

Algunas fórmulas de los lenguajes de las artes que modificaron el pensamiento contemporáneo

Some formulas of the languages of the arts that modified the contemporary thought

Adrián Cangí*

adriancangi@hotmail.com

Enviado para su publicación: 22/11/18

Aceptado para su publicación: 15/07/19

a la perseverancia de Roberto Jacoby
y a la memoria de Jorge Bonino, Liliana Maresca y Juan Carlos Romero

a Ariel Weinman y Catalina Urtubey

A través de las ruinas que hemos encontrado en el mundo contemporáneo seguimos los trazos y las huellas de aquellos profanos que no dejan de cruzarse con algo de lo sagrado, por ser ese el lugar de lo indescriptible tanto mítico como trágico que desde el fondo de la historia hace hablar a la actualidad de nuestro tiempo. Las palabras poco pueden decir de experiencias que se mueven a través

* Doctor en Filosofía y Letras, Prof. Titular de Estética, Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas, Departamento de Humanidades y Artes – UNDAV/UBA. Autor de *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular* (2010, 2014); *Linchamientos. La policía que llevamos dentro* (2014); *Imágenes del pueblo* (2015); *Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner* (2018).

de un auténtico *pathos* corporal y mental. Creo que es necesario indagar en estas experiencias porque en las figuras del arte que presentan persiste una "reserva" de modos de existencia de la obra por hacerse y de un pensamiento crítico que atraviesa lo sensible hasta habitar el límite de la experiencia. "Reserva" en el sentido de contener potencias de invención que cambian la naturaleza de los cuerpos y de las acciones instaurando como promesa una obra por venir. "Reserva" quiere decir aquí la misteriosa evidencia de que los artistas son inventores de existencia porque interrogan el mundo frente a lo inhumano. Por ello estos inventores no son ni gestores ni emprendedores ni se adecúan a la ingeniería social del presente. Se dirá que esta reserva es salvaje por su naturaleza crítica, considerada por muchos una tarea innecesaria porque en ella el objeto mismo no llega a la existencia ni insiste como fin de los procesos de invención. Sin embargo instauro y compone un plano de sentido y un destino existencial.

Creo entonces que la reserva salvaje del arte revela para los artistas que me fuerzan a sentir y a pensar una urgencia existencial que afirma que la obra todavía no hecha se impone en intensidad y crítica porque no se deja reducir a la apoteosis fetichista de la mercancía. En esta paradoja radical entre el objeto y su desmaterialización insiste la potencia virtual del arte contemporáneo. Los artistas que sobrevuelan su tiempo y lo intervienen instaurando planos de existencia son una navaja en la cultura, como aquella famosa señalada por Ockham que deja un tajo persistente en la lengua y en los cuerpos, como lo recuerda Leopardi. Los artistas abren una multiplicidad existencial con su reserva para disponer su potencia tanto en la obra como intervención como en aquella otra que están todavía por hacer. Esta génesis de los procesos de formación es la que instauro un ser singular que acciona en una experiencia directa e incontestable, tan concreta como enigmática, tan eficaz como incapaz de una consciencia intencional plena de la situación. La experiencia singular como reserva salvaje sobrevuela su tiempo como una paradoja no resoluble entre las fuerzas impersonales y la acción

intencional. Por ello los artistas son *mediums* en un intervalo del tiempo entre un inconsciente material y una conciencia deliberada para la acción. Solo insiste esta reserva en tanto que posee falibilidad y misterio, porque llama a la presencia un fondo mítico y trágico que moviliza lo inmundo. Vemos este proceso de formación como la progresión del *pathos* a través de las tinieblas de la historia que puede florecer o desvanecerse, que puede progresar o ser devorado en su proceso de formación como obra.

Sabemos que "Todo el tiempo es irredimible" (...) "Lo que termina sigue terminando. Nunca cesa de terminar", como lo ha escrito Eliot en *Cuatro cuarteto* (2006). En este intersticio paradójico en el borde de la nada obra y des-obra lo contemporáneo, más cercano a fórmulas porque pivota sobre el abismo y entre-los-hombres, entre el silencio y el espacio humano de la relación ética y política. Las siglas contienen el secreto de la opacidad plegada sobre sí, como lo ha mostrado Néstor Perlongher en "Siglas" (1978), su mítico poema bufo sobre la izquierda argentina, publicado por primera vez en *Utopía* en 1985:

Entonces confías en el FRP, junto a restos de la ARP, nostálgica del PVP,
del FPL, y por qué no, de la UP

Pero no conseguías olvidar las deliciosas reuniones del MALENA

–eran los tiempos en que el FRIP se fusionaba con Palabra Obrera para
formar el PRT- Secesiones sionistas fundarían PO

De paso por LIM – TAU fuiste a dar en el FA –y en esa noche de los
bastones largos optaste por EA– posteriormente EA (A)

Fanatizada por la guerrilla agraria partiste hacia Formosa y en el camino
un joven estudiante a la sazón contacto de LVR tanto te entusiasmó con el
PCCNRR (era una época en el que el revolucionarismo de los grupos se medía
por el número de consonantes de sus siglas)

que te afiliaste a ARFYL; cuando llegó el momento de votar, en la iglesia, te
volcaste a la TERS, ¡porque sus críticas al programa del UAP eran perfectas!

no tanto como para que en la ruptura de UPE –cuando lo de la OLAS– te
sumaras a EC –en Filo TAR–

Lo cual estuvo a punto de costarte la expulsión del MAVIET –apenas te
mantuvo tu amistad con el MAR– que, en cierto modo, te recordaba al PSAV,

antes LDA, cuando ni imaginabas que el ya descalabrado PSA devendría a la larga PSP, PST, CSA

