

Entrevista a Jorge Macchi

Agustín Pérez Rubio

APR: Quiero que empecemos por el principio, porque hay partes de tu trayectoria y de tus vivencias que no conozco y creo que pueden ser interesantes. Por ejemplo, todo tu período de infancia. ¿Cómo te relacionaste tú con el arte? Quisiera que me dijese cómo empezó, por qué, qué había en tu familia, qué había a tu alrededor, qué no entendías, ese tipo de cosas.

JM: Para mí siempre fue fácil dibujar. Siempre me gustó, y me gustaba aprender. Eso de chico, a los nueve, diez años. En la escuela primaria, para cada fiesta patria se hacía –creo que no se hace más– un pizarrón con el cruce de los Andes, o con la creación de la bandera, cosas así. Y a mí me llamaban para hacer esos pizarrones. Me acuerdo ahora de haber hecho uno del cruce de los Andes por San Martín, lleno de caballos y de soldados, y las montañas. Me encantaba. Y obviamente me encantaba también que dijeran: “Qué bien que dibuja”.

APR: Bueno, es encontrar la vía en la que eres aceptado y reconocido por los otros, ¿no? Pero dime, ¿en la infancia te sentiste apartado?

JM: En realidad, no creo que haya sido un niño muy reconcentrado. Tenía dos hermanos mayores, lo cual me facilitaba mucho la cuestión social. Después vino la adolescencia. Un momento muy complicado para mí.

APR: Para todos.

JM: Entré en el Colegio Nacional de Buenos Aires, que depende de la Universidad de Buenos Aires. Entré en el 77 (el golpe había sido en el 76), y me fui en el 82. La democracia vino en el 83.

APR: O sea que todo el período de la dictadura estuvo relacionado para ti con el colegio.

JM: Con la adolescencia, con la cuestión del sexo, con el hecho de que estudiar se volviera algo intenso. Con mayor responsabilidad. Para mí fue una época oscura, un “uy, se vino la noche”. Igualmente hay signos de que era un problema mío, porque después me encontré con otros que habían hecho el colegio en esa época y que tenían un recuerdo fantástico. (*Risas*). Me di cuenta de que yo me relacionaba con la gente más estudiosa, la gente más aburrída, y de que hacía un tipo de vida de mucho encierro.

APR: A ti te dio por la introspección, la búsqueda interior. Y la vertiente artística, ¿por dónde la canalizaste?

JM: No recuerdo nada de los primeros dos años del colegio, qué hacía, qué dibujaba. Cuando estaba en tercero mi padre murió repentinamente. Tenía 15 años y fue un golpe muy grande, que se me sumó a esa sensación rara y oscura de esa época.

APR: ¿Crees que tu carácter introspectivo se dio a partir de eso o ya venía desde antes?

JM: Es un poco difícil de decir. Yo creo que tenía una predisposición desde pequeño, pero a partir del momento en que entré al colegio empezó a pasar algo, se fue armando un caldo de cultivo que se desarrolló absolutamente. ¿Viste que hay adolescentes que son explosivos? Yo era implosivo. Lo cual no era muy sano, qué se yo, era un poco triste.

APR: Por esos años comenzaste a estudiar piano. Ésa fue la primera vía artística.

JM: Fui a una profesora de mi barrio. No tenía piano en mi casa, por lo cual la profesora me cedía el suyo unas tardes por semana. Después mi madre me compró uno.

APR: ¿Y no tocabas antes la guitarra? Porque para todos lo típico es empezar con la guitarra, la banda, o algo así.

JM: No, yo era lo contrario de eso, obviamente. Estudiaba mucho, tocaba tres horas por día.

APR: ¿Qué relación tienes con la disciplina? Porque tu trabajo parece siempre muy abierto, muy intuitivo, pero a la vez tiene una precisión tremenda. Es como una doble cara. Pareciera que todo ha pasado por azar, pero eso es mentira. Y creo que tú te has manejado luego entre esos dos polos de la relación entre lo intuitivo, lo azaroso y lo estricto de una disciplina. ¿Qué recuerdas de entonces?

JM: Cuando empecé a estudiar piano, yo no dije “me gusta” –en realidad, no sé si me gustaba o no me gustaba–, sino “voy a ponerme a estudiar piano”. Y empecé a estudiar piano. Es decir, yo llegué a las cosas no sé si porque las quería, sino porque me fueron saliendo. Lo del arte fue así, me fue saliendo. Y a la música le puse mucha voluntad, mucha voluntad, pero no funcionaba. Me costaba leer las partituras, así que me las aprendía de memoria. Además, ni siquiera sabía para qué, ésa es otra...

APR: Te escucho hablar sobre repetir, memorizar y repetir... Son cosas que luego están en tu trabajo: por ejemplo, en *Vidas paralelas*, esos vidrios que saben repetir y volver a condensar. Fíjate lo que surge simplemente recordando la adolescencia del piano. Creo que hay pequeñas cosas que quedan ahí, estructuras que se han aprendido, juegos o modos del lenguaje, de sintaxis, que luego sin querer aparecen, ¿no?

JM: Es probable.

APR: ¿Cómo era tu vida de adolescente en esos años?

JM: Paralelamente a esa voluntad, y creo que también como una especie de válvula de escape, dibujaba cosas fantásticas. Animales que tenían formas extravagantes, paisajes oníricos. Me gustaba mucho Magritte, por ejemplo. Me gustaba mucho un dibujante que hacía las tapas de la banda inglesa Yes: Roger Dean, un ilustrador más que nada.

APR: Y esos dibujos oníricos, ¿a dónde te llevaban?

JM: A ningún lado, los hacía.

APR: ¿El piano y los dibujos nunca se encontraban?

JM: Eran dos mundos totalmente diferentes.

APR: Me interesa saber cómo interactuaban tu familia y el contexto político contigo en aquellos años.

JM: No podían decir mucho, porque yo estudiaba, era súper buen estudiante. Tocaba el piano y hacía mis dibujos. Es decir, nunca me exigieron nada más.

APR: ¿Cuál era la situación política que vivías en ese tiempo?

