

---

# ARTE Y ARCHIVO: LO CRÍTICO EN EL MONTAJE EXPOSITIVO

## *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny

ART AND ARCHIVES: THE CRITICAL  
IN THE EXHIBITION MONTAGE

### *Diarios del odio*, by Roberto Jacoby and Sid Krochmalny

---

**SOFÍA DELLE DONNE**

sofiadelledonne@gmail.com

**PAOLA SABRINA BELÉN**

pbelen81@hotmail.com

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 23/03/2017 | Aceptado 03/07/2017

### Resumen

Este artículo analiza el potencial crítico del montaje expositivo en *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. Para ello, se seleccionan diferentes exhibiciones de la obra, en las que las estrategias de presentación obligaron a cambiar su formato. Para realizar el análisis se profundiza en las nociones de instalación y de mimesis, y se articula con *lo crítico político en el arte*. En este caso, los artistas trabajan a partir de documentación de archivo. Ésta característica se tendrá en cuenta para abordar el alcance poético y sus implicancias políticas.

### Palabras clave

Instalación; montaje expositivo; mimesis; arte político

### Abstract

This article analyzes the critical potential of the exhibition assembly in *Diarios del odio* by Robert Jacoby and Sid Krochmalny. To this purpose, different expositions of the work, in which the presentation strategies forced to change its format, are selected. Concepts of installation and mimesis are central and they are articulated with the idea of political art. In this case, artists work with archive documentation. This characteristic is taken into account to address the poetic scope and its political implications.

### Keywords

Installation; exhibition assembly; mimesis; political art



La instalación en tanto práctica artística pone en relación objetos provenientes de campos muy diversos, los coloca en otras circunstancias y los resignifica. Se produce, entonces, una articulación singular de objetos que al relocalizarse en esas condiciones particulares define una situación que interpela al espectador que transita la instalación y la dota de sentido. Se selecciona del universo visual un extracto que previamente circulaba de manera anónima y el artista dota al fragmento de una topología definida, es decir, le otorga un contexto fijo (Groys, 2009). De esta forma, el arte es capaz de reauratizar, de volver original una copia: «Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos» (Groys, 2009: s/p).

Para comprender esta afirmación será necesario exponer la cadena de argumentos sostenida por el autor. En primer lugar, Boris Groys (2009) explica que el eje del arte moderno radica en la superación del mayor grado de creatividad, lo cual supone una ruptura con la tradición. Es por ello que lo moderno se encuentra en permanente comparación con lo tradicional y lo viejo. En segundo lugar, el autor añade la problemática del aura benjaminiana. En este sentido, el original moderno posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar definido que lo supone objeto particular y original y que, al mismo tiempo, lo inscribe dentro de la historia del arte (que se encarga de este tipo de objetos-objetivaciones). Pero si la diferencia entre el original y la copia solo remite a los cambios de determinación —o no— del lugar (si pertenece a un contexto fijo o si merodea en la circulación anónima y masiva, si el contexto es fijo o abierto, inacabado, etcétera), entonces, además de efectuar movimientos sobre el original para generar copias, Groys añade la posibilidad de relocalizar y de reterritorializar estas mismas copias y de reauratizarlas.

De este modo, Groys precisa que la instalación es el acto de «presentar el presente» (Groys, 2009: s/p) con la intención de designar un nuevo orden de las cosas, de proponer nuevos criterios para el relato y de establecer una diferencia entre pasado y futuro. En este mismo acto, la instalación construye una colectividad organizada como violencia soberana<sup>1</sup> que desmorona lo previamente instituido a partir de la ley que el artista y el curador imponen a la obra para que funcione como una comunidad de visitantes parecida a la de la cultura de masas. Sin embargo, la diferencia entre ambas —la comunidad que construye la instalación y la que es propia de la cultura de masas— recae en que el potencial crítico de la instalación propone al espectador —que es, al mismo tiempo, productor de sentidos— que pueda reflexionar sobre sus propias posiciones al verse exhibido.