Acaso fue a partir de la lectura de un material del CyR –escrito por un ex del EGP– que comenzaste a revalorizar el rol del MNRT, cuando hasta ser del PEN era tenido por sospechosamente cómplice del SUD, la CGU

Nadie pudo entender tu reivindicación del MLLFL –un grupo tan ridículo como la UJ o la UPI

(Tan sólo algunos férreos militantes del PO (T), que levantaban, desde hace tantos años, las consignas del POBS)

Por ello en la escisión de la CGTA

Se te vio tan afin a las 62 –anticipando, de alguna manera, tu adhesión a la línea del JAEN– que más de uno te creyó cogida en las espesas redes de la RF

(en el contexto algo tan siniestro

como montarse al MID en la fractura de UCRI)

Te hiciste tan compinche de los adolescentes de la UES, y, paralelamente, tan adicta al FOEP

que no hubiera extrañado que llevaras los panfletos del PSIN al mitín de LT

Fue allí, cuando por una disputa personal con un cuadro del MAP tuviste esos desafortunados encuentros con VC

con que sólo lograste enemistarte tanto con los núcleos obreros del PT

–cuyo apoyo bien te hubiera servido para enfrentar la desviación del MARA–

que aquellos prefirieron la postura de la JSA en la cuestión del CAR antes de que la LIR, aliada al LUCHE, desbancara al TUPAC (cuando ya se venía el apogeo del CEP, de la CA)

Pero con la derrota de SITRAC, recalaste en CENAP, definitivamente hostil al PCR y, aún, al PRC

–no dejaste por eso de vigilar de cerca las intrigas del FRA ni de atacar, oculta en el control de una acción del CD, los planteos ultristas de TC respecto de las FAL–

y tan fiel al PB

que en lugar de treparte alegremente al camión del FREJULI –junto al MNY y al PPC–

iquisiste echar a gritos a un viejo carcamán del PCP de una UB de las FAR!

–perdiendo así tus últimos enlaces con el MOR

Y, tras la disolución del CPL, se volvió tan difícil combinar tu íntima simpatía por el GOR y, más, por la FR

con la loca aventura del PA aliado al 22

que aceptaste esas charlas ominosas con las bases de EO

en ese mismo bar donde tu compañero del PCML –que estaba haciendo entrismo en LC–
rompió contigo, en medio de la crisis del FAS. (Perlongher, 1985, pp. 211-213).

Las consignas sin embargo exponen la transparencia de un montaje del sentido común y moral que proviene del lenguaje popular o de los medios de comunicación para definir el espíritu del tiempo, como lo exponen Roberto Jacoby y Syd Krochmalny en el poema “Negro KK”, publicado en *Diarios del Odio* (2016):

Querido negro de mierda:
ahora entendés porqué te trato así,
ahora entendés que somos diferentes,
entendés porqué te quiero
ver romperte la cabeza
cuando vas en tu moto,
cuando me querés limpiar un vidrio.
No es por tu color de piel,
sos una rata
y eso no se maquilla,
anoche te dejaron la ciudad
y que hiciste...
La rompiste,
y maltrataste a su gente,
robaste y no era comida,
mañana cuando esto pase
voy a seguir marcándote
con un dedo
señalándote
y diferenciándote
como el negrito de mierda que sos,
porque no vales ni un solo derecho humano.
Te deseo un verano caluroso,
ni un peso para el vino
y una bala en la cabeza (Jacoby y Krochmalny, 2016, p. 41).

Entre el secreto de la opacidad de la sigla y la transparencia del montaje de la consigna hace su camino la fórmula. Esta es un síntoma estructural y una opacidad sagrada que consume por igual a las siglas y consignas como modo de instauración y composición de la obra en juego y por venir, para la fabricación de modos de existencia en el mundo-obra por hacerse. La fórmula contiene la opacidad de las siglas y la transparencia de las consignas, procesándolas y sustrayéndose de ambas. Requiere de síntesis y de montaje extremo tanto para exceder el sentido común y moral de su tiempo como para marcar la tendencia estilística de un gesto como obra-mundo.

Las fórmulas solo son posibles como acto de resistencia en el mundo de lo inmundo en el que vemos el triunfo del odio como pasión y de la separación de las afecciones que posibilitan modos de composición entre los cuerpos. Vemos aparecer en escena la cicatriz que oculta el trauma sobre el que opera nuestro presente, vemos lo inmundo haciendo su camino fatal de resentimiento y pureza. La noción de resistencia es compleja y como todos los conceptos posee varios componentes: el preferir no hacer algo, el preferir realizar algo, el liberar una vida ofendida, el desmontar analítica y productivamente el dispositivo de realización del poder, y el fabricar un casillero vacío para hacer posibles todas las variaciones por venir del sentido. Resistir no es posible sin una oscilación entre preferir no hacer y preferir hacer algo que vacía el sentido común dado y produce una liberación que fabrica un modo posible por venir. Lo que se vacía es la imagen dogmática del pensamiento en el límite de lo posible. Lo que se libera es la imagen problemática del pensamiento en el tránsito de una vida humillada a través de la precariedad olvidada de un confín. Conocemos bien la alianza entre acto de producción poética y resistencia. Quien produce poéticas –es decir, quien diciendo que en el “hay-se-da” se abre el acontecimiento– no solo se dispone en contra del poder y de la separación en cualquiera de sus formas vitales y subjetivas empíricas, sino que intenta liberar algo aprisionado u ofendido, algo negado o velado en las prácticas

vitales. Liberar una potencia de vida ofendida por el dolor supone traer a la presencia un pueblo que faltaba en la historia y no sólo una rebelión de la imagen del pensamiento sin anclaje ético y político. Este es el problema que pesa sobre los artistas contemporáneos porque interroga tanto al "arte" como a la "contemporaneidad".