JM: Mis padres no hablaban en absoluto del tema. En ese sentido mi caso es totalmente diferente del de otras familias. Mi madre tenía pánico, mi padre no lo demostraba, pero no querían saber nada de que yo fuera rebelde o me metiera en cuestiones políticas, porque sabían que eso era peligrosísimo, aunque nunca me dijeron exactamente por qué. Yo tenía todo el tiempo la sensación de que había algo peligroso dando vueltas por ahí.

APR: ¿Cuándo se termina esa etapa?

JM: Bueno, en esa época, cuando vos terminabas en el Nacional Buenos Aires ingresabas directamente a la facultad. A cualquier facultad que quisieras, sin examen de ingreso.

APR: ¿No hacías examen?

JM: No, porque ese colegio pertenecía a la Universidad de Buenos Aires y te habían formado ya para estar adentro de la universidad. El resto de la gente tenía que hacer un curso de todo un año, rendir examen, no entraba nadie, era muy difícil. Había un cupo muy pequeño. Entonces, cuando terminaron esos seis años de estudio intenso, me llegaron las planillas: “Bueno, acá elijan la carrera, no se preocupen por nada, nosotros vamos, los anotamos, ustedes no tiene que moverse de acá”. Yo dije: “Ah, qué bárbaro”. Entonces empiezo a ver las planillas y no había nada que me gustara, nada. No fue algo que me pasó de pronto ahí, yo sabía que había algo que estaba funcionando mal, pero cuando vi la lista de facultades dije: “Acá está *todo* mal, ¿qué hice?”. Sentía que había estudiado sin tener ninguna noción. Entonces me agarró una desesperación tan grande que elegí medicina, la profesión de mi padre. En parte porque pensaba: “Bueno, ya está hecho el consultorio, ¿no? Supuestamente van a venir los pacientes”.

APR: Como una especie de tradición.

JM: Bueno, paralelamente a esto, mi hermana, que no me veía muy convencido y había visto mis dibujos, me dijo: “¿Por qué no te anotás en la Escuela de Bellas Artes?”. Estaba entre ir al conservatorio de música, la Escuela de Bellas Artes o estudiar medicina. Medicina tenía el acceso directo y era lo que más contentaba a mi madre, también. Me alejaba de la música porque notaba que con el piano algo no funcionaba. Para el arte yo simplemente tenía facilidad, pero no tenía ninguna conexión con los museos, ni había ido a galerías de arte, ni conocía artistas, ni nada.

APR: ¿Nunca te dio por ver, reproducir cosas de otros artistas?

JM: Sí, eso sí, de hecho Magritte era un artista que me gustaba mucho en esa época. Tenía algún libro de historia del arte, había estudiado arte en el colegio, me interesaba, pero no era como cuando uno dice “es lo mío”. Pero igualmente me decidí por Bellas Artes. Era el único lugar donde tenía que dar examen. Fui, di el examen de dibujo y después un examen de cultura general. Los pasé. Me quedaba después todo el verano para ver lo que iba a hacer de mi vida. Mi madre me ponía en contacto con médicos para que yo fuera a hablar con ellos.

APR: Lo típico, lo típico.

JM: Y volví de viaje, volví de esas vacaciones y dije finalmente: “Voy a seguir arte”, que era como saltar al vacío, no tenía ni la menor idea de lo que era. Entonces, fui a la Facultad de Medicina y retiré mi inscripción.

APR: En el año 83, cuando llegas a la universidad, ¿con qué te encuentras?

JM: Ni siquiera era una universidad, era una escuela de Bellas Artes. La Prilidiano Pueyrredón, que ahora es la UNA. Empecé a tener la educación tradicional y formal de un pintor. Los dos primeros años era integral: escultura, pintura, dibujo, grabado y algunas materias de historia del arte. Ahí me encontré también con mis compañeros de esa época: Pablo Siquier, Miguel Rothschild, Ernesto Ballesteros. Ellos estaban en mi grupo, un grupo pequeño que era como una continuación del secundario, porque también nos separaban por divisiones.

APR: ¿Y cuál era el intercambio entre vosotros? ¿Qué fue lo que te hizo continuar?

JM: Era un grupo de gente divertido y un tipo de vida que me gustaba. Pero había huecos que tenían que ver con lo que fue la dictadura en la Argentina. Uno imagina que en la década del 60 había una ebullición tremenda... Después vino la dictadura, y no había conexión entre una cosa y la otra. Era como si hubiesen quemado los puentes. Yo no tenía la menor idea de lo que era el Di Tella. Mi formación y mi experiencia en el mundo del arte contemporáneo eran nulas. Un día, apareció Pablo Siquier en la Escuela de Bellas Artes con un libro de Tàpies.

APR: Ah, mira, tenemos algo en común.

JM: Lo miré y dije: “Es una maravilla total”. Y me puse a hacer Tàpies. Pablo también se puso a hacer Tàpies. Lo extraño era que nosotros teníamos ese libro en la mano...

APR: Y en cambio ni conocías a los informalistas de acá...

JM: ¡Claro! Para mí no existía nada de eso, y además, Tàpies me llegaba con un retraso de veinte o treinta años. No existía Internet y no había librerías de arte. Había una librería donde encontrabas cosas pop. Ésa era nuestra noción de lo que estaba pasando. Tàpies fue una especie de revolución. Las texturas, las materias. Y esto era el año 85...

APR: Un poquito tarde. ¿Y las exposiciones?