---

<sup>1</sup> El acto es violento cuando es diferente a la «libertad artística democrática» que sólo admite libertad frente a las opciones conocidas. Groys detalla, además, que es violento porque todo nuevo orden se impone por encima de otras relaciones de fuerzas preexistente: «El espacio de la instalación es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de libertad que funciona en nuestras democracias: como una tensión entre libertad soberana e institucional» (2016: 67).

Groys insiste: vivimos sumergidos en el autodiseño (2016). En el ágora contemporánea el hombre se diseña así mismo. Es decir, conforma múltiples apariencias, adquiere diferentes identidades y modos de ser en el mundo para convertirse en productor de imágenes. Frente a esto, el artista opta por el suicidio simbólico, en el cual anuncia su muerte como autor y la obra emerge como participativa y democrática. Se puede decir, entonces, que la tendencia colaborativa es propia del arte contemporáneo. Esto sucede en la instalación: la obra no vale en sí misma sino por el público. Cuando el espectador se incorpora, cada comentario crítico es una autocrítica. Al respecto, Groys sostiene: «Ahora es mejor ser un autor muerto que ser un autor maldito» (2016: 47).

En este escrito consideramos que las estrategias de interpelación crítica de una obra pueden verse potenciadas al utilizar los mecanismos de la instalación, sobre todo en los casos que trabajan con documentación de archivos como recurso poético. De este modo, la instalación permite que aquí y ahora se seleccionen archivos que ya existían o fragmentos que no se consideraban concretamente un acervo pero que, luego de su relocalización, se convirtieron en un nuevo original.

Pensamos que este tipo de obra efectúa un *rewind*<sup>2</sup> sobre el aura con la intención de designar un nuevo orden al conjunto, al mismo tiempo que propone nuevos criterios para interpretarlo e interpelarlo. Así, las obras de archivo manifiestan abiertamente el problema «entre la presencia de imágenes y de objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, virtual, “ausente” en el espacio exterior a ese horizonte, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea» (Groys, 2009: s/p). Entonces, la instalación tiene la capacidad de relocalizar y de reterritorializar las copias (devenidas en documentos) y, por lo tanto, de reauratizarlas.

En esta bisagra que lleva adelante el arte contemporáneo situaremos las prácticas poéticas de archivo que nos interesan. Si el arte de la instalación sucede cuando las copias se relocalizan y operan un *rewind* sobre el aura, en este artículo<sup>3</sup> pensaremos a *Diarios del Odio*, a partir de los modos estéticos/poéticos implementados, como relocalizaciones de copias-archivo.

---

2 Consideramos que la instalación que trabaja con archivos relocaliza las copias y logra que la reproducción del aura se nos presente a modo de *rewind*. Al rebobinar la cinta de la mirada podemos acceder a lo que siempre estuvo allí, en el casete de la memoria, desmontando los presupuestos establecidos en las imágenes (Delle Donne, 2015).

3 Este texto se inscribe en una investigación realizada en el marco del sistema de Becas de Estimulo a las Vocaciones Científicas (2015). Directora: Silvina Valesini. Codirectora: Paola Belén. La misma se inserta en el proyecto de investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo invisible» dirigido por Silvia García.

### El caso: *Diarios del odio*

Esta obra se presentó por primera vez en el año 2014. Sus autores, Roberto Jacoby y Sid Krochmalny, recolectaron documentos para conformar un archivo que excede el orden de papeles. La primera exhibición se realizó en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes (FNA).

En la obra, la noción de archivo está expandida. El uso que los artistas hacen del mismo es una modificación en dos etapas: por un lado, recolectaron comentarios de lectores web de los diarios *Clarín* y *La Nación* que tal vez nunca hubiesen llegado a guardarse y los convirtieron en algo *archivable*; por otro, los modificaron poéticamente. Para esto último, convocaron a un grupo de amigos para transcribirlos sobre unos muros. Desde la materialidad los trastocaron e implantaron en ellos otros sentidos. Así, construyeron archivo desde un sentir: el del odio.