En este acto de producción poética provocado por el "hay-se-da" de la ética y la política se conectan acontecimiento, síntoma y resistencia para atravesar la imagen contemporánea del pensamiento. La potencia en juego en este acto poético contiene "en sí" una íntima e irreductible resistencia, porque actúa como crítica instantánea ante el impulso ciego de hacer y porque abre otros posibles ritmos de afectos y perceptos en el mundo. Solo el acontecimiento que irrumpe en la historia y el síntoma como dinámica de los latidos estructurales permiten zanjar "el poder hacer" del "poder no-hacer", la realización del abstenerse, cuando se aspira a una "democracia extrema" que parece el único modo para liberar una vida ofendida. Comprendemos mejor porque la deuda simbólica y material, en su oscilación entre finita e infinita, pesa sobre los actos de invención, y porque no hay potencia de los lenguajes de las artes sin el componente de la resistencia que supone liberar una vida ofendida.

Néstor Perlongher imaginó su poema bufo solo escrito con siglas políticas y Roberto Jacoby y Syd Krochmalny imaginaron su poemario como un auto-sacramental crítico de nuestra cultura pública, solo compuesto con consignas del odio popular. Tal vez hoy podamos pensar el problema del arte contemporáneo solo con fórmulas que reúnen siglas y consignas para interrogar lo sensible. Las fórmulas de Jorge Bonino, Liliana Maresca, Roberto Jacoby y Juan Carlos Romero no tienen ni vueltas ni firuletes. Todas ellas parten de un motor inagotable para salir a la calle. Vida, casa, archivo, testimonio y obra no se separan del cuerpo y se mezclan en una prodigiosa declaración performativa. Tal declaración los vuelve hacia tragedias y mitos populares. Eso se dice: han estado allí. Han estado allí

cuenta la leyenda. Como Romero en los grupos políticos que asistieron al 17 de octubre de 1945, al movimiento revolucionario del foquismo guevarista (MR-Che) y a la CGT de los Argentinos. Como Maresca y Jacoby, quienes soportaron en distintas edades a Onganía, resistieron el proceso militar, vivieron bajo el efecto del Cordobazo y la promesa de la primavera democrática. Eso se dice: han estado allí. Abordaron el lenguaje del arte en el Proceso de Reorganización Nacional y reaccionaron en nombre del deseo de los cuerpos populares para pervertir el espacio privado y público. Todos ellos se movieron entre *Tucumán Arde* y el *Siluetazo*, entre la resistencia peronista y la intervención conceptualista, fabricando fórmulas como parte de la acción; fórmulas que declaran una memoria del cuerpo y ejercen una performatividad transformadora que recuerda la memoria de Bonino pivotando en el extremo acto de libertad sobre el abismo.

Lo que queda después de los escombros

Metalúrgico y telefónico, militante y grabador, profesor y tipógrafo, artesano y táctico comunicativo, callejero activista y archivista colectivo, de tradición anarco-libertaria y popular agremiada. Juan Carlos Romero manifiesta una "militancia plástica", de difícil ubicación y definición: cinético-participativo, gráfico-experimental, plástico-conceptual, situacionista-correo, activista ideológico de la conciencia colectiva de la acción y conceptualista didáctico de la libertad de expresión. Todas fórmulas que trazan un contorno sobre una multiplicidad de prácticas que lo implican (Romero y Lo Pinto, 2006), (Romero y Davis, 2009).

Romero hace con palabras pero no solo con ellas porque sabe que las palabras se pudren sobre el papel. Hace con pregnancias, con recorridos visuales, con esquemas estructurales, con acentos y con tipos, pero sobre todo hace con memorias populares, que van más allá de la transparencia de los signos y de la logística publicitaria de las sociedades democráticas modernas, en favor de la

apertura política de todo aquello que se cierra sobre sí y en dirección de tácticas que anclan procesos de invención en la situación.

Todas las palabras que Romero usa cuentan una historia de vida, de poder y saber, pero esa historia no está plenamente designada ni significada por las palabras en juego, ni traducida de una palabra a otra. "Violencia", "Negros", "Muerte", "Gobierno", "Superstición" son algunas de las palabras que dicen y esconden esa historia. Esa historia es más bien lo que hay de imposible en el lenguaje y en cualquier lenguaje que espera designar directamente un mundo, de cualquier lenguaje excedido por aquello que nombra. Solo un procedimiento podría hacer visible y decible esa historia. Un procedimiento es un gesto que asume y soporta la relación entre expresión y ética, y funciona como una condición de intervención y como un concepto.

Un procedimiento en Romero es una percepción concentrada que empuja el lenguaje estereotipado hacia un límite, pero no por ello lo traspasa. Requiere de series por repetición para destrozarse las designaciones, los significados y las posibles traducciones. Para desarmar con el lenguaje popular las formas transparentes y cerradas del sentido común y del buen sentido moral, Romero usa el mismo lenguaje popular repetido en el límite de una acción hasta vaciarlo o hasta revelar lo que lo excede.

El procedimiento en Romero se vuelve fórmula para producir figuras legibles y visibles simultáneamente: "Los gobiernos gobiernan gracias a la superstición" (2008), "El perdón ha muerto en los campos de la muerte" (2009), "Ahora todos somos negros" (2013), "Un país donde se tolera que una persona agonice en medio de una tortura, es un país condenado" (2013). Se trata de fórmulas tan precisas como indeterminadas, lo que permite que cada una simultáneamente indique algo propio del sentido común y prolifere con efectos de sentido en cada condición de intervención. Lo que resulta claro es que la fórmula pone en su límite el lenguaje de cara a aquello que lo excede.

