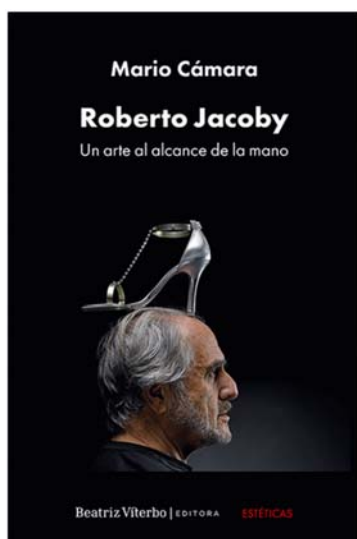

SOBRE *ROBERTO JACOBY. UN ARTE AL ALCANCE DE LA MANO*, DE MARIO CÁMARA

María Stegmayer
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de las Artes
mariastegmayer@gmail.com



∞

Roberto Jacoby. Un arte al alcance de la mano, de Mario Cámara; Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2025; 153 pp.; ISBN 978-950-845-468-3.

En el *Prefacio a la edición en español* del seminario *Cómo vivir juntos*, que Roland Barthes imparte en el Collège de France a fines de los setenta, Alan Pauls (2005) lee un giro de alcance epistemológico que ya podía anticiparse en el seminario sobre el discurso amoroso dictado en la misma institución algunos años antes. Observa una torsión radical que pone al autor de las *Mitologías* a distancia del aparato clásico de la lingüística y la semiología, y lo dispone a explorar ahora, haciendo pie en “el teatro imaginario de la intersubjetividad”, “los chispazos de la utopía” como modo de “concebir,



proyectar, poner en escena, horizontes de existencia” (15). El Barthes *semiólogo* es relevado así por el *semiótropo*, un diseñador de ficciones morales: formas de socialidad domésticas, plurales pero sin igualdad, sin indiferencia (la comunidad idiorrímica, la amistad, el falansterio). Una migración, subraya Pauls, que va de la voluntad atópica al deseo de fabular un lugar posible: un bello *idilio* polimorfo (18).¹

En *Roberto Jacoby. Un arte al alcance de la mano*, Mario Cámara vuelve sobre una figura cuyo itinerario artístico y vital no resulta ajeno al modo en que Pauls sintetiza los intereses y preocupaciones de aquel último Barthes, para proponer una lectura de su producción de los últimos 40 años a partir de tres zonas o líneas de fuerza que organizan, a su vez, los tres capítulos del libro. “Islas urbanas”, “El mundo según Jacoby” y “Testers de violencia” funcionan como señas que admiten puntos de arrastre, relevo y superposición entre las obras, ideas y proyectos que toman a su cargo, permitiendo un abordaje que no solo condensa núcleos de interrogación, sino que los pone en perspectiva e invita a leerlos desde este presente. ¿Cuál es en cada una de estas zonas la peculiaridad de la signatura, de la firma Jacoby, o de aquello que bajo esa firma se *pone en obra*? La firma, como espacio de lo singular y lo múltiple, rechaza en este caso la restitución a la transparencia de un yo, y más bien devuelve el nombre propio a un estado radical de impropiedad: lo dispersa en máscaras y personajes; figuraciones de artista que se corresponden con un estado que Cámara denomina de “performance permanente”.

El libro se abre con la referencia a una muestra de fotografías tomadas por Kiwi Sainz titulada *Bufonadas* (2024) donde Jacoby *se expone* en una multiplicidad de rostros y en consonancia con la “usina infinita” que, al decir de Cámara, constituye su producción. Esta exhibición reciente se lee en la “Introducción” junto con otras series fotográficas que tienen siempre a Jacoby como protagonista, exhibidas en otros momentos y lugares, y que revelan en conjunto una faceta central de su trabajo: una estética y una política del bufón, del paso de comedia, del lenguaje como malentendido y como chiste, y del talante juguetón, ironista y antisolemne, rasgos que, en el recorrido por las tres zonas propuestas, resultan indispensables para entender esos complejos dispositivos “suspensivos” y difíciles de “encuadrar” o de “fijar” —no olvidemos que Jacoby también firma: “No soy un clown” (2001)—, que vuelven indecibles arte y vida.