Figura 1. *Diarios del odio* (2014). Transcripción del archivo sobre la pared<sup>4</sup>

Los artistas eligieron reproducir los comentarios sobre una pared utilizando carbonilla porque consideraban que el material le aportaba la carga de lo volátil. Utilizaron esta cualidad para evidenciar que los archivos-comentarios en internet se pueden borrar tan fácil como si se pasara un plumero sobre los rastros de las cenizas de grafito con las que están escritas las frases (Rapacioli, 2014). Junto con esto, cuestionaban la noción de *documentoverdad*, fuertemente arraigada en la concepción del diario en tanto medio de

---

<sup>4</sup> Imagen extraída del sitio Syd Krochmalny <<http://sydkrochmalny.blogspot.com.ar/2014/11/diarios-del-odio.html>>.

comunicación masiva. Las diferentes caligrafías con las que se escribieron las palabras o frases evidencian el trabajo conjunto y el interés por resaltar los aportes.

En una entrevista Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en la instalación, a diferencia de lo que sucede con lo electrónico que es algo «instantáneo, que desaparece, y sucesivo porque uno va leyendo un comentario después del otro» (Jacoby, 2014: s/p). El muro los ubica temporalmente y le da al espectador el tiempo de reflexión necesario para leer y para vivenciar *el odio*. La unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes que devienen en una instalación. En los comentarios aparecen, entre otras, referencias a la utilización de la palabra *negra/o* como insulto despectivo: «negros de mierda», «viuda negra», «el racismo se evita evitando a los negros». También se reconocen expresiones, como «Loka», «Kukas», «los KK», «Republiketa». Estos archivos-comentarios cambian de contexto y de escala. La amplitud de lo escrito en un portal web, en comparación con la proporción humana, cambia de tamaño y se magnifica. Se añade a ello que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el término *diarios* les devuelve su contexto primero de circulación y es puesto en tensión con la noción de *odio*.

Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y el tiempo en que se despliegan los comentarios arriesgando su posición frente a ello: imprimiendo sarcásticamente el odio, presentándolo sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía. Los fragmentos elegidos son de diversos artículos, por lo que en la obra conviven diferentes temporalidades, no se encuentran fechados ni ordenados de modo cronológico. Los mensajes transcritos son una parte anacrónica de la historia, fulguran desde el fragmento, destellan desde la fugacidad de la experiencia de transitar la instalación en el sentido propuesto por Groy (2009).

Pensamos que en *Diarios del Odio* la reproducción del aura se presenta a modo de *rewind*. Pasar el casete de la memoria al revés implica cuestionarla y desmontar los presupuestos de verdad que se imprimen sobre ciertas imágenes. Incluso, en *Diarios del Odio*, las imágenes que componen la obra no existían como tales, permanecían desde el lenguaje escrito como comentarios en diversos diarios en línea de alcance masivo.

### Las relocalizaciones del montaje expositivo

Isabel Tejeda (2006) advierte sobre la problemática que asume el montaje expositivo a la hora de exhibir obras en una institución. *Diarios del odio* abre

una escena particular: luego de la experiencia en la Casa de la Cultura se ha exhibido al menos una vez más como instalación, otras como libro y ya lleva dos presentaciones como obra performática teatral. La reexposición de la obra permite comparar diferentes estrategias en torno a la capacidad de interpelación crítica que cada presentación asume. Para pensar estos diversos montajes expositivos tendremos en cuenta que «la significación de los objetos se reconstruye a partir de las estrategias expositivas de su, en apariencia, inocente disposición visual; después de todo, la exposición es lenguaje y organización de conocimiento» (Tejeda, 2006: 99).

Si comparamos las presentaciones con respecto a su montaje expositivo podemos vislumbrar una transformación en la relación entre la obra y los espectadores. En primer lugar, *Diarios del odio* se presenta como una instalación que requiere del desplazamiento del visitante por el sitio donde está implantado el muro con las transcripciones de los comentarios devenidos en archivo. Sin embargo, en 2016, en una ocasión, se presentó en forma de poemario que fue leído en voz alta por diferentes interlocutores en un evento en el Museo la Ene. Asimismo, volvió a ser presentada como instalación en la muestra colectiva *Poéticas políticas* (2016), en el Parque de la Memoria. Actualmente, se ha convertido en *Diarios del odio, indagación escénica del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny*. Esta última propuesta se inauguró en conjunto con una mesa redonda denominada «La violencia en el lenguaje». Allí también se exhibió la instalación, primera forma material de la propuesta.