La fórmula está hecha con palabras bien conocidas y por ello gastadas, con estereotipos culturales que apelan por su reproducción al sentido común consagrado, pero una vez concentradas en la legibilidad de los procedimientos retóricos con los que la compone, Romero logra cuestionar desde adentro ese engendro llamado "opinión pública", nacido en la modernidad simultáneamente con la historia del gusto urbano de las sociedades seculares. La fórmula busca provocar el reverso de lo que enuncia: el racismo, la desaparición, el espectáculo del poder, el vacío del saber, siempre como sentidos plegados en la falsa conciencia de la opinión pública.

Podrá pensarse entonces que la fórmula es al mismo tiempo lo que asegura el sentido y la insubordinación de éste, y por ello opera en el límite de cualquier realismo como un gesto conceptual. Para la fórmula de Romero nombrar no es decir lo verdadero sino conferir a lo que es nombrado el poder de hacer sentir y pensar en el modo en que el nombre llama a la presencia aquello que lo excede. En lo que nombra hay siempre un afuera más poderoso que perfora el nombre y al lenguaje que lo designa. Por ello la fórmula surge en determinadas circunstancias con referencias y presupuestos precisos: 1973. *Violencia*, 2008. *El gobierno gobierna gracias a la superstición*, 2009. *El perdón ha muerto en los campos de la muerte*, 2013. *Ahora todos somos negros*.

Romero, como Emile Zola, acusa. Desde 1966 piensa la desaparición por venir a través de los fusilamientos de Trelew y desde 1973 los efectos de la guerra interna desde Ezeiza. Es un táctico del camuflaje que persigue con insistencia la desaparición durante la dictadura, esa que hoy prosigue por otros medios sobre Julio López. También persevera en el modo de hacer sobre los escombros acciones colectivas, como si fuera posible refundar la ciudad por el arte. De Onganía a Kosteki y Santillán, Romero traza un arco en el que las fórmulas trabajan sobre la insistencia de la herida abierta por la desaparición, que tienen como mito de esta

fabulación que interviene a *Tucumán Arde* y al *Siluetazo* como obra colectiva que realiza la existencia sobre la ausencia.

Poética que fabrica una fórmula instantánea que contiene pasados subterráneos bajo los modos y maneras de la herida y nos dispone en una tensión irreductible porque los nombres propios de los muertos y desaparecidos, anónimos y con nombre propio, acontecen bajo la forma de un llamado. La fórmula intuye el acontecimiento por venir y recupera al antiguo que pulsa, para acontecer en el interior de cada individuo tanto como en el espesor de una sociedad. Las fórmulas de Romero parecen decir que lo posible no preexiste al acontecimiento sino que es producido por él, y el acontecimiento siempre pasa por fuera de cualquier designación de los modos y maneras de las existencias que lo expresan.

La poética de Juan Carlos Romero interviene una conocida frase del escritor peruano Mario Vargas Llosa y se la reapropia para pensar nuestra experiencia local:

La vida es una tormenta de mierda,
cuando llueve mierda,
el mejor paraguas
es el arte (Romero J.C. (s.f.).

Por ello Romero sostendrá que el reverso del glamour es el aluvión de la furia, y para que el aluvión acontezca resulta necesario tanto el agite de los cuerpos como la actualización de la bronca. Para ir a la calle hay que recordar esta doble articulación que propone Romero: agite y memoria canalizadas por la bronca en nombre de una vida humillada.

El deseo nace del derrumbe

Letrista de rock y crítico teatral, sociólogo y conceptualista, artista colectivo y participante observador, escéptico y satírico, discreto y subversivo, productor

cultural y analista ácido, callejero empedernido y dandy popular. Roberto Jacoby unió vanguardia política con transformación crítica entre los lenguajes de los medios y las prácticas del arte. Como Fogwill y Gruner, trabajó en la industria publicitaria para ganarse la vida. Entre Lenin y Masotta, su arte es el *site specific*, que va desde la obra *Vivir aquí* (1965) –estudio construido en el interior de la Galería Guernica– a la fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte) de la que emergió CIA (Centro de Investigaciones Artísticas) en 1999 –espacio para el desarrollo de proyectos cooperativos– ambas pensadas en torno a la cotidianidad de la propia vida integrada a la invención de la obra por hacerse (Jacoby, 2011).

La performance ideológica obraba en aquellos años 60 para Jacoby sobre el happening que nunca existió (“Happening para un jabalí difunto”, 1960) o la falsa noticia que se volvía masiva en los medios de información entendida como anti-happening (“Anti-happening”, 1966). Acciones de carácter inmaterial o prácticas desmaterializadas en las que el objetivo era que no quedaran vestigios más que el efecto o impacto en las actualidades de la época. Pionero conceptualista y abstinerente del mundo del arte, generador microsociales y anarco-peronista, Jacoby promueve la contaminación social de las mezclas.

Diego Tatián se pregunta en *Contra Córdoba. Historias mínimas* (2016) quién ha financiado el arte de vanguardia a mediados de los años 60 en la Argentina. Pregunta crucial para indagar una performance declarativa de los cuerpos populares en un clima cultural de la mítica Córdoba. Entre 1962 y 1966, en sus tres ediciones, las Bienales Kaiser con sede en la ciudad, fueron financiadas por las Industrias Kaiser Argentina. Industria automotriz que recorrió los gobiernos de Perón, Frondizi e Illia impulsada por capitales estadounidenses que buscaban de manera expresa el desarrollo de la Alianza para el Progreso en América Latina, cuyo objetivo declarado es el impulso del capitalismo para contener el comunismo en la región.