JM: Casi no iba. En el año 85 una profesora de historia del arte, Bárbara Bustamante, nos dijo: “¿Ustedes van a galerías?”. Era una muy buena profesora. Bueno, una de las muestras que nos dijo que viéramos era de un artista que se llama Blas Castagna, en la galería Van Riel. Yo fui a ver esa muestra y quedé tan pasmado como con Tàpies. En realidad estaban relacionados, porque éste era un artista que encontraba cosas por la calle y hacía unos ensamblajes buenísimos. Yo quedé absolutamente asombrado. Y Van Riel, que estaba ahí en ese momento, me dio su número de teléfono. “Llamalo”, me dijo. “Hay otros artistas que lo llaman y van a su casa”. Tardé seis meses en llamarlo. Me invitó a su casa y le llevé unas cosas que estaba haciendo, obviamente inspiradas en esa muestra que había visto. Entonces yo ya era híper Blas Castagna. Absorbía todo. Castagna era un asceta: usaba lo mínimo y creaba con eso. Había una idea muy religiosa en él, y admiraba a los góticos, a Giotto, de hecho tenía en su casa una reproducción del mural de Giotto *San Francisco predicando a los pájaros*. Y yo decía: “Esto también me gusta a mí”. Había una especie de sentimiento religioso que no puedo identificar.

APR: Espiritual más que religioso.

JM: Sí, pero la simbología era católica. Bueno, produje ese tipo de cosas durante mucho tiempo, y trabajaba muchísimo. Tenía un taller en una casa de La Boca, una casa enorme donde había vivido mi padre de chico y que estaba por venderse. Y en el año 86 decidí instalarme ahí, en una habitación vacía. La gente que vivía ahí se fue, porque supuestamente la casa se iba a vender, pero no se vendía. Entonces yo le dije a mi madre: “Alquilémosla para talleres de artista”. Se llenó, se llenó.

APR: ¿Pero eran amigos o gente de la zona?

JM: Fue así: para la época en que yo puse ese taller, Ernesto Ballesteros me dijo: “Nos vamos a juntar con Enio Iommi y un grupo de artistas, porque Enio nos quiere hablar”. Yo conocía a Iommi como artista, pero nada más. Nos reunimos en un bar, con trece o catorce artistas y él. Y él nos dijo, en su lenguaje tan duro: “Ustedes son todos unos estúpidos. Ustedes están pensando que pueden hacer las cosas solos y acá la única solución es juntarse” –para hacer un resumen muy corto de una charla larguísima que tuvimos–. De esa reunión salió la idea de formar un grupo. No había ningún tipo de unidad estética en lo que hacíamos, pero nos empezamos a reunir, y era divertido.

APR: ¿Pero quiénes eran?

JM: Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Ana Gallardo, Andrea Racciatti, Gladys Nistor, Enrique Ježik, Juan Paparella, Marita Causa, Gustavo Figueroa, Martín Pels, Carolina Antoniadis. Y algunos de ellos fueron a poner su estudio en la casa de La Boca, que se transformó en un centro interesante.

APR: ¿De qué años estamos hablando?

JM: 86. Ésa fue la primera reunión. En el 87 hicimos una muestra en Rosario, en el Castagnino.

APR: ¿Como grupo?

JM: Sí, como grupo, como el Grupo de la X.

APR: Estilística y conceptualmente no teníais nada que ver. Era un grupo de gente trabajando junta, más o menos de una misma generación, surgido a partir de esa conversación con Enio... Qué interesante que dijera: “Solos no podéis hacerlo”. ¿Y cómo se constituye el Grupo de la X?

JM: Se fue armando de a poco. Empezamos por el contacto con Enio Iommi y con Jorge López Anaya, un crítico prestigioso en esa época, que cruzaron influencias para que empezáramos a exponer. Nos dieron el Castagnino sin conocernos.

APR: ¿Y qué exponías tú en aquella época?

JM: Por un lado tenía ensamblajes de maderas y otros materiales que encontraba por la calle. Y por otro, había empezado a pintar sobre papeles, también encontrados. Sacaba los carteles de publicidad, hacía planos grandes, pegando unos sobre otros, y pintaba sobre eso.

APR: ¿Cómo se enmarcaba eso en la tradición de la pintura argentina?

JM: En esa época ya habíamos empezado a ver a [Guillermo] Kuitca. Él hizo una muestra genial en la galería del Buen Ayre, de siete pinturas enormes, de las escenográficas. Y también estaban [Juan José] Cambre o [Martín] Reyna, por ejemplo. Se veía pintura, sobre todo. También recuerdo las esculturas de [Aldo] Paparella.

APR: Sigamos con esa etapa del 80.

JM: Tuvimos una muestra en el 87, en Rosario. Y esa misma muestra vino a Buenos Aires, al Sívori. El grupo se abrió, empezó a tomar a otra gente de esa generación. Y entonces López Anaya, que desde un principio había bancado ese grupo, empezó a llevar a esos artistas a exhibir en la galería Ruth Benzacar, donde él era asesor. Después expuse ahí en una colectiva, en el año 88.

APR: ¿Te acuerdas lo que presentabas en esa muestra?

JM: Sí, presentaba sobre todo las pinturas sobre papeles encontrados y ensamblados. Un año después me conecté con la galería de Alberto Elía, con quien hice dos muestras.

APR: ¿En qué año?

JM: En el 89 y en el 90.

APR: ¿Tú habías hecho algún viaje a Europa? ¿El Grupo de la X tenía contactos allá?

JM: No, no. Viajar a Europa para nosotros era imposible.

APR: Pero en aquella época estaba Antorchas ¿o no? ¿Qué otros contactos había con otros contextos?

JM: Estaba Antorchas, sí. En el 89 fui a ver la Bienal de San Pablo, y me acuerdo de la representación argentina: Kuitca, [Alfredo] Prior y [Diulio] Pierri. Tres pintores muy pintores. También recuerdo una muestra muy pequeña de un artista holandés que se llama Marinus Boezem, que me encantó. Era una obra de objetos limpios, comprados, puestos uno al lado del otro armando imágenes... Tampoco sé bien por qué me atrajo.

APR: ¿Cuál era tu referente entre los artistas que tenían una práctica conceptualista en el sentido más duro del término? Pienso en gente como [Horacio] Zabala, con sus planos de las cárceles, o en [Alejandro] Puente, por ejemplo.

JM: Con el único que en esa época había llegado a tener algún tipo de acercamiento era [Víctor] Grippo. Yo conocí a un Puente pintor.

APR: Me sorprende cómo muchas veces desconocemos lo que hay al lado por generación, por contexto y por estructura artística.

