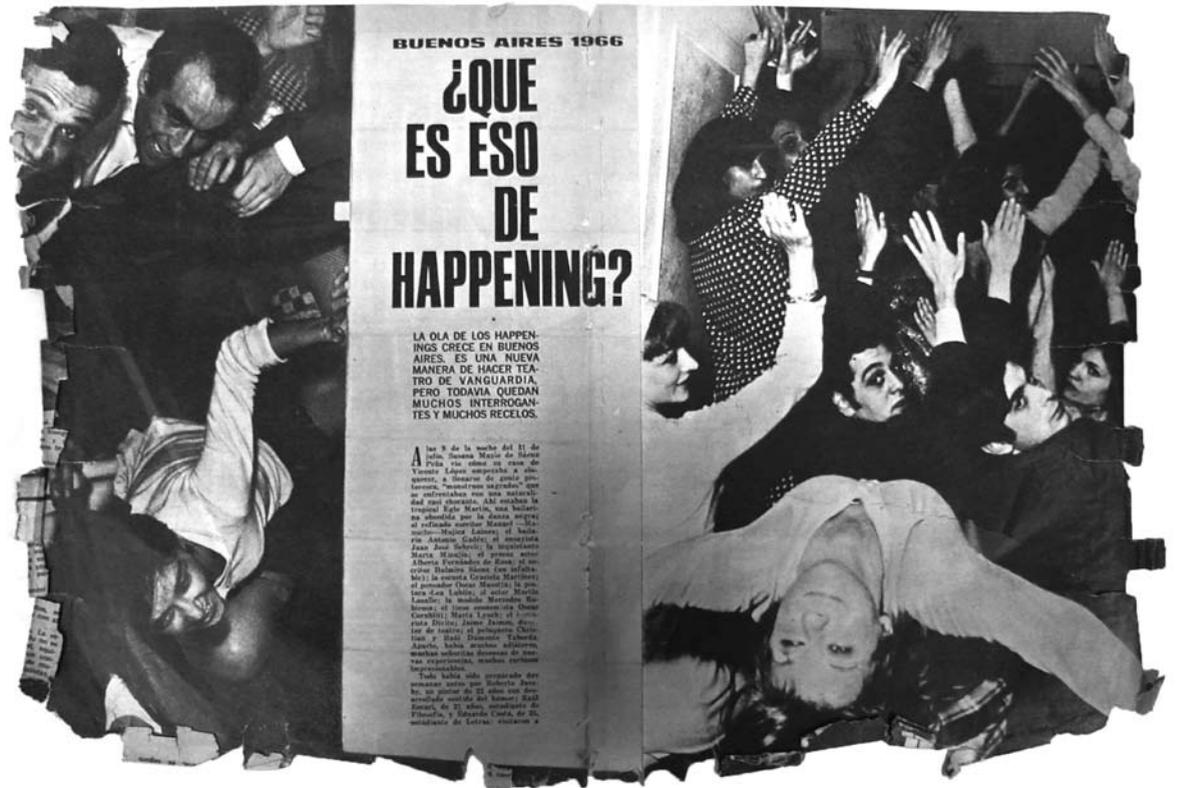
En la obra de Jacoby se observa un primer límite de lo que queda afuera de su universo y es precisamente la indiferencia, la languidez, lo que podríamos llamar el arte en estado de coma. Durante la última dictadura militar argentina, el efecto del terror –aunque no fuera uno afectado personal y directamente por la represión– se manifestó como inacción generalizada, parálisis; el terror como espera y tedio mortal. Ese estado de

ánimo formó parte, en la concepción de Jacoby, de una respuesta pasiva a la experiencia del terrorismo de Estado: “Las estrategias políticas del gobierno militar habían operado exitosamente sobre los cuerpos a través de la aniquilación, los tormentos, la prisión, el control urbano y los sistemas de información, ya que su meta fue lo que Clausewitz denomina las *fuerzas morales e intelectuales*, que suele ser en la guerra el verdadero objetivo para la destrucción de las fuerzas físicas o corporales. En verdad actuaron sobre el estado de ánimo de la población hasta que los impulsos de autonomía se extinguieron casi por completo”, escribe Jacoby (*La alegría como estrategia*, 2000).

En contraposición, su práctica artística va hacia la política, sin abandonar nunca el trabajo creativo sobre la forma. En el marco de esa intervención se ubica el conjunto de acciones que dio en llamar *estrategias de la alegría* y que comprendió, entre muchas otras propuestas, su participación en el renovador grupo de pop-rock Virus desde 1979 y más tarde las fiestas nómades en espacios no convencionales que organizó en los 80. Virus formó parte de un conjunto de prácticas que fueron un modo de resistir al clima de opresión no solo a través del uso del humor en las letras de las canciones y de la composición a partir de ritmos alegres y bailables, sino también por medio de las condiciones de producción de los espectáculos, la forma de organizar



A la izquierda, el grupo Virus antes de un concierto, hacia 1980. Al lado, el famoso plano de la "Manzana Loca", epicentro de la efervescencia cultural de Buenos Aires en los años sesenta. Al lado, noticia de la revista "Gente" sobre el "Antihappening", 1966.



de los usos creativos de la tecnología socialmente disponible en cada momento. La desmaterialización acompaña el desarrollo técnico: el carácter cada vez más liviano de los mensajes y los medios los transforma en conceptuales. No se trata de la disolución del objeto o del cambio de contexto de la percepción artística, sino del trabajo abstracto con la reproducción, la serie, la velocidad y las formas que la tecnología pone a disposición de la sociedad. Los instrumentos técnicos –de la imprenta, de la radio, de la televisión, de la red digital– son el verdadero *ready made* del arte contemporáneo. El artista actual se parece al Doctor Mabuse, es un ilusionista *cyber*, politizado y mutante, que identifica *modos de hacer*.

En su ensayo *La filosofía de la composición*, Edgar A. Poe insta una tradición literaria muy productiva: explica cómo se hace un poema para que otros puedan hacer un poema. Lo mismo hizo al inventar el relato policial y su inolvidable y arriesgado razonador: Auguste Dupin. Poe definió los elementos mínimos necesarios para crear una intriga (el criminal, el detective, la víctima, la historia que se cuenta en sentido cronológico inverso, etcétera) y a partir de esa forma conceptual se desarrolló uno de los géneros más populares de la narrativa moderna.

El artista es un creador de formas. En esa tradición se reconocieron Baudelaire, Mallarmé, Raymond Roussel, Borges, el grupo Oulipo. Del mismo modo, la experiencia de Jacoby es la de un artista que construye no solo obras, sino modos de hacer obras.

El arte es una potencialidad abierta, disponible, un campo magnético de proyectos programáticos que cualquiera puede activar. Jacoby, como sabemos, inventa estilos, procedimientos, conceptos creativos, los usa y los abandona para buscar nuevas formas y nuevas relaciones. La renovación constante, la revolución permanente, es parte de su trabajo artístico y político contra la inercia, la repetición, la burocracia estética de lo siempre igual. Por eso, sus cambios frecuentes de registro (escritura, imágenes, investigación, teoría, música, teatro, performances, instalaciones): la renovación de los lenguajes es una de sus marcas como artista.

El arte, decía Stendhal, es la *inminencia* de la felicidad, siempre está por venir, hay que estar alerta, experimentar, salir a ver, alcanzar la utopía. Los modos de hacer arte tienen que ver –más que

con estrategias artísticas *puras*– con formas de vida que aspiran a la felicidad. Ese es el rasgo central de la poética de Jacoby. No hay nada específico en lo específico del arte, salvo la actitud –atenta y disponible– del artista hacia la *vida buena*. Por eso sus múltiples modos de hacer tienden a borrar los límites entre la vida y el arte: para modificar el lenguaje hay que cambiar la forma de vivir. Pero a la vez el arte imagina formas de vida para las cuales la realidad no está preparada.

El trabajo con lo posible, con lo que todavía no es, ronda los dos grandes motivos que se reiteran en la obra de Jacoby: la revolución y la sexualidad. Las microsociedades experimentales, la tecnología de la amistad, las redes fugaces, las colectividades alternativas, son espacios de experimentación artística y política.

El arte es una sociedad sin Estado, su realidad es la vida cotidiana. Jacoby me recuerda la experiencia de los anarquistas utópicos que decidían realizar su propuesta de una sociedad nueva en su vida personal. Esos modos de vida posibles –que incluían otras costumbres sexuales, otros cuidados del cuerpo, la ausencia de dinero, la socialización de la propiedad personal, transformaciones de la identidad, la vestimenta, la alimentación– eran programas de vida futura que, realizados en el presente, buscaban modificar los sentimientos, las concepciones y la percepción de la realidad. Esa aspiración a una vida nueva es para Jacoby la condición de la práctica artística.

**Un Cicerón de las pampas.** Mi relación con Roberto es, en algún sentido, generacional: caminos que se bifurcan y que se vuelven a encontrar. Empezamos juntos como quien dice y aún hoy estamos empezando. Creo que esa voluntad de volver a empezar, la ilusión de hacer siempre algo distinto y no repetirse, es una marca de aquellos años.

Nos conocimos en una fiesta, en la casa de una amiga, Gioia Fiorentino, alrededor del año 1963 o 64. Allí empezamos a conversar y desde entonces he estado muy atento a lo que él hace. Es una de las personas más generosas y creativas de la cultura

argentina, quizás la más creativa que yo conozco. Es un constante generador de ideas, pendiente de todo lo que sucede en la política y en la vida cultural. Siempre tuvo un ojo muy certero para identificar las nuevas tendencias, para llamar la atención sobre cuestiones artísticas o políticas con mucha destreza. Como una especie de cicerone –o Cicerón– del mundo cultural, Roberto es el que sabe ver, el que convoca y hace posible, el que potencia y define un estilo.

Siempre recuerdo que fuimos juntos a ver a Umberto Eco, que estaba de paso en Buenos Aires, invitado por el Instituto Di Tella, y le llevamos en la revista *Sobre* que Roberto estaba haciendo en esa época (1969). Nos encontramos en un bar en la calle Florida, y Eco –que en esa época como teórico del *Gruppo 63* era uno de los referentes de la vanguardia europea–, se sorprendió con una revista que primero había que romper para acceder a una combinación inesperada de materiales múltiples: historietas, panfletos, consignas, manifiestos, tesis, historias de vida, dibujos, diagramas. No había un orden fijo y Eco iba sacando esas hojas fotocopiadas sin entender del todo lo que estaba viendo o, en todo caso, sin que sus categorías le permitieran descifrar ese entrevero argentino de arte, política, cultura popular y propaganda.

Al fin de esa tarde volvimos caminando por la calle Corrientes y tuve una vez más la certeza de que Jacoby estaba un paso adelante de las últimas acciones del arte contemporáneo. Su posición de avanzada, su posición inclasificable, lo ha dejado solo muchas

veces pero siempre se sostuvo ahí, con la ética irónica del artista que sabe hacerse invisible para poder persistir. Esa es una de las grandes lecciones de su obra. Por eso creo que la exposición que se inaugura en estos días en el Museo Reina Sofía de Madrid es un acontecimiento que permitirá reconstruir la extraordinaria trayectoria de un creador que hoy está, por fin, mucho más acompañado (lo que seguramente no deja de inquietarlo). ❖

*Testimonio grabado y transcripto por Guadalupe Maradei*

El trabajo con lo posible, con lo que todavía no es, ronda los dos grandes motivos que se repiten en la obra de Jacoby: la revolución y la sexualidad