Córdoba disputa con San Pablo el centro del debate regional industrial y del arte contemporáneo de aquel momento. En la III Bienal durante octubre de 1966 se produjo la anti-Bienal impulsada por el Di Tella, en la mueblería de la calle 27 de abril 159, a la que concurrieron 24 artistas de Buenos Aires, Rosario y Córdoba. Los activistas-críticos y los teóricos-artistas, entre los que se encontraban Romero Brest, Oscar Masotta, Roberto Jacoby y Oscar Brandán, entre otros, fabricaron la "Anti-Kaiser" como la llamó la memoria popular en jerga de táctica de guerra, donde sucedieron una serie de acciones entre el piso superior de la mueblería y la calle, que contrastaban con lo que se producía en la sede de la Bienal en la galería Cinerama, de la que participaban Gandini y Vaggione interpretando piezas de John Cage (*Variations I y II*) bajo la escucha atenta de Morton Feldman, amigo del autor de *Silencio* (1961).

En el centro de la escena de la III Bienal Kaiser la CGT de Córdoba encabezada por Agustín Tosco, Miguel Ángel Correa y José Petrucci llevaba adelante la Marcha del Silencio desde Alta Gracia hacia el centro de la ciudad en repudio al asesinato del joven obrero-estudiante Santiago Pampillon, baleado con tres disparos en la cabeza por la policía provincial frente a la galería Cinerama de la calle Colón, 32 días antes (12 de septiembre de 1966) de la III Bienal Kaiser (14 de octubre de 1966). El silencio de la marcha durante treinta kilómetros, la ocupación estudiantil del barrio Clínicas, la música experimental en la galería Cinerama, el arte informalista y cinético en el Museo Caraffa revelan la encrucijada trágico-festiva-conmemorativa que atraviesa la paradoja de la ciudad, donde el silencio de Cage se liga y se opone simultáneamente al de la Marcha del Silencio, preparando la atmósfera insumisa de la efervescencia popular por venir.

La poética de Jacoby hace del género "arte contemporáneo" un peligroso espacio de terror que deberíamos circular atentos porque este es usado para "limpiar" los barrios y para "elevar" el precio de las viviendas. También para ocultar detrás de las colecciones de burguesías acomodadas una cultura financiera

negrera y un marketing que vende productos escondidos bajo el nombre de “emprendedores”. Todas las palabras de Jacoby dan cuenta de un mundo entre experimental e ilustrado siempre transformado por un gesto literal que busca desmarcarse hacia una producción que fabrique una “similitud no semejante”. Precisas son sus palabras en el libro *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI* (2017), conversación entre Roberto Jacoby y José Fernández Vega.

La obra aceptada en la Bienal de San Pablo en 2010, llamada *El alma nunca piensa sin imagen*, tuvo como antecedente dos rechazos sucesivos de los curadores que lo habían invitado. Inicialmente la propuesta se llamó *Unidad Básica* y su objetivo era articular una frontera entre Arte y Política a través del cine y *el site specific*, problema central de la Bienal en esa edición. En la obra finalmente aceptada, Jacoby sigue el impulso de los intelectuales, poetas y artistas que formaban parte de la llamada Brigada Argentina por Dilma, con el objetivo de canalizar los efectos de la intervención en favor del Partido de los Trabajadores y la candidatura de Dilma Rousseff. La acción de Jacoby consistió en mandar en el lugar de la obra inexistente dos fotografías, una de Dilma y otra de Serra tituladas bajo la fórmula: “El alma nunca piensa sin imagen”. La intervención ocurrió durante el período del ballottage de las elecciones como parte de una propaganda política que produjo un vértigo en la propia Bienal.

Esta acción es lo que hay de imposible en el lenguaje y en cualquier lenguaje bajo la forma “arte”, porque el argumento del proyecto fue visto por los curadores como una “ficcionalización de la política” y nunca como una “acción política”. Jacoby se movió entre el delito electoral y el horror del mercado de compradores, porque el lenguaje de su intervención no cesó de excederse más allá de la prohibición, entre la noticia difundida por la *Folha de São Paulo* y el dictamen jurídico de no realizar campaña durante el ballottage. La obra no cesó de mutar en favor de la acción política, pero lo hizo pivotando sobre una política de la percepción: de la foto de Dilma en gigantografía se pasó a la reproducción de

remeras con la consigna "Vilma vence". La ficción del arte contemporáneo estalló en el espacio político del Brasil.

El procedimiento es un gesto conceptual, que Jacoby cree que no debe repetirse para mantener su potencia. "Vilma vence" no es distinto a "Tucumán arde" o a una foto personal en la que lo llevan preso después de una protesta o a "Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared" con la imagen del Che en el momento de su muerte. Las fórmulas de Jacoby problematizan la imagen desde la cultura folk, porque las imágenes nunca sostienen un programa político aunque no dejemos de votar un semblante o una consigna. Las imágenes son personalizadas para Jacoby como imagerías o espectáculos sin ideas que hunden sus raíces en el sentir ciego de las pasiones de odio o de la potencia de la alegría colectiva de la fiesta, para cargarse entonces de una tendencia de sentido.

El escéptico desmonta la repetición del lenguaje en su círculo vicioso y el satírico revela el vacío de la creencia que lo sostiene. Jacoby combina ambos para mostrar a nuestro mundo como una extensa superficie personalizada hecha de imágenes y de pocas ideas. Su ironía revisa los principios y la sátira vacía las pretensiones. "El alma nunca piensa sin imagen" es una frase de Aristóteles (*De ánima*), frase que atraviesa la cultura occidental hasta el "estupidiario" de la modernidad como supo llamarlo Flaubert. En esta frase Jacoby muestra la tensión entre pasividad y construcción del concepto como fórmula, hecho con los datos de la realidad con los que provoca el lugar común bienpensante y en el que fabrica un casillero vacío para desmontar las ilusiones. Menos pop que folk, su fórmula siempre es una "maqueta colectiva" del arte que funciona como andamio y que se completa con los espectadores como intérpretes de los datos que se le dan.