JM: También creo que el contexto político potenció eso; mientras más lejos estamos de la dictadura militar argentina veo con mayor claridad que fue una estrategia: cortar la historia argentina en dos, como si hubiesen dicho: “Bueno, hasta acá llegó esto, y ahora hacemos que esto desaparezca y empezamos algo nuevo”, lo cual es mentira, obviamente.

APR: Nos habíamos quedado con tu primera muestra, en Alberto Elía, y luego la Bienal de San Pablo. ¿Cómo fue la segunda muestra en Alberto Elía, en el 90? Ahí hubo un cambio. Ahí presentas las cúpulas, y aparece un poco más el Macchi que ahora conocemos.

JM: Hubo un cambio. Empecé a producir esas pinturas que eran espacios aparentemente sagrados, como espacios de iglesias, y unos trípticos, unos objetos que si se abrían iban descubriendo imágenes, y se iban armando diferentes lecturas.

APR: Ahí es cuando presentas la pierna con los clavos. ¿De dónde sale? Porque antes hablabas de la anatomía, de la medicina... ¿Exvotos?

JM: Tiene algo que ver con los exvotos, pero más que nada tiene que ver con esas imágenes que hay en *El jardín de las delicias*, de parejas que están metidas en el agua, unas piernas saliendo del agua... Con Brueghel, también.

APR: Pero ya se empiezan a ver componentes de algo que luego aparece mucho en tu obra: esa idea de imagen-poema, una cúpula en la que adentro está lloviendo, o caen unas antorchas, o una madera donde hay una pierna pero también hay unos clavos... Es decir, una relación entre el objeto y la pintura para formar una imagen, ¿no?

JM: Yo diría que en esta muestra empieza a aparecer algo que después se va a desarrollar, que es la convivencia entre la ilusión espacial y la realidad pesada; la creación, por un lado, de espacios internos como los de las iglesias, y por otro lado unas manchas de materiales diversos sobre la tela.

APR: ¿Piensas que hay ahí una cierta influencia del trabajo de Guillermo Kuitca sobre los escenarios de ópera, o de otro tipo de trabajos suyos con ilusiones construidas? ¿O viene más de la tradición histórica del barroco? Porque se ha hablado mucho del barroco en tu obra, y yo no lo veo tanto.

JM: Yo tampoco, pero sí, quizá, en las cúpulas. Sobre todo ahí, en esa idea de una arquitectura religiosa. Crear una ilusión espacial por medios pictóricos y después agregarle a la superficie de la tela manchas o materiales para poner el acento en el hecho de que la pintura que se ve detrás es simplemente una ilusión. No entiendo bien por qué hacía eso. Pero creo que después lo retomé en la instalación de Venecia en 2005, *La ascensión*. Porque en esa instalación hay un mural en el techo que es la representación de la ascensión de María, y por otro lado un objeto en el espacio real que es una cama elástica. Aunque yo no lo haya pensado en ese momento, para mí lo de Venecia es una vuelta de tuerca sobre aquellas pinturas. Es una especie de lucha, de oposición o de contradicción entre la ilusión de la pintura y la presencia del objeto.

APR: En todas esas piezas estabas trabajando mayormente desde la pintura. Pero el siguiente paso consistió, me parece, en que el objeto en sí se convirtiera en el poema, en la ilusión.

JM: En las pinturas de los años 91 y 92 hay algo muy similar a lo que veníamos diciendo ahora. Hay una ilusión de espacio, pero esa ilusión de espacio entra en conflicto con una materia que es muy presente y muy papable.

APR: Sí, una ilusión acotada a un objeto.

JM: Una profundidad negada por el soporte.

APR: Cuéntame, ¿cómo fueron recibidas esas dos exposiciones tuyas?

JM: Me parece que bien. En 1991 se hizo una muestra organizada por Philippe Cyroulnik con cuatro artistas argentinos: *L'Atelier de Buenos Aires*, en el CREDAC, una institución que estaba en Ivry-sur-Seine. Él era el director de ese lugar, y ya había empezado a venir en el año 89 acá a Buenos Aires, como jurado del Premio Gunther. Empezó a conocer a todos los artistas de aquí (y no dejó de venir nunca hasta ahora). Y eligió para esa muestra a cuatro artistas: Roberto Elía, Pablo Suárez, Martín Reyna y yo.

APR: ¿Tuviste oportunidad, ya en París, de contactar con otros artistas argentinos? Muchos grandes artistas vivían ahí, algunos hasta hoy. ¿Tuviste beca allí?

JM: No. Fui para la muestra en el CREDAC y para viajar por Europa. Yo estaba obsesionado con la arquitectura gótica y con Notre Dame en particular. Entrar en la catedral por primera vez fue impresionante. Entré a la catedral y estaba vacía, hacía frío, había un silencio total. Entraron conmigo unas cinco, seis personas, que se reunieron en el fondo, en una pequeña capillita, a escuchar una misa

muy íntima, de la cual yo participé de lejos, mirando simplemente. Eso es lo que me pasa, tengo un sentimiento que es confusamente religioso. Me encantan esas situaciones, pero –no sé si ésta es la palabra– no comulgo.

APR: Quizá se trata de algo que no es espiritualidad ni religión, sino más bien una noción de lo sublime.

JM: Ésa es la palabra.

APR: Es una noción muy denostada en el arte contemporáneo, porque es casi una aspiración a la verdad absoluta, a alcanzar un estado desde el que las cosas se perciben de otro modo, y que está cerca de lo espiritual. Un templo siempre te da qué pensar, en ese silencio te encuentras de alguna manera. Tu instalación en Yokohama era increíble, porque tenías que llegar hasta allí y, al final, el descanso y el estar en esa oscuridad ponían tu cuerpo y tu mente en una situación especial. Yo creo que eso tiene que ver con la noción de lo sublime.