Resulta interesante focalizar nuestra atención en las estrategias de exhibición implementadas. *Diarios del odio* se piensa y se representa constantemente en relación con el espacio, los cuerpos, los actores que la intervienen y la modifican, como también en diálogo con la institución donde se instala. Como señala Tejeda:

La exposición [...] ya no oculta el hecho de que traduce solo un posible discurso entre los muchos existentes. Frente a las lecturas cronológicas, lineales y pretendidamente enciclopédicas que insisten en la repetición de la historia oficial, en los últimos años algunos importantes centros de arte y museos internacionales de arte contemporáneo están realizando esfuerzos por presentar las obras bajo relaciones abiertas que revelan las tensiones históricas y dialécticas (2006: 20).



Figura 2. *Diarios del odio* (2016). Página de Facebook: Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado

Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo | SOFÍA DELLE DONNE, PAOLA SABRINA BELÉN

«¿Qué significa hoy hacer arte político?». Este fue el interrogante que atravesó la muestra *Poéticas políticas*, que tuvo lugar en la sala Pays del Parque de la Memoria, entre diciembre de 2016 y marzo de 2017 (AA. VV., 2016). La curaduría de la muestra estuvo a cargo de Florencia Battiti y de Fernando Farina, y participaron —con obras en las que lo político se manifestaba de modos muy diversos— los siguientes artistas: Gabriel Valansi, Magdalena Jitrik, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Carlota Beltrame, Jonathan Perel, Esteban Álvarez, Rodrigo Etem, Leticia Obeid, Viviana Blanco y Diego Bianchi (Battiti & Farina, 2016). A partir de dicha pregunta los curadores propusieron reflexionar sobre la cuestión tanto desde el conjunto de obras expuestas como desde la publicación que las acompañaba, que recogía las miradas sobre el tema de reconocidos referentes de las artes visuales de nuestro país. En este nuevo contexto, *Diarios del odio* se presentó en conjunto. No se exhibió individualmente como en la Casa de la Cultura del FNA. Además, en la muestra colectiva circulaba un folleto de sala que categorizaba a la instalación como arte político. Este material escrito resulta interesante porque recopila diferentes concepciones acerca de dicha categoría y las expone juntas. Es evidente que la apoyatura lingüística de esta nueva exhibición coloca la obra, desde la curaduría, como un arte vinculado con *lo político* de una manera más puntual que en la exposición de 2014. En este sentido, el montaje expositivo (Tejeda, 2006) relocaliza la producción otorgándole información al visitante con la cual no contaba en la experiencia anterior. Sin duda, el contexto de exhibición no resulta anecdótico, ya que se trata del Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

Los lugares en donde las obras son vueltas a exhibir también son parte de la práctica política que desarrolla el arte. En este caso específico, los curadores incluyen *Diarios del Odio* como arte político en un espacio público y estatal que se erige como un sitio histórico de reflexión acerca de las implicancias del terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. En este nuevo lugar de exhibición, presente y pasado entran en diálogo. Un pasado en el que la violencia, legitimada y ejercida estatalmente, violaba cuerpos, los mutilaba, los corrompía y los torturaba hasta hacerlos desaparecer. Treinta y tres años después del retorno a la democracia las opiniones de lectores rescatadas por Jacoby y Krochmalchny nos ponen delante el odio casi visceral que, a través de la violencia de las palabras, moviliza el deseo por anular al otro: *el negro, los KK, el peronismo, los indokumentados, etcétera.*

Finalmente, el objetivo de *Poéticas políticas* es

Una reflexión en términos de interrogación, una pregunta a partir de una serie de obras y de escritos que ponen de manifiesto distintas maneras de problematizar, de decir desde lo poético y, tal vez también, de ser más «eficaces» cuando se reconocen tantas batallas perdidas pero no se pierde el objetivo de contribuir a cambiar algo cercano, pequeño o, por qué no, el mundo (Battiti & Farina, 2016: s/p).

En este sentido, *Diarios del odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny* también es un llamado a la reflexión. Se trata de una nueva relocalización en forma teatral.<sup>5</sup> El director es Silvio Lang, acompañado por el Grupo de Investigaciones Escénicas. En este caso, la relación con los cuerpos y con el espacio adquiere una importancia vital.

Esos materiales mutaron a la indagación teatral: un abrumador cúmulo de canciones (desde salmos religiosos a hip hop) y de cuerpos que no son múltiples sino siempre uno solo, un colectivo aterradorante, aterrorizado. Marchan, se trepan, se agreden, se rozan, sudan: el maquillaje se desprende y va quedando una pátina de yeso sobre el piso, una nube de polvo tóxico sobre todos nosotros, mientras el rojo chorrea y uniformiza las pieles hacia algo sanguinolento, carne cruda (Longoni, 2017: s/p).

---

<sup>5</sup> Hasta el momento la performance teatral se ha exhibido en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde fue estrenada, y en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras. Además ya lleva dos fechas en la sala Caras y Caretas.



Figura 3. *Diarios del odio*, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny (2017). Imagen del blog *Campo de prácticas escénicas*

Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo | SOFÍA DELLE DONNE, PAOLA SABRINA BELÉN

De este modo, los autores imprimen en la obra la necesidad de presentar, de traer al aquí y ahora, los comentarios racistas, homofóbicos, xenófobos, misóginos, etcétera. Sin embargo, su montaje expositivo la convierte en casi otra. Para esta nueva versión se cambia el texto centralmente lingüístico por los cuerpos y la actuación, se unen en una performance teatral que potencia los comentarios al devolverles un cuerpo que carga con la mayor cantidad de odio posible. La palabra se hace carne y emerge, entre otras, la siguiente pregunta: ¿Cuál es el cuerpo que más pesa cuando la capacidad de odiar deviene en factor aglutinante de un sector importante de la sociedad argentina? ¿El que emite los comentarios cargados de ese odio o el que los pone en una imagen escénica y los pasea por diferentes y nuevos espacios? Al parecer en esta propuesta el odio se vuelve una herramienta de doble filo. Inmovilizados en las versiones electrónicas de los diarios *Clarín* y *La Nación* las agresiones y los argumentos más oscuros del sentido común de la sociedad argentina reproducen la ira, el malestar, la incomodidad de la convivencia democrática, el deseo de muerte y la aniquilación de lo diferente. La instalación que los presenta en el muro de la Casa de la Cultura o en la exhibición *Poéticas políticas* muestra ese odio. Sin embargo, estas presentaciones realizan una primera operación de intervención crítica: los relocalizan, los quitan de su circulación original para instalarlos en otros espacios que reclaman, según las estrategias de exhibición (materiales utilizados, textos de anclaje, instituciones), otras miradas que logran volverlos, mínimamente, cuestionables y, a partir de allí, moverse y quizás accionar:

Lo que le queda al arte, a la política, a la ética es la exigencia de convertir la guerra en una danza, convertir el cuerpo en un gesto, ejercer en medio de la violencia una composición de cuerpos expuestos, es decir, lo que queda en medio de la estética de la violencia, lo que todavía nos queda es abrir imágenes —y así, imaginaciones—. Y entonces, si la estética es el modo en que la violencia se impone, la imagen gestual será el modo en que ella se depona y expone, el modo en que se vuelve amable. Solo así podrá pensarse un cuidado de los cuerpos, un momento en que decimos «PAREMOS», nos estamos matando, necesitamos cuidarnos, necesitamos componer algo que no sea puro golpe y patada, pura o-posición [...] (Moyano, 2017: s/p).