Quien desmonta y vacía puede hacer suya la fórmula de su maestro Juan Carlos Marín: "El deseo nace del derrumbe", como una intensidad que abre el corte e insubordina el círculo vicioso del sentido. Esta frase tal vez provenga de aquella otra atribuida a un clima de época que recupera con insistencia a Samuel Beckett y

de la que provienen sus palabras funestas: "Rumbo a peor", y que solo es posible comprender en su potencia crítica calando en la intuición de Masotta cuando señala que enfrentamos "el espectáculo de su propia conciencia engañada". El idioma del arte produce para Jacoby objetos estéticos a través del lenguaje poético expuesto en su ejecución como un conjunto de cualidades no esenciales que interrumpen la trivialidad del sentido sin dejar de tratar con este. Sus "maquetas colectivas" fabrican una "similitud no semejante" y nunca una similitud explícita, como quien sabe que el efecto de una obra proviene del derrumbe aunque no deje de insistir perseverando para instaurar y componer un pensamiento crítico que revela su lado B, expuesto en Rosario en *Traidores los días que huyeron* (2018).

A través de la simulación del lenguaje poético, entre la existencia propia y la relación entre los cuerpos, las fórmulas reúnen ejecución y funcionamiento para abandonar la similitud genuina. Cualquier similitud literal en el mundo práctico es llevada por Jacoby a la revelación de cualidades sensibles inesperadas. Pero algo excede la fórmula, algo excede tanto la idea como el concepto. Algo excede el relato. Un cuarto oscuro como un juego de niños. Algo proviene de la oscuridad del tiempo en la ausencia de visibilidad. Un punto ciego muy insidioso en el vórtice de un grado cero de la visualidad. "¿Qué se ve cuando no se ve?", pregunta Jacoby en su obra *Darkroom* (2002-2005).

Esta obra insiste en la fórmula sin ser fiel al procedimiento: oscuridad, máscara, cámara infrarroja, un punto de luz emitido por la cámara ubicada en un casco sobre la cabeza, un espacio limitado, hasta que el concepto se pierde en el misterio de emociones fragmentadas no representables ni por la plenitud del sujeto ni por la determinación del objeto, que oscilan sobre la cosa erótica, el espacio de revelado y el "chupadero" de las prisiones de la dictadura. Fuera de lo pensable y exorbitado, el espectador es arrojado al otro lado de lo posible y de lo tolerable, es expuesto a aquello que fascina el deseo y lo aparta de sí, asustado, entre arrebatado y en espasmo, entre atraído y en repulsión, el boomerang del

sexo anónimo ha colocado al cuerpo “fuera de sí” para desmaterializar el ritmo de las coordenadas esperables.

Jacoby dice “Hazlo”, imperativo que invierte la consigna comercial: “Just do it”, o mejor la pervierte como una “ semejanza no semejante” en la fórmula de su obra. La privación sensorial de *Darkroom* afecta la percepción de los ritmos, de las referencias espaciales y temporales sobre las que gira su obra *No soy un clown*, por ello Jacoby dice “empecemos por algo muy negro”. Escribe en el poema “En el comité” de su poemario *Exposición* (2018):

“Dejamos de leer por un momento
los Cuadernos de Octubre y me dijiste:
¿qué pasa si nos torturan? A vos seguro
que te violan con lo lindo que sos.
¿Te parece?, me dijiste y te quedaste
pensando: no debe ser tan terrible,
tendríamos que hacer la experiencia” (Jacoby, 2018, p.7)

No todo lo que brilla es oro

Desinhibida y conceptual, austera y arbitraria, contenida y efusiva, experimental y solitaria, colectivista plástica y de gesto libre, hace de San Telmo un lugar mítico de las cofradías de la revuelta. Liliana Maresca cuestiona el concepto desde el deshecho y los aportes de la tradición plástica desde la basura. Impávida y nítida se entrega como objeto de la sexualidad a las cofradías y al mercado. Es dueña de un procedimiento y de una sintaxis que parte de la reducción histórico-conceptual al propio cuerpo genital y sacrificial. Cáustica y cruel, los objetos chocan contra su cuerpo desnudo. La prótesis reemplaza a lo orgánico, el cuerpo es desbordado por lo parasitario. Su androginia recorre las capas de una fuerza satírica expulsando los conceptos como muletas ortopédicas que avanzan en las encrucijadas de una época, entre cadáveres a las espaldas y una primavera festiva sostenida sobre un fondo de monstruosidad (Lauria, 2008).

Lo abyecto definió su época. No tiene en sí más que una cualidad: la abyección se opone al yo, expone el objeto caído y excluido para culminar atrayendo a las prácticas hacia el vértice donde el sentido se desploma. Lo abyecto solicita una descarga frente a las capas de represión o aburrimiento; solicita un sufrimiento brutal del que "yo" se acomoda aunque devastado. *Maresca se entrega todo destino* (1993) es el nombre de la obra con fotografías de Alejandro Kuropatwa que forja la fórmula con la que el cuerpo es "algo" que no se reconoce como plena cosa, pero que excede al sujeto y al objeto. Punto en el que se abisma el sentido como una nada insignificante y que aplasta a quien lo ejecuta o a quien es impulsado por esta ejecución. Entre la existencia y la alucinación *Maresca se entrega* es la fórmula de una realidad abyecta que aniquila. Fórmula que oscila entre la náusea de los restos, la violencia y la muerte para exponer la complicidad del cuerpo con la ignominia.

De los fondos de la dictadura Maresca construye su fórmula en la fragilidad de la ley y de la moral pública, como si se tratara de una fuerza rebelde, liberadora y suicida, como una práctica inmoral, tenebrosa y turbia de la que provienen las fuerzas. Frente al terror en el cuerpo, Maresca no es amiga de rodeos, por ello insiste en brutales exposiciones de su cuerpo, se expone y comercia con su propio cuerpo en lugar de abrazarlo, porque la moral pública no es más que un "deudor que estafa" y las relaciones afectivas son del tenor de "un amigo que nos clava un puñal por la espalda". La muerte rodea el universo viviente como el apogeo del crimen que toca el cuerpo y se mezcla con la vida.