JM: Igualmente también está relacionado con lo formal: las catedrales góticas fueron diseñadas de determinada manera para que vos sientas algo determinado. Hacerlas tan elevadas, con esas nervaduras y la luz entrando a través de los vitrales... Los tipos eran unos formalistas increíbles; ahí no hay texto. Es decir, no hay un texto que te diga qué sentir, sino que entrás y la forma te afecta. A veces pienso que eso es lo que me gustaría lograr con mi trabajo, que no fuera necesaria para nada la traducción. Que fuera una obra absolutamente negada para el texto, que solo te la diera la experiencia. Muy pocas veces lo logro.

APR: Es una cuestión sensorial, remite al cuerpo. Pone el cuerpo del espectador en un tipo de relación que hace que el cuerpo mismo sea el que genera el concepto. De todos modos, lo que me interesa es cómo subviertes eso luego.

JM: Yo la veo absolutamente ligada a Marinus Boezem, esa subversión: lo que está arriba está abajo, y lo sublime es terrenal. Ese tipo de dualidad de conceptos en él es muy fluido. Y creo que mucho de eso aparece en mi trabajo. En fin, ése fue mi primer viaje a Europa.

APR: Te desbordó.

JM: Me desbordó absolutamente. Y en ese viaje fue muy importante la presencia de Pablo Suárez. Un intelectual increíble, una persona muy instruida, culta, pero que a la hora de hacer comentarios era bastante cruel. Podría decir que no tuve una buena relación con él; sin embargo, en ese viaje me dijo dos o tres cosas que fueron importantes. Recuerdo que fuimos a ver una muestra de Haim Steinbach en la galería Yvon Lambert. Lo que veías eran los estantes, con dos, tres cascos y un ventilador. Y pintado en una pared al fondo –eso no me lo voy a olvidar jamás– decía “YO”, así, en español. A mí eso me dejaba absolutamente afuera, pero Pablo Suárez estaba en éxtasis: “Esto es una genialidad”, decía. “Hay algo que está pasando y que no está pasando en el casco, ni en los estantes, ni en la palabra esa, sino que está pasando acá en el centro”.

APR: En esa relación del todo.

JM: Mi experiencia en ese viaje se condensa en eso: la comprensión de que lo que estaba pasando no pasaba en este o en aquel objeto, sino que pasaba en el medio, en el *entre*.

APR: En la relación invisible que tú construías.

JM: Veía muestras que no eran una acumulación de objetos independientes, sino que cada objeto contribuía a crear un clima. Y eso me impresionó muchísimo. Cuando volví trabajé mucho; en el 92 hice una muestra en la Fundación Banco Patricios, y una de las obras era *Perspectiva*. Era dar un paso más allá de las pinturas de interiores de iglesias. Crear una ilusión espacial mediante el grosor de las sogas y los pesos.

APR: Pero ya saliéndote del lienzo, llegando al espacio mismo.

JM: Sí, es una obra ya tridimensional. También había otras pinturas, como las realizadas con trapos de piso, junto con algún tríptico y algún objeto. Pero mi intención era que el ambiente fuera más importante que las piezas en particular.

APR: ¿Y en el contexto argentino había gente trabajando así?

JM: No recuerdo que eso haya sido algo revolucionario en lo más mínimo. Pero fue revolucionario para mí hacerlo. Me hicieron bastantes críticas... La muestra tenía dos o tres piezas que estaban bien, pero el conjunto era desastroso. (*Risas*).

APR: Pero ya no abandonaste la idea de incluir el espacio.

JM: Ni la idea de que la obra no ocurre en los objetos en sí, sino en la interrelación. Creo que en la muestra siguiente, en el Casal de Catalunya, hice mayor limpieza de los objetos, recordando mejor la imagen que tenía de Marinus Boezem. Armé la sala con muchas menos piezas y mucho más pensada.

APR: Esta pieza del tronco con la venda tiene que ver con algo ortopédico, con una parte del cuerpo, con mutilación y dolor. Como la de la pierna. No son piezas alegres. ¿Qué te pasaba personalmente en esa época? ¿Comenzaste terapia? (*Risas*).

JM: La estaba pasando bastante bien en esa época. En el año 93 tuve una beca de la Embajada de Francia. El Grupo de la X había desaparecido como tal, y mi trabajo había pasado de ser una actividad fluida, como cuando hacía pinturas y objetos, que no paraba y no paraba, a estas obras que implicaban más pensamiento, poder sentarme y limpiar la pieza.

APR: Lo primero tiene que ver con la obsesión. Cuando tienes una obsesión vas ahí casi sin pensar. Pero luego hay que editar todo eso. No es repetir como en el piano, no es volver, sino un proceso de limpieza por capas, de investigación. Creo que éstos son los años de crecimiento.

JM: Bueno, de hecho estos años fueron de un gran crecimiento, a pesar de que no recuerdo haber producido tanto. Empecé a viajar casi todos los años a Europa. En lo personal, solo puedo decirte que las piezas son bastante ilustrativas de un sentimiento que permanece, como una especie de bajo continuo, de una cierta incomodidad.

APR: Se percibe esa incomodidad. Todo tira hacia el suelo o está enganchado...

JM: Sí. Siempre hay algo así en las piezas: por momentos es fluido, pero en general es bastante trabado e incómodo...

APR: ¿Y tu beca en la Cité?

JM: Después de esa muestra en el año 93 me salió esa beca de nueve meses, de la Embajada de Francia, en la Cité des Arts. Me fui para allá. Y en un momento hice un trabajo que para mí es el

resumen de ese año vivido allí. Se llamó *32 morceaux d'eau* [32 pedazos de agua], y lo expuse en la galería Jorge Alyskewyz, en Bastilla, en 1994. Yo tenía una habitación que daba al Sena y la experiencia del río era cotidiana. Veía que a veces se ponía denso, que había muchísima corriente, que subía y bajaba. Veía toda la evolución del río desde la ventana. Y entonces hice esta pieza en la que el río y su fluidez son transformados en pequeñas formas estancas, sin conexión entre sí. Una especie de análisis del río.

APR: ¿Ves? Esa idea de compartimentación también está todo el tiempo: tú ves el río como un fluido, pero lo diseccionas.