Si en la tentativa de “construirle un rostro a ese enigma hiper productivo llamado Jacoby” el trabajo de Cámara se nutre y reconoce antecedentes importantes en el libro-catálogo colectivo *El deseo nace del derrumbe*, coordinado por Ana Longoni (2011), y en la muestra y catálogo *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012), no por ello deja de dibujar un camino propio y desplazado. Desde el lugar que le da al Jacoby letrista del grupo *Virus* y la productividad de la dupla con Moura, en la que se detiene extensamente, a las diversas iniciativas y proyectos colaborativos escasamente revisitados por la crítica que marcan su vuelta al ruedo en los 80, después de un primer trayecto *sesentista* como artista de los medios, el Jacoby que nos presenta Cámara es el que vuelve al arte en un *después* del terrorismo de estado, que lejos está de significar el fin del proyecto dictatorial en su capacidad de ejercer violencia y moldear subjetividades, para preguntarse por el estado de la imaginación comunitaria tras el derrumbe y la derrota de los proyectos radicales de transformación social.

¹ Véase Pauls, Alan. 2005. “Prefacio a la edición en español”. En Barthes, Roland *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 11-21. Trad.: Patricia Willson.

Cámara nos invita a leer el retorno de Jacoby en clave vitalista, y a reconstruir un recorrido que insiste en la dimensión afectiva y micropolítica de las formas de sociabilidad urbana en la Buenos Aires postdictadura, buscando sacudir –en el sentido de *hacer saltar* por la vía de un despertar sensible– e intervenir activamente un estado de los lazos y los deseos mientras una triunfante “vida de derecha”, al decir de Silvia Schwarzböck, disemina sus signos sobre la situación cultural del presente. Se trata, entonces, de entramar vocabularios y gestualidades y de hacerlas circular por nuevas superficies, de la pista de baile al activismo performático, de la alegría sexodisidente a la fiesta y la creatividad colaborativa en la red, como formas de renovar y reerotizar la lengua vernácula tanto contra las nuevas técnicas de disciplinamiento político y social que aspiran a moldear una ciudadanía tibia y resignada, como a contrapelo de las “retóricas políticas y rockeras de los ‘60 y ‘70” (33).

En este sentido, en un segundo momento, el libro se propone también, y es uno de sus aportes fundamentales, relevar y reconstruir el mapa de un nuevo vocabulario conceptual que se hace cargo de inventar esa lengua *otra* dentro de la dominante, de habitarla como se habita una isla afectiva (ese el motivo que elige Cámara para pensar estas prácticas de interrumpir, reinvestir, religar y destotalizar) y de bailarla como se ensaya una coreografía hasta el momento inexistente que, al ritmo de *Virus*, comienza a volverse masiva. En un cocktail que no duda en mezclar Spinoza con Deleuze (“pasiones alegres”, “rizoma”, “lengua menor”) como contraseñas de una modernidad alternativa y crítica capaz de responderle “a la tibia democracia de los ochenta” (33), pero también como reescritura que rechaza el *ethos* del vanguardismo grupuscular y verticalista de los sesenta, el Jacoby de Cámara entiende antes que nadie y de un modo sumamente original que las preguntas “qué puede un cuerpo” y “qué puede una lengua” (en un sentido tanto social como sexual) están íntimamente conectadas. La potencia de *Virus* o de la poética Moura/Jacoby consiste en propagar una voz contra-sacrificial, anti-nostálgica y *queer*, una corriente deseante que tampoco desdeña el *pathos* romántico y el *spleen* que se respira en la nueva ciudad desertificada, pero que lo hace a distancia del masculinismo fálico del rock y también del ascetismo militante. En su lugar, Cámara toma la tapa del disco *Superficies de placer*, y lee la reivindicación y el sesgo utópico y democratizante del placer anal como suspensión del binarismo sexuado y como portal que le hace lugar a una imaginación afectiva más igualitaria, menos propensa al sectarismo del grupo y a los tabúes de contacto, y más capaz de dejarse afectar por lo incalculable de los encuentros.

Es así que en la mirada del Jacoby de los ochenta, los sesentas y setentas pueden aparecer no bajo un signo nostálgico sino crítico, como un tiempo de cruces desaprovechados. Por ejemplo, entre militancia política y rock nacional, cuando se da por descontado que Rodolfo Walsh y los integrantes del grupo Manal seguramente coincidieron, pero sin consecuencias, en la librería Jorge Álvarez. En este sentido, resalta Cámara, “el mapa conceptual que se propone recorrer el libro, no solo permite leer los proyectos que Jacoby creó o estimuló, sino también una serie de disputas públicas en torno a las herencias políticas y artísticas del país: ¿Qué formas debía adoptar la recuperación democrática? ¿Qué significaron las vanguardias de los años 60? ¿Qué tipo de militancia era pensable tras la derrota política y militar de los 70?” (99-100).