La abyección insiste sobre el "sí mismo" en una forma culminante de la experiencia del sujeto a quien le ha sido desvelado que todos sus objetos solo se basan en una pérdida inaugural, pérdida fundante de su propio ser. La abyección de sí toca el reconocimiento de una herida que avanza sobre el sentido: sobre el lenguaje y el deseo. La práctica abyecta obliga a una pregunta: "¿Dónde estoy?" y nunca "¿Quién soy?", por ello este desplazamiento es un impulso infatigable de

construcción con los restos cuestionando constantemente la solidez del objeto siempre plegado en la catástrofe. Cuanto más se extravía Maresca más parece salvarse, incluso a costa de su propia vida. La abyecta es perversa ya que no abandona ni asume una regla o una ley, sino que las desvía o las corrompe, las deniega sin fin.

Ni déspota progresista ni cínica narcisista, Maresca expone sus abismos como “negocio” del arte. Corrompe lo que separa y se vuelve hacia lo “sagrado”. Aquí la fórmula del esfuerzo sensible no es otra que “el descenso a los fundamentos del edificio simbólico”. Su coherencia ética radica en ello. *Ouroboros* (1991), obra del animal mítico que se muerde la cola, montada en el patio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, es la fórmula con la que Maresca desmonta la insistencia de la muerte que sobrevuela su tiempo de esa otra obra hecha de ataúdes *Wotan-Vulcano* (1991) y de la miseria social en *Recolecta* (1990). Estas obras conducen a *Altas esferas* (1993) donde su cuerpo desnudo y enfermo flota sobre el rostro de Massera como la peligrosa historia de una época, ante la que reacciona la camaradería existencial de su tiempo.

Sistemáticamente su fórmula indica *No todo lo que brilla es oro* (1988), lo que brilla esconde su reverso. Escribe en el poemario *El Amor – Lo Sagrado – El Arte* (2006):

“Punta aguda
Duele
La herida
Que gota a gota
Me desangra” (Maresca, 2006)

Si yo no sé de lo que hablo tampoco permitiré que otros lo sepan

Actor y mito, juglar y humorista, estafador y artista. Jorge Bonino emprende la obra-mundo hecha de un lenguaje inentendible e imposible de aferrar, un lenguaje

sin significado para una obra sobre nada. Una lengua-Bonino venía del fondo mítico del balbuceo que anticipa la gran huida de los cuerpos de los efectos de Onganía y del Cordobazo. Una obra total en una lengua de simultaneidad absoluta como un cauce físico-sonoro, como un cauce rítmico de palabras puras. Un afiche es visto en la ciudad de Córdoba invitando al acontecimiento de la obra, y dice: "NTOLSVZ RLKENMT" (Pistocchi, Kamenzain, Del Barco, y Casarin, 2014).

Rostro sin rasgos y dientes amarillos, ancho de nariz y pómulos toscos, como caído hacia la izquierda sobre todo en los ojos, dotado de la capacidad de querer decir de todo sin decir nada, capaz de fundirse en un procedimiento único pero sin repetir para que el acontecimiento irrumpa. Materia fónica que fluye como un malentendido surgido desde antes de la boca, como vomitado para una comunidad de ignorantes. ¿Crítica objetiva? o ¿Sin lugar donde pararse? O mejor: "Una crítica absolutamente ignorante". Libertella lo dice mejor que cualquiera, aunque lo diga desde una anécdota: "Si yo no sé de lo que hablo tampoco permitiré que otros lo sepan".

Algunos mueren, otros como "El Señor Bonino ha fallecido de un intento de suicidio...". Todo ocurre en un intervalo llamado desliz de la lengua, en un "intento" poco agraciado que culmina en un cuerpo que balbucea, "¡y qué cuerpo el de Bonino!". Entre la locura y la muerte insiste un intento de la lengua, aunque un intento inexistente. Lengua que ahuyenta en su performance literal o en su gesto-hueco total. El arte no puede atraparlo: no pudo con él, no pudo con su cuerpo sin pose, no pudo con su gesto como pose total, no pudo con su locura sin fin. Solo resta la leyenda del performer capaz de decir todo sin decir nada, como lo ha mostrado Manuel Ignacio Moyano en *Bonino. La lengua de la inocencia* (2017).

El escritor Héctor Libertella revela en *La leyenda de Jorge Bonino* (2010) un secreto que le ha dicho la poeta Tamara Kamenzain, quien entrevistara a Bonino: "¿cómo entender un mundo sin signo donde, por ejemplo, no hay dinero que valga como símbolo? Antes de suicidarse en el Hospital Neuropsiquiátrico de Oliva, en la

provincia de Córdoba, el actor Jorge Bonino explicaba ese régimen tan particular: `Los empresarios no me pagaban; entonces yo dormía gratis en escena y tenía sueños que actuaba en público´´ (“La leyenda de Jorge Bonino”, Libertella, 2010, (s.f.).

La glosolalia infinita contenida en el instante que reúne el gesto de la muerte y de la última palabra había triunfado como la obra de arte total. Se trata del “ni-ni” de un balbuceo donde solo insiste, como diría Oscar del Barco, el “hay-sin” obra. Se trata de un intento flagrante que va de la broma ingenua hasta tocar la desnudez de lo auténtico, como si se tratara de un infante que huye en unos pocos minutos de este mundo horrible dejando su mueca. El fondo oscuro del arte contemporáneo pivota sobre aquella declinación del cuerpo y sobre aquella declaración suspendida en el instante del “hay-sin” que ha desfondado con su gesto la apoteosis de la mercancía.