JM: Esa serie de *gouaches*, de las formas del río determinadas por las orillas y los puentes, la pinté con una materia líquida pero muy densa, que cuando se secaba conservaba la impronta del líquido, de algo en movimiento pero, al mismo tiempo, muy seco y duro.

APR: Ahí hay un cambio muy fuerte, una labor casi de instalación en el manejo de la pintura en el espacio. Y algo que veo reiterado en tu obra, que es la idea de ciudad. Imágenes de planos, la catedral, señales de tráfico, levantar una pintura de la vereda y transportarla... Es decir, por mucho que el mundo de Macchi parezca introspectivo, tú has sido siempre alguien que observa el entorno.

JM: Sí, para mí las obras aparecían al caminar. Veía algo que me llamaba la atención y me iba con esa imagen al taller.

APR: Pero la pieza del río está pensada como vista desde arriba, como un plano.

JM: Sí, creo que fue la primera vez que trabajé con un plano, con un mapa. De hecho, las formas están extraídas de un plano de la ciudad.

APR: Bueno, después de esa estancia, ¿volviste otra vez acá?

JM: Volví a Buenos Aires. Era la época de Menem y esto era un desastre. Veías que se estaban robando todo. Y además había un tipo de arte que estaba en auge, relacionado con el Centro Cultural Rojas, que dirigía Gumier Maier, que para mí no tenía ni pies ni cabeza. En general no comulgaba en absoluto con nada de eso. Había una autorreferencialidad para mí insoportable. Como me decías al principio: siempre la hay, pero yo creo que debería estar tamizada de tal manera que sea casi imposible rastrearla. Obviamente, mi trabajo no funcionaba en ese contexto, porque en ese momento yo estaba limando todo, quitando lo que sobraba, y lo que había alrededor era justamente todo lo contrario: mucho detalle y autorreferencialidad.

APR: ¿Estamos hablando de los años 93 a 96?

JM: Sí. Volví a Europa, y ahí comenzó un momento complicado emocionalmente. Me estaba separando de mi pareja y decidí establecerme en Róterdam, donde había conseguido una beca.

APR: ¿Fue consciente la elección de Róterdam?

JM: No, me llegó una propuesta y agarré. Estaba en una crisis total. Fue una época en que me moví mucho. Pasé de esa residencia —que duró tres meses— a Alemania, y después me fui a Londres otros nueve meses. Pero esos dos meses en Róterdam fueron muy difíciles. Creo que fueron el germen de todo lo que produje hasta ahora. Todavía vuelvo sobre cosas que se produjeron en esos dos meses.

APR: El *Accidente en Rotterdam*. (Risas).

JM: Sí, el *Accidente en Rotterdam*. De hecho, hice una muestra al final de esa residencia, en Duende Artist Initiative, que se llamaba *Extremely Recent Works* [Obras extremadamente recientes]. *Accidente en Rotterdam* era una de las obras en esa muestra, y también estaba *Vidas paralelas*, la pieza de los vidrios rotos gemelos. Y también dos trabajos hechos con luz y con sombra, un juego que apareció en ese momento y que hasta ahora sigue, como el tema del azar.

APR: Pasaste de lo onírico o lo surrealista a lo absurdo.

JM: Lo absurdo o lo grotesco. En la residencia había un espejo que tenía un ángulo roto. Entonces hice una caja de cartón con las mismas medidas del espejo e incluso con la rotura en el ángulo. Se llamaba *Souvenir of a night I spent trying to forget you* [Recuerdo de una noche que pasé tratando de olvidarte].

APR: ¿Hubo algo de catarsis? No porque aparecieran los problemas en la obra, pero pregunto si esa inestabilidad te condujo a un estado desde el cual crear.

JM: Sí, absolutamente.

APR: ¿Has vuelto a tener ese tipo de situaciones?

JM: No, me cuidé muy bien de no tenerlas más. (*Risas*). No, nunca volví a estar en una situación tan complicada. Quizá fue un primer momento, una especie de Big Bang, un primer accidente, ¿no? El azar. Pero apenas ocurre el Big Bang empieza toda una estructura obsesiva que se monta sobre eso. En el caso de *Vidas paralelas*, por ejemplo, el proceso incluye romper un vidrio, calcar esa estructura de líneas, pasarla a otro espejo, cortar otro vidrio y ponerlos uno al lado del otro. Ahí ya uno podría decir que de azar no queda casi nada.

APR: ¿De qué año es este libro de notas que tienes aquí?

JM: Del 96.

APR: Leo: *Rotterdam, 4 de abril del 96. A determinada hora de un día soleado, entra una forma de luz que difícilmente se repetirá hasta el año que viene a la misma hora. Cuatro rectángulos de luz aparecen en el mismo piso y las paredes. En la intersección de las rutas de oscuridad entre los cuatro rectángulos se produce un accidente. Dos autos chocan provocando la muerte de sus ocupantes. Tres minutos después, dos días después, un rato después o quizás antes, este choque no pudo haber ocurrido, y esto siempre fue así. A veces, parado en medio de una calle, pienso que en otro momento yo estaría siendo atropellado por el auto rojo que vi pasar rápidamente hace dos minutos.* Hay un sentimiento de muerte. Quizá la idea del doble en ti tenga que ver con lo fantasmagórico, con un otro tú, de otra vida. La sombra, la relación con la muerte.

JM: La imagen del *Doppelgänger*.

APR: Al parecer el 96 fue un año muy especial en tu carrera.

JM: Sí. Hice esta residencia en Duende, gracias a una amiga que se llama Mirta Demare, y durante ese período produje las acuarelas que están sobre todo en el libro *Block*. No tenía taller, ni plata, ni nada entonces. Tenía una mesa, blocs y acuarelas, y empezaron a aparecer cosas que no tenía planeadas en lo más mínimo. Se me ocurría una imagen y la tiraba en el papel.

APR: También produjiste el trabajo de la partitura, ¿no?