Entre baile y pensamiento, imágenes, coreografías y raros peinados nuevos, sociología y nocturnidad, entre lo que discurre en la superficie y lo velado, entre sensibilidades *queer* y funcionamiento colaborativo y en red, es que pueden desplegarse y conectarse entre sí los puntos de este mapa: las “estrategias de la alegría”, las “tecnologías de la amistad”, las “sociedades experimentales” o las “des-utopías”, como enclaves conceptuales y planos de acción, bio-políticos

y bio-poéticos, que no pierden ni renuncian sino que transfiguran la idea misma de transformación y su temporalidad (de la vida en el arte, del arte en la vida) en un aquí y ahora “modesto y realizable” (59): un arte del *kairos* y del saber-hacer, como dice el título del libro, con lo que se tiene al alcance de la mano.

Es de esa pulsión utópica plural a la vez que destotalizante que explora teatros intersubjetivos que promueven “ejercicios sociales de encuentro y afecto” (71) y que encarnan en las islas urbanas (heterotopías, en términos de Foucault, o “zonas autónomas temporarias” (63), como prefiere definir las Jacoby con Hakim Bey) que surge otra de las iniciativas que el libro pone de relieve: el Proyecto Venus (2001-2006).

Con *Venus* el libro trae una mirada a lo que fue o se creyó que pudo ser internet en sus inicios y vuelve también sobre el 2001 como contexto político y síntoma de un campo artístico e intelectual obsesionado con conjurar el devenir totalitario y autoritario de ciertas experiencias políticas y vanguardistas de los años 60'. De ahí que, como alternativa a lo “informe” batailleano y también a lo “real traumático” que plantea Hal Foster (2001),² dos claves de lectura del arte revulsivo de fines de milenio, Jacoby tome distancia tanto del anarquismo abyecto como del colectivismo vanguardista, y apueste a *Venus* como “tecnología de la amistad”, “juego social” en “un intercambio de saberes y deseos” (con la mediación del *venus*, una moneda inventada) que avanza a partir del “descentramiento y la potencialidad democratizante que, se pensaba, podía surgir desde las redes” (66) pero para derramarse en encuentros cara a cara que se continuaban fuera del mundo virtual.

Testers de violencia, tercera y última zona o constelación de obras y proyectos en la que se detiene el libro, parte del colapso del Proyecto Venus, en 2006. Lejos ya del momento utópico que había rodeado el surgimiento de las plataformas de comunicación en red, su cierre se precipita por la circulación de *fake news* dentro del propio espacio. El fin del experimento solidario y colaborativo es leído por Cámara como marca sintomática de una nueva afectividad pública que empieza a expresarse enfáticamente en las redes. Una sintonía del rencor que, en efecto, no dejará de amplificarse *vis à vis* un progresivo eclipse de los nodos de reunión y del circuito festivo en una Buenos Aires cuya vida nocturna post Cromañón empieza un proceso de declinación irreversible. En este contexto, el capitalismo de plataformas y su configuración tecno-mediática se consolida también al servicio de la intensa politización de sensibilidades sociales racistas, xenófobas, homófobas, anti-populares y neo-fascistas, que serán documentadas a la vez que intervenidas por Jacoby. De todas las que componen el núcleo final de indagación quisiera resaltar *Diarios del odio* (2014), la instalación que, junto a Zid Krochmanly, Jacoby montó en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, y que recogía la afectividad pública que circulaba (y circula) en los foros virtuales de dos medios gráficos de tirada nacional (*Clarín* y *La Nación*), y las reinscribía con carbonilla (y con la ayuda de amigxs que prestaban su cuerpo y su caligrafía a la obra) en las paredes blancas de la casa modernista diseñada por Le Corbusier que había pertenecido a Victoria Ocampo: grafías de odio que transgredían los pactos de dicción sobre los que se creía asentada la esfera pública democrática (Giorgi y Kieffer 2020)³ y empujaban los umbrales de lo decible hacia tópicos misóginos, racistas, promilitares y negacionistas; una suerte de constelación poética que

² Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal. Trad.: Alfredo Brotons Muñoz.

³ Kieffer, Ana y Gabriel Giorgi. 2020. *Las vueltas de odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Trad.: Mario Cámara.

condensaba no solo el *mood* epocal sino que arrastraba capas heterogéneas de violencia y crueldad históricas, mostrando su oscura persistencia en nuevas torsiones y soportes.

Sería imposible recuperar aquí todo lo que en su libro *Cámara* documenta y reconstruye de cada de las zonas y escenas, enunciados y acontecimientos que constituyen el archipiélago Jacoby, para rodearlo además de preguntas nuevas y sugerentes. Hipótesis de lectura que, si me permiten volver sobre el último Barthes citado al principio de este texto, no dejan de insistir sobre la urgencia, cada vez mayor, de pensar la comunidad y sus figuras.