Si no tienes pan, icode arte!

No dejo de ver una atmósfera siniestra bajo el nombre de lo “contemporáneo”. No dejo de ver en nuestro medio cuánto se subestima la estupidez. Me detengo en dos críticas que describen con agudeza el presente, como Hito Steyerl en *Arte Duty Free* (2017) y Suely Rolnik en *Esferas de la insurrección* (2018). Ambas señalan que nuestro medio está saturado de partículas tóxicas en los modos y maneras de un unificado régimen colonial-capitalista. Régimen que se ha apropiado de los ritmos vitales como potencias de invención y transformación de lo singular-común. La pulsión de invención, como reserva de nuevas formas de vida, ha sido colonizada por variables, códigos, funciones y estructuras que exploran la imagen del pensamiento en su génesis, y por ello es difícil ejercer la crítica tomada por el sentido común y la actualidad moral. “Se subestima la estupidez” afirma Jacoby, para indicar que en la superficie de nuestro tiempo crece el odio y la separación de

la afección que reúne a los cuerpos como reverso de los gestos y enunciados de la opinión pública.

El capital se vuelve hoy "capital cognitivo" y su objeto final son las "potencias de invención", para llamarlas luego con nombres derivados del mundo de la empresa y no del arte de vivir: "design", "emprendedor", "inventor relacional". Resistir esta ofensa de las lógicas de la publicidad requiere de un esfuerzo de reapropiación singular y colectiva de la potencia para construir lo común. Pero habrá que considerar que el capital contemporáneo surge de la propia potencia de invención y su reconversión colonial llama emprendedor a una posibilidad de autonomía descentralizada que conduce los actos de invención hacia escenarios de acumulación recursivo del capital.

Las éticas y poéticas de las formas de vivir son colonizadas en su génesis inventiva para reproducir condiciones favorables a la actualización financiera como la actual relación entre el mercado del arte y las monedas alternativas como el bitcoin. El arte se vuelve una moneda alternativa de un momento histórico, que tanto Steyerl como Rolnik perciben como un momento de miseria plegado en extorsiones de la deuda, de la pobreza infantil y de la manipulación financiera, cuyo telón de fondo son las marcas políticas de desalojos masivos, de austeridad obligada y de crecimiento autoritario. La emergencia reina en un mundo donde la crítica se ha convertido en un festival de trolls.

La crisis contemporánea está mercantilizada como entretenimiento en la época de los emprendedores, que aparece como un período de contracción de la vida bajo el ritmo autocrático de la fragmentación y de un retorno a las morales bienpensantes. Las personas están acostumbradas a ver el mundo del arte patrocinado por Estados, fundaciones, mecenas, corporaciones y museos; pero lo cierto es que los trabajadores del arte no han cesado de subsidiar la producción artística a través de ingresos mixtos para la circulación del arte. El valor del arte hoy no se encuentra en el objeto sino en la red, más allá de las fundaciones de

bancos, de las plataformas monopólicas y de los museos. Aun, y no sabemos por cuánto tiempo, el intercambio del arte es uno de los pocos intercambios que los modos y maneras de un fascismo derivado del control cognitivo no han conquistado del todo.

Los fascismos derivados públicos y votantes son parte de la infraestructura de los que convierten los lenguajes de las artes en moneda alternativa, como parte de los chismes, de las marañas feudales y de las envidias fervientes que operan en la génesis del intercambio cooperativo y cognitivo inventivo. Los fascistas derivados del presente, como los llaman Steyerl y Rolnik, esperan la condición mezquina y codiciosa que convierta la gran performance declarativa del arte como reserva de invención en la apoteosis de la mercancía, para dejar a los lenguajes del arte en el lugar de una máscara social para una operación fantasma. La fórmula de los fascismos derivados del presente la escribe Hito Steyerl: "Si no tienes pan, ¡come arte!" ("Arte Duty Free", Steyerl, 2017, (s.f.).

Referencias bibliográficas

Eliot, T. S. (2006). *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra.

Jacoby, R. y Krochmalny, S. (2016). *Diarios del Odio*. Buenos Aires: n direcciones.

Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, Edición a cargo de Ana Longoni. Madrid: La Central/Adriana Hidalgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_____. (2018). "En el comité", en *Exposición*. La Plata: n direcciones/Papel Cosido.

Jacoby, R. y Fernández Vega, J. (2017). *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Buenos Aires: Edhasa.

Lauria, A. (2008). *Liliana Maresca. Transmutaciones*. Rosario: Fundación Castagnino/Macro/Malba/Centro Cultural Recoleta.

Libertella, H. (2010). *La leyenda de Jorge Bonino*. Córdoba: Alción.

Maresca, L. (2006). *El Amor, lo Sagrado, el Arte*, Buenos Aires: Leviatán.

Moyano, M. (2017). *Bonino: la lengua de la inocencia*. Córdoba: Borde Perdido.

Perlongher, N. (1985). "Siglas", en C. Ferrer y O. Baigorria (selección y prólogo), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

Pistocchi, J., Kamenszain, T., del Barco, O. y Casarin, M. (2014). *Aclara ciertas dudas. Entrevistas a Jorge Bonino*. Córdoba: Caballo negro.

Romero, J.C. y Lo Pinto, M. (2006). *Arte, Política y Pensamiento crítico*. Buenos Aires: C. Cultural de la Cooperación.

Romero, J.C. y Davis, F. (2009). *Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires: Fundación OSDE.

Rolnik, S. (2018). *Esferas de la insurrección*, N°1, San Pablo.

Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.

Algunas fórmulas de los lenguajes de las artes que modificaron el pensamiento contemporáneo |
Revista Intersticios de la política y la cultura...15: 115-139

Tatián, D. (2016). *Contra Córdoba. Historias mínimas*. Córdoba: Caballo negro.