### **Lo político-crítico en *Diarios del odio***

Hans-Georg Gadamer (1991) sostiene que, en la experiencia del arte, el mundo y nuestra existencia se representan de un modo elocuente y revelador que nos interpela a conocer y a reconocer cómo somos, cómo podríamos ser o qué es lo que pasa con nosotros. En este punto resulta crucial la recuperación que este autor realiza de la noción aristotélica de *mimesis*, en la cual —tal como sugiere Grondin, uno de los más reconocidos exégetas del filósofo alemán— habría que «escuchar conjuntamente el factor de la *anamnesis*» (Grondin, 2003: 77), puesto que la obra de arte nos permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, «nos abre los ojos para lo que es», nos hace ver más. La obra trae delante, nos muestra el mundo en el que vivimos, lo pone ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que lo vemos por primera vez.

Eso significa que la *mimesis* artística no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer. En esta acepción, como señala Valerio González (2010), *mimesis* es creación; se relaciona así con *poiésis*, en tanto hacer aparecer algo es crearlo. La obra contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

De este modo, según Gadamer, en la experiencia artística el mundo se hace más elocuente y revelador, en términos de una acentuación y profundización de nuestra existencia. Por eso en el arte «se reconoce uno a sí mismo» (Gadamer, 1996: 89), se trata de un demorarse en el que el espectador no sólo actualiza y construye la obra sino además su propio ser, experimentando su historicidad. Se configura así como una forma de reconocimiento que

profundiza en nuestro autoconocimiento y en nuestro conocimiento del mundo, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria, sino que también nos dice: «¡Has de cambiar tu vida!» (Gadamer, 1996: 62).

Desde este carácter mimético de lo artístico es posible indagar en el potencial político-crítico que se revela en *Diarios del odio*. En este sentido, esta obra no busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión mediática para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas. Como expresa Laura Malosetti Costa en la publicación incluida en *Poéticas políticas* (2016): «El arte, cuando es político en el más amplio sentido de este hermoso adjetivo, produce un destello de lucidez crítica, cambia algo en nuestro modo de ver, de pensar y de vivir en el mundo». Así, *Diarios del odio*, rompe con el paradigma del objeto autónomo al tiempo que los archivos presentados se articulan de un modo singular que, al relocalizarlos, los transforma y los hace aparecer como algo otro, y en esa transformación no sólo se comprende lo que eran antes sino que además nos transformamos nosotros, los espectadores, en la medida en que somos quienes vemos con nuevos ojos.

Por ello, en *Diarios del odio* se vislumbra lo crítico-político (Richard, 2007), porque nos propone quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen de una memoria-rutina, acostumbrada al pasado, localizada (Richard, 2007). Tal como enuncia la autora, lo crítico se produce en la tensión entre los contenidos de la representación («el qué» del pasado) y las estrategias del lenguaje (el cómo del recordar). En este caso podríamos agregar que, como hemos analizado, las estrategias del modo provienen específicamente de los artilugios de la imagen. En esta obra emerge lo que Richard (2007) denomina «crítica de la representación». Consiste en propiciar el develamiento, en hacer aparecer, los «efectos de representación», con los que construyen sentido las hegemonías culturales. Este sentido es, generalmente, masivo y se reproduce por los medios de comunicación dominantes.

La creación de un archivo de comentarios de lectores web de *Clarín* y de *La Nación* y su posterior transformación en obra resulta de vital importancia si tenemos en cuenta que en la Argentina estos diarios ejercen el privilegio de la representación. Conforman un monopolio de poder económico y visual, lo cual les confiere la posibilidad de establecer relaciones de poder dominantes. De este modo, pueden legitimar identidades, menospreciarlas o también ejercer la capacidad de nombrar y de clasificar la realidad a partir del modo en que la información se dispone y circula.

Si tenemos en cuenta que «los poderes y las tecnologías comunicacionales siguen pactando sus reglas de entendimiento oficiales a través de determinados efectos de representación que construyen el verosímil de lo dominante» (Richard, 2007: 74), la propuesta de Jacoby y Krochmalny es un intento por desnaturalizar el sentido instaurado, por desacomodar el lugar en donde los

comentarios cibernéticos más oscuros conviven bajo la luz de una legitimidad que abraza el odio a lo diferente y muestra su ira y desprecio sin tapujos.