JM: Sí, lo planeé en Róterdam pensando que iba ser mi primer trabajo en Inglaterra: la idea era hacer una partitura que no tuviera notas, sino que las líneas fueran la música misma. Usé el pelo de una amiga que tenía en Róterdam para hacer las líneas de los pentagramas. Ese trabajo se llamó *AB*, que eran las iniciales de ella. Cuando llegué a Londres empecé a comprar diarios para enterarme de lo que pasaba en el mundo después de mi retiro holandés, y también para practicar inglés. Y empecé a recortar y juntar algunas noticias, sobre todo de accidentes. En un momento junté esa colección de recortes con la imagen de la partitura vacía. Así que tomé la colección de noticias, las recorté y las pegué sobre un gran papel siguiendo el dibujo de una hoja pentagramada.

APR: ¿Pero las noticias seguían la narración completa que aparecía en el diario?

JM: Sí, yo cortaba y pegaba todo el texto de cada noticia. Entre noticias distintas dejaba un centímetro. Para mi sorpresa, cuando terminé de dibujar las líneas me di cuenta de que había notas: justamente los intervalos entre los textos de las noticias funcionaban como notas musicales. Para componer la pieza establecí una correspondencia entre la distancia entre los puntos blancos y la duración de los sonidos. Después pasé todo a notación musical, traté de tocarlo y era imposible. Entonces fui a ver un músico, que resultó ser el hijo de Blas Castagna, que vivía en Inglaterra. Lo fui a ver a la universidad donde él trabajaba, y con la ayuda de una computadora produjimos una pieza para piano de cinco minutos de duración.

APR: ¿De dónde vino el título?

JM: Como en otras ocasiones, cuando empecé a pensar en el título fui al diccionario y me topé con “música incidental”, que es la música que acompaña una acción, la que de alguna manera te da la pauta de cómo tenés que ver una determinada imagen. Me pareció que era muy preciso ese nombre, porque esas noticias que involucraban a gente anónima provocaban una especie de colchón para la vida de todos los días; nadie les da mucha bola a esas noticias de un día; sin embargo, el hecho de que existan crea una especie de fondo, como la certeza de que todo puede terminar en cualquier momento: una especie de bajo continuo, música incidental para la vida de todos los días.

APR: Luego volviste a Buenos Aires. Me interesa mucho que hables del taller de experimentación escénica.

JM: Sí. Cuando volví a Buenos Aires me empecé a meter en proyectos de teatro muy simples y entré en contacto con gente de teatro.

APR: ¿Qué es lo que te atraía del teatro?

JM: La posibilidad de crear una obra en colaboración y el concepto de ficción. Ahí apareció la convocatoria para este taller de experimentación escénica.

APR: ¿Quiénes lo convocaban?

JM: La Fundación Antorchas. Los coordinadores eran Rubén Szuchmacher y Edgardo Rudnitzky. Tenía un formato que era buenísimo: se trataba de poner en contacto a cuatro artistas visuales, cuatro directores de teatro, cuatro escritores y cuatro músicos. Nos juntábamos una vez por semana durante cuatro o cinco horas y discutíamos proyectos.

APR: Allí empezaron tus colaboraciones con Edgardo, ¿no?

JM: Cuando empecé a trabajar con este grupo de experimentación escénica me involucré en producciones, porque los directores de teatro nos empezaron a llamar a nosotros, los artistas, para hacer las escenografías. Y en el año 2000, lo llamaron a Alejandro Tantanian del Teatro San Martín para hacer una versión de *La señorita Julia*, la obra de August Strindberg, y me propuso ocuparme de la escenografía. Él quería una puesta superopresiva, que toda la obra se desarrollara en un interior; yo le di una vuelta más de tuerca a eso y dije: “Bueno, los actores no van a salir nunca de este lugar”. Hice un rincón de cocina bastante naturalista, una mesa, una pared, y lo repliqué cuatro veces.

APR: Hiciste varias escenografías, ¿no? ¿Dónde?

JM: Sí, en un momento trabajé en una obra que hicieron Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, que se llamaba *La escala humana*, en el Rojas. También hice la escenografía para una obra de Edgardo Rudnitzky, *Cine quirúrgico*. El último proyecto que hice fue una puesta de *Romeo y Julieta* en el Teatro de Lucerna.

APR: Pero mucho después.

JM: Eso fue en 2006. Antes, en 2003, habíamos participado Rudnitzky, Tantanian y yo en el festival de Bruselas, con *Carlos W. Sáenz*, una pieza que armamos entre los tres, siguiendo la consigna de mantener los tres lenguajes a un mismo nivel, en una relación horizontal.

APR: Tu presencia en el teatro ha sido fuerte, estamos hablando de varios años con las artes escénicas: 98, 99, luego lo que tú comentabas del segundo momento en el taller de creación, y luego todas estas obras. Pero, además, tu trabajo tiene elementos escenográficos y performativos. ¿Piensas que eso te ayudó luego en tus instalaciones? Porque en la escenografía de *La señorita Julia* veo una instalación. Es interesante que sea del 2000; me recordaba obras de otros artistas, como Monika Sosnowska, que han trabajado esa idea más obsesiva de los espacios, las habitaciones, ir abriendo puertas y pasar de un lugar a otro. O sea, tu trabajo ahí es interesante como obra, y es muy poco conocido.

JM: Muy poca gente vio esa obra fuera del ambiente del teatro. Hay conexiones muy grandes entre teatro y artes visuales, pero creo que lo más importante que aprendí se puede resumir en la idea de ficción. Si antes no valoraba el teatro por el hecho de ser artificial, después pasó a ser interesante justamente por el hecho de ser artificial. Es decir, aprendí que era mucho más interesante plantear algo que fuera obviamente artificial, y que sin embargo provocara sensaciones o emociones.

APR: Y desde esa ficción, provocar y quizá transformar la realidad. O sea, no simplemente mirarla desde la realidad como algo que no te toca, sino incluso hacer que la realidad se modifique a partir de la conciencia de esa ficción. ¿Cómo surgió la idea de *Buenos Aires Tour*?

JM: Creo que las primeras notas concuerdan con la época en que me volví a vivir a Buenos Aires, en el año 98, y decían algo como “hacer un *tour* alternativo de Buenos Aires”. Poco a poco fue tomando forma una guía de turismo basada en itinerarios determinados por la rotura de un vidrio sobre el mapa de Buenos Aires. En este punto decidí que necesitaba colaboradores para darle a la guía una dimensión textual y sonora: María Negroni se hizo cargo de los textos y Edgardo Rudnitzky de los sonidos, mientras que yo me ocuparía de la recolección de objetos y las fotografías. Rompimos el vidrio sobre el mapa y elegimos 46 puntos “de interés” sobre esas líneas. Y también determinamos algunas pautas para la recolección del material: que no fuera ilustrativo, que no fuera informativo sobre ese lugar, que no hubiera interrelación entre los materiales, que ninguno fuera ilustrativo de otro. Y, por último, que

esas elecciones pusieran el acento en lo efímero. Es decir, que fueran cosas que estaban ahí mientras no pasara un viento y se las llevara. Por lo cual era una guía de turismo inútil.

APR: Me interesa mucho todo eso que dices, porque *Buenos Aires Tour* para mí es una obra muy crítica desde el punto de vista político. Y creo que muy pocos han mencionado esto. La industria cultural del turismo ha matado a ciudades como Barcelona, por ejemplo. Y tu guía es una guía alternativa, una guía del margen. Muchas veces los proyectos que tienen un sustrato político a mí me parecen panfletarios, pero en cambio me interesa de qué manera aparecen los procesos de politización en una obra, porque la política ya está en el individuo, viene incorporada en uno mismo.

JM: Hay dos cosas en el *Tour* que aparecieron en un análisis posterior. La obra terminó siendo política quizás por la época en que fue hecha. Uno de los objetos era un diccionario escrito a mano, borroneado por el agua. Fue lo primero que encontré, en el Riachuelo, en uno de los extremos del *Tour*. Y fue mucho después de terminado el *Tour* que empecé a encontrar una relación muy fuerte entre el diccionario y lo que significa una guía de turismo: ambos intentan comprender algo que es inaprensible. Las dos cosas son acercamientos que van hacia la nada, porque un lenguaje no es la suma de las palabras, así como una ciudad no es la suma de sus lugares históricos y sus restaurantes. Por otro lado, sentía que el *Buenos Aires Tour* se me planteaba como una necesidad relacionada con la intención de transformar Buenos Aires en mi base. La necesidad de comprender por qué ése era el lugar que había elegido. Creo que por eso había elegido para trabajar a dos artistas que eran porteños, que conocían muy bien la ciudad y que, además, se habían ido de Buenos Aires. Era la manera de evitar una visión turística. Era una especie de autorretrato en tres partes, un triple autorretrato.

APR: Una vivencia compartida de la ciudad.

JM: Y también aparece esta cuestión política, un costado medio extraño de este *Buenos Aires Tour*. En parte por todo el material que hay relacionado con esa época.

APR: En 2010, cuando la mostramos en el MUSAC, justo delante pusimos *Buenos Aires by Night*, de Hernán Marina. Y era muy interesante, porque la pieza de Hernán refiere a los hechos violentos de 2001 y la lectura política se reforzaba. ¿Qué supone para ti aquel momento y cómo lo recuerdas?

JM: Yo creo que *Buenos Aires Tour* refleja un descreimiento absoluto. Las cosas que uno pensaba que estaban establecidas se deshicieron, se evaporaron, y solo quedaron cosas como ruinas, esquilas de algo que existía, o que uno creía que existía, y había estallado.

APR: ¿En aquella época también estabas haciendo los mapas?

JM: Creo que el primer mapa de esos calados es de 2002. Yo estaba haciendo una residencia de un mes y medio en Civitella Ranieri, en Italia. Empecé a hacer eso con un mapa de Roma. Ese trabajo venía de otros anteriores, como *Monoblock*. La primera versión es de 1998. Lo que hice fue sacar información de los muertos de las páginas de obituarios, dejando solo las cruces y las estrellas de David, y colgándolos de un punto, simulando un pañuelo muy frágil. En las versiones posteriores superpuse las páginas de obituarios calados y fui formando siluetas de edificios.

APR: Muy esperanzador, Jorge. Porque esos monoblocks y los de las crucecitas son un combo: es el contenedor como espacio de muerte y más, una doble ausencia, porque al muerto ya no lo identificas. Como pasa con los desaparecidos, que no pueden enterrarlos. Esa pieza me quita el aire por ese tipo de sentido: encontrar que solo queda una estructura y que al final todos somos unos desconocidos.

JM: Hace relativamente poco me acordé de algo que tiene que ver con los obituarios y con mi historia. Cuando murió mi padre, en el 79, era casi a fin de año, y yo había estado ausente varios días del colegio y no podía faltar más. Entonces, al día siguiente de que mi padre muriera, fui al colegio a decirles que por favor me dejaran faltar, una locura. Hablé con el jefe de los preceptores y el tipo me dice: “Bueno, bueno, pero mañana, cuando vuelvas, traé el obituario, para que sepan que es verdad”. No sé si lo llevé realmente.

APR: Yo creo que *Buenos Aires Tour* condensa muchas cosas.

JM: Sí, hay muchas referencias a la muerte también en *Buenos Aires Tour*. Pero ¿qué pasaba en los mapas? Antes de los *smartphones*, los mapas servían para empezar a recorrer una ciudad desconocida. Entonces, ¿qué pasaba si uno recortaba las manzanas? La ciudad se encontraba con su negación. Uno tiene vías de circulación, pero no tiene a dónde ir. De ahí un poco el título de ese cuadernillo que se llama *Guía de la inmovilidad*. Al sacarle esas manzanas, lo que quedaba era una especie de hoja muerta, las nervaduras, pero ya no había movimiento en eso. Y, por otro lado, pasaba algo con el papel, porque el papel es simplemente el soporte en donde está la información, pero en la medida en que uno le quita la información, inevitablemente la atención pasa hacia el papel, hacia su materialidad. Entonces el papel se hace frágil y empieza a deformarse. De repente, al agujerearlo –y esto quizá tