

Los planos de Macchi

Rodrigo Moura

Curador adjunto de Arte Brasileño en el Museo de Arte de São Paulo

Texto publicado originalmente en el catálogo de la exposición
Jorge Macchi. Perspectiva, MALBA, 2016.

Mi primer contacto con la obra de Jorge Macchi tuvo lugar a fines de 2002, durante la Bienal de Fortaleza, donde el artista presentó la instalación *Fuegos de artificio* (2002).¹ Para disfrutar de esta obra, el espectador debe entrar en una sala oscurecida, en la que las únicas fuentes de luz forman parte de la obra misma, y proceden de un conjunto de lámparas simples, de las utilizadas para escritorio, con un pequeño foco luminoso. Están fijadas al piso, y lanzan su haz de luz contra las paredes, de abajo hacia arriba. Cada una de las lámparas ilumina un dibujo tridimensional, hecho con clavos colocados a cierta distancia uno de otro, tomando como módulo la propia sombra proyectada por cada uno de ellos, que avanzan en forma ascendente y progresiva sobre las paredes. La forma creada por ese diseño ascendente, por su parte, es aquello a lo que alude el título de la instalación.

Las lecturas críticas de esta obra² suelen señalar algunos aspectos fundamentales del pensamiento de Jorge Macchi, que pueden sintetizarse brevemente en su habilidad para crear constructos poético-visuales, en diversos medios, lenguajes y soportes, que desafían la percepción del espectador, en una suerte de combinación de enigma y anécdota, utilizando refinados códigos visuales, pero también contando con la experiencia del mundo y de lo cotidiano que posee el observador. En esa alternancia entre el significado aparente, intencionado e inmediato y las diversas capas de sentido a posteriori, una importante clave de interpretación privilegia la paradoja que opera sobre un conjunto de fuegos de artificio que son, al contrario de aquellos que evocan, permanentes y no efímeros. Su *mise en scène*, en forma de objetos triviales dispuestos de modo de obtener un efecto preciso, *sine qua non*, es otra vertiente de lectura y una fuente de fascinación de esta obra. Por fin, existe, como apunta el artista, una paradoja que se agrega a las demás: "Aquí hay varias paradojas entrelazadas, pero hay una que me interesa ahora: ¿las lámparas iluminan los clavos o los clavos son una consecuencia directa de la iluminación?".³ Como no nos deja olvidar este comentario, estamos a punto de quemarnos en los fuegos de los artificios.

Hay, además, un aspecto que me parece más elemental en esta construcción, y que me interesa como punto de partida para una reflexión sobre la obra de Macchi. Me refiero a su propia inserción en la sala de exposición, a cómo ella toma el cubo blanco como superficie de trabajo. Pueden aislarse algunos principios para entender mejor esta noción: el principio de inviolabilidad del espacio, irónica y débilmente amenazado por los clavos que perforan las paredes de adentro hacia afuera; su condición ontológica capsular –una sala aislada de

MALBA

la arquitectura, que puede existir en cualquier lugar– y la fina articulación entre los planos, el piso que alimenta las paredes con luz y éstas que envuelven al espectador, provocando su mirada y su cuerpo. En uno de los montajes de esta obra que acompañé, a los cuatro elementos originales que generan esa sensación de encapsulamiento se les agregó otro, que era la fusión de dos diseños de clavos en una de las esquinas de la sala, lo cual incrementaba una tensión que arrojaba luz (juego de palabras inevitable) sobre la condición estructural de esa articulación entre los planos de piso y pared.

En las instalaciones de Macchi, la relación entre el espacio y sus planos confinantes es fundamental; y su destrucción está siempre, en cierta forma, en el horizonte, muchas veces con su geometría ortogonal puesta sutilmente en jaque. En *Container* (2013), se instaló inadecuadamente un objeto mayor que el espacio, y sus ocho vértices están en contacto con las paredes, el piso y el techo de la sala, desestabilizando nuestra percepción del paralelepípedo. La única manera de que un volumen sea contenido por el otro es torciendo su posición, otorgando al objeto una presencia amenazadora que nos hace desconfiar de la capacidad del espacio de albergar el contenedor (vienen a la mente Richard Serra y Quino).⁴ En *Still Song* (2005), un globo de discoteca sirvió como fuente irradiadora de una luz que escudriña el espacio. Sin embargo, al contrario de las marcas del reflejo del espejo, lo que vemos en las paredes en su lugar son agujeros, como si el espacio circundante hubiera sido ametrallado desde el centro, generando una sala que se asemeja, al mismo tiempo, a una discoteca brutalista y a la espacialización exagerada de una pintura de Lucio Fontana. Todo es perturbador en esa obra, empezando por el título, que sugiere una canción quieta, sea lo que fuere que eso signifique. Aun en obras inicialmente menos o nada escultóricas, como *Vanishing Point* (2005) y *Hotel* (2007), existe una convocación de los planos en el espacio, sea en términos de una perspectiva que se fuerza a medida que el diseño de un empapelado se aproxima a una esquina de la sala, sea en términos de un diseño que se diluye a medida que se aleja de una (falsa) fuente de luz. En este último caso, se puede decir, de manera un poco pomposa, pero sin muchas posibilidades de error, que el blanco de la pared equivale al infinito del universo.

Los obstáculos impuestos por el espacio, los límites de la arquitectura y de la geometría siguen siendo visiblemente desafiados en otras obras, como resulta muy evidente y muy desconcertante en *Fan* (2013), el ventilador de techo instalado “erróneamente” en el ángulo de la pared y que está siempre girando en falso, cortando un pedazo del espacio y dejando sus rastros en el piso. O aun en el reloj que hace al tiempo prisionero del espacio, con el movimiento de sus agujas interrumpido por el techo: el espacio se torna nervioso cuando se instalan objetos de manera trabada en su interior. La preocupación por el espacio en esta obra es evidente en la manera como el artista da instrucciones sobre su montaje:

El video *10:51* juega con la proyección de un reloj y los límites arquitectónicos de la sala donde es proyectado. *10:51* es, de hecho, la hora en que las dos agujas del reloj alcanzan el mismo nivel horizontal, que corresponde al límite entre la pared y el techo. La proyección debe estar en una sala separada, para evitar cualquier interferencia de otros trabajos. Esa sala debe estar completamente oscura. Es mejor para no proyectar el círculo del reloj en el centro de la pared.⁵

MALBA

Esa misma ansiedad en la articulación entre los planos del espacio expositivo aparece aplicada a otro tipo de plano, el cinematográfico, y también sirve para su descomposición, fragmentación y desgaste. Uno de los primeros videos de Macchi,⁶ nada más que una paradoja de Zenón aplicada a las pantallas de cuenta regresiva de inicio de un film, es, obviamente, la introducción de una película que nunca empieza. La pantalla comienza en 10 y sigue contando hasta llegar a 1. A partir de ese punto, el número siguiente será siempre la mitad, hasta alcanzar un número que es demasiado pequeño para ser representado en el mismo tamaño de letra, que va disminuyendo proporcionalmente hasta que ya no podemos leerla. En *Fim de film* (2007), todo el contenido de la película está integrado por los créditos finales, que, desgraciadamente, están fuera de foco y no son legibles. Imposibilitada de ser descifrada como texto, la materia gráfica sirve de partitura para una música compuesta exclusivamente con ese fin por Edgardo Rudnitzky, colaborador del artista. A medida que los letreros suben en la pantalla, la música se va desarrollando. Una vez más, una paradoja.

La transformación potencial del espacio a través de sus planos y, además, una especie de crítica de éste a la vez fría y con humor, siempre basada en una complicidad silenciosa del espectador, son la constante de estos trabajos y desbordan de las obras tridimensionales hacia otros espacios y soportes. La propia orquestación de medios revela la importancia del tránsito por diversas superficies: dibujo, acuarela, texto, instalación, escultura, objeto, música, video, fotografía, collage, obras con luz, recorte, libro de artista, grabado, arquitectura, paisajismo y, *last but not least*, pintura.⁷ En tiempos más recientes, en un gesto que me parece muy consecuente, Macchi se consagró a una serie de ejercicios de pintura, en telas grandes estiradas sobre bastidor y pintadas al óleo, convocando la objetualidad supercodificada de la pintura a gran escala. La primera de estas exposiciones fue en su galería brasileña, en agosto de 2011, y reunió siete piezas.⁸ Esas obras, al mismo tiempo que condensan una serie de intereses del artista en relación con el espacio, nos llevan a una especie de sala de estar del lenguaje pictórico.

Casi todas las pinturas partían de elementos gráficos presentes en trabajos anteriores de Macchi –un mapa, un calendario, una historieta, un letrero, una pieza de rompecabezas–. La obra que más claramente se apartaba de ese principio resulta la más oportuna para servir de introducción a la lectura del conjunto. *Confesión* (2010), con su proporción superarmónica de 3:4 y su título confesional (¿sería necesario confesar la vuelta a la pintura?), representa una placa blanca perforada, que cubre toda la superficie. A través del patrón de pequeños cuadrados, rectas y cruces, vemos un paisaje, que es, de hecho, el único elemento pintado de la obra. La placa perforada, un visor de confesionario, es, en realidad, el fondo crudo de la tela. La pintura opera como una representación de esta relación ambigua entre figura y fondo, en una confusión de los planos. Si la pintura es, desde el Renacimiento, una ventana hacia el mundo, esta ventana está cerrada, cubierta por un obstáculo que no permite divisar el mundo. Ese mismo obstáculo es lo que nos fuerza a tener una relación física con esta pieza, al hacer que nos apartemos de ella, sin que ese gesto sea plenamente recompensado. La relación de la pintura con un supuesto referente, el paisaje que apenas adivinamos en el plano de atrás, es sustituida por una especie de inadecuación en estas pinturas. Hay más conexiones y ex-

MALBA

tensiones que propiamente ruptura con los objetos que pueblan desmañadamente sus espacios, como si aquí el espectador fuera el objeto que habita el espacio pictórico.

En *Catedral* (2010), de la misma muestra, la relación con la visión está igualmente explicitada, en la representación de un cartel de examen oftalmológico que, a medida que leemos, va desapareciendo. Como escribí sobre esta pintura en la época:

En el diálogo entre lectura y visión, lectores y videntes somos cegados por la propia constatación de la experiencia retiniana [...] Esta pintura de Macchi habla de una presencia ausente, una minusvalía donde más materia resulta en menos imagen. Somos confrontados con el límite de nuestra visión, a la vez que percibimos un juego entre transparencia y veladura cuyo resultado es la obliteración. Pensamos en Jorge Luis Borges (“El mundo del ciego no es la noche que la gente supone”), quien decía que el negro era, justamente, el color cuya falta sentía en su ceguera.⁹

En una visita más reciente al taller del artista, en mayo de 2015, las últimas pinturas, tan magistrales como las primeras y tal vez ahora menos relacionadas con sus instalaciones, trataban sobre temas aún muy afectos a la experiencia de dar cuerpo a la mirada, como, por ejemplo, en la imagen de un vidrio roto.

Muchas de esas pinturas de Macchi son herederas directas de un extenso conjunto de acuarelas que el artista viene desarrollando desde mediados de la década de 1990, en el que también hay una profunda relación entre materialidad y significado, como se nota bien en la presencia insistente de obras en las que el agua es el medio y el mensaje. Las acuarelas son dibujo y pintura, así como materia y agua. Una búsqueda en esas acuarelas que utilizan el agua y sus efectos revela la genealogía de *Piscina*, que desde 2009 se encuentra expuesta en forma permanente en Inhotim.¹⁰ En *La espera* (2007), vemos una figura sentada sobre una agenda telefónica, de cuyo extremo hace un banco, confiriendo escala arquitectónica a la libreta. En *El nadador* (2007), algunas pincelada en azul abren espacio para la figura de un nadador, que parece emerger de la página para crear un área líquida en la acuarela. En dos dibujos titulados *Piscina* (ambos de 2007), la misma perspectiva ya representa el objeto tal como lo conoceríamos construido, años después, en piedra y cal. En uno de ellos, vemos la piscina vacía, con las letras del alfabeto, distribuidas en pares y marcadas en naranja, que se van desvaneciendo a medida que avanzan como escalones hacia el fondo. En otra, el mismo efecto es velado por una gran área en azul. La *Piscina* está llena, puede ser usada.¹¹ En pleno funcionamiento, ampliamente utilizada por el público como equipamiento de ocio del parque, habitando la frontera entre escultura interactiva y arquitectura funcional, *Piscina* es el salto de un plano a otro, del plano del arte al de lo real. Es este salto, Jorge Macchi recomienza una vez más sus planos.

1. Este título aparece en otra obra del artista, de 2003, una pintura de pared que representa la huella de un pie en progresión que sube por la pared. El mismo nombre fue utilizado para una exposición en Buenos Aires, en la galería Ruth Benzacar, en mayo de 2002.

MALBA

2. *Fuegos de artificio* ingresó a la Colección Inhotim en 2007. Una obra hermana, *Horizonte* (2002), cuyo título prescinde de mayores descripciones, hace el mismo uso de luz, clavos, sombra y distancia, y se encuentra en la Colección Pat y Juan Vergez, Buenos Aires. Como la primera constituye un espacio y la segunda surca la pared con una línea, son una especie de opuestos complementarios.

3. Macchi, Jorge, "Luz", en Moura, Rodrigo (org.), *Do objeto para o mundo – Coleção Inhotim*, Brumadinho, Instituto Inhotim, 2015.

4. Cuando hice esta aproximación en un e-mail, después de ver su primera muestra individual en la galería Alexander and Bonin (*Loop*, 4 de mayo al 22 de junio de 2013), Macchi me respondió inmediatamente: "Amo a los dos artistas, así que me siento muy orgulloso por tu comparación".

5. Correspondencia con el autor, mayo de 2010.

6. Jorge Macchi y David Oubiña, *La flecha de Zenón* (1992), VHS, PAL-N, animación, 1 min 20 seg. En esta paradoja del filósofo presocrático Zenón de Elea, se argumenta a favor de la subdivisibilidad del tiempo y del espacio, contra una idea de que éstos son indivisibles.

7. Aunque no pueda hablarse de una primacía, sí hay por lo menos una preferencia por el dibujo como disciplina transversal en toda la obra de Macchi. Y hay también una tendencia pronunciada a explorar algo exclusivo de cada una de esas otras disciplinas. Sus temas no aparecen adaptados artificialmente a los nuevos soportes, sino que extraen de ellos una especificidad.

8. Galería Luisa Strina, 10 de agosto al 8 de septiembre de 2011. La exposición fue acompañada por una pieza gráfica creada por el autor en diálogo con el artista, un póster que mostraba en su frente una reproducción de la pintura *American Dream* (2011) y, en el reverso, siete textos sobre cada una de las obras de la muestra, diagramados en cajas tipográficas que guardaban las mismas proporciones de las pinturas sobre las que versaban.

9. Cf. nota supra. Para la cita de Borges, conferencia en el Teatro Coliseo, Buenos Aires, 3 de agosto de 1977.

10. Para una visión de conjunto de las acuarelas de Macchi: *Block, Dibujos 1996-2008* Buenos Aires, Ambasciata d'Italia - Fundación PROA, 2008.

11. La cercanía de Macchi con el contexto artístico brasileño, la profunda y recíproca admiración entre uno y otro, tornan tentadora aquí la evocación del Bólide Caixa 22, *Apropriação. Mergulho do corpo, Poema Caixa 4* (1967), de Hélio Oiticica, como obra premonitrice de *Piscina*.