### **Consideraciones finales**

Como hemos evidenciado la instalación tiene la capacidad de relocalizar y de reterritorializar las copias y, por tanto, de reaurtizirlas. Particularmente en *Diarios del Odio* la variación topológica de los comentarios devenidos en archivo logra quebrar la lectura de sentido instaurada y propone imprimir en ellos una mirada crítica. Además, la mimesis artística que opera en este caso no es mera reproducción, sino que hace emerger la realidad de un modo que sólo está en la obra, que logra poner delante del espectador aquello que permanecía velado.

A su vez, el montaje expositivo se utiliza como una estrategia que permite reconfigurar la obra en diferentes formatos. Si bien hemos analizado que la instalación es una herramienta que potencia lo político-crítico de la obra ya que reclama la presencia del visitante para existir y propone un develamiento del sentido hegemónico, la performance teatral interpela los cuerpos y el espacio con un requerimiento mayor. La disposición visual, el montaje expositivo, no es una elección ingenua, sino que es un modo de construir conocimiento. En este sentido, *Diarios del Odio* se presentó en 2014 como instalación, pero en 2016 fue seleccionada para ser parte de una muestra en donde se cataloga directamente de arte político. Además, unas semanas después es reexhibida como una performance teatral. El cambio en las estrategias del montaje expositivo no pareciera caprichoso, sino que, más bien, encarnaría poéticamente la actualidad del país. ¿*Diarios del odio* logrará poner el cuerpo frente a la batalla de la representación? No nos cabe duda de que esta lucha será necesaria, violenta pero democrática, en términos de Groys. Consideraciones estas que se profundizarán en otra oportunidad.

### **Referencias bibliográficas**

- AA. VV. (2016). *¿Qué significa hoy hacer arte político?* Buenos Aires: Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.
- Battiti, Florencia y Farina, Fernando (2016). *Poéticas políticas*. Buenos Aires: Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado.
- Delle Donne, Sofía (2015). «Estética de archivo: *El camaleón* (2011, Archivo Caminante) de Eduardo Molinari y *Diarios del odio* (2011) de Roberto Jacoby». En *Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Universidad Nacional de Mar del Plata: Mar del Plata.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, Hans-Georg (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.  
 González Valerio, María Antonia (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.  
 Grondin, Jean (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.  
 Groys, Boris (2016). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.  
 Richard, Nelly (2007). «Lo crítico y lo político en el arte». *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.  
 Tejeda, Isabel (2006). *El montaje expositivo como traducción*. Madrid: Trama editorial.

### Referencias electrónicas

Groys, Boris (2009). «La topología del arte contemporáneo». *Esfera Pública* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>>.  
 Jacoby, Roberto (12 de noviembre 2014) «Muestra Diarios del odio» entrevista en *Visión 7* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <[https://www.youtube.com/watch?v=4Uc\\_pljAH1I](https://www.youtube.com/watch?v=4Uc_pljAH1I)>.  
 Jacoby, Roberto y Krochmalny, Sid (2016). *Diarios del odio*. Buenos aires: Editorial N Direcciones  
 Longoni, Ana (2017). «Los medios producen el acontecimiento». *Campos de prácticas escénicas* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://campodepracticasescnicas.blogspot.com.ar/2017/05/los-medios-producen-el-acontecimiento.html>>.  
 Moyano, Manuel Ignacio (2017). «La estética, la violencia y los gestos». *Escrituras Escénicas* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://escriturasescenicas.blogspot.com.ar/>>.  
 Rapacioli, Juan (2014, 23 de octubre) «Diarios del odio, una muestra sobre las zonas más oscuras de la sociedad argentina» [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2017 en <<http://www.telam.com.ar/notas/201410/82725-roberto-jacoby-presenta-diarios-del-odio-una-muestra-sobre-las-zonas-mas-oscuras-de-la-sociedad-argentina.html>>.

### Obras

Jacoby, Roberto y Krochmalny, Sid (2014). *Diarios del odio* [Instalación]. Buenos Aires: Casa de la cultura.  
 Silvio Lang y Organización Grupal de Investigaciones Escénicas (2017). *Diarios del Odio, indagación escénica y musical del poemario homónimo de Roberto Jacoby y Syd Kromalchny* [Performance teatral]. Buenos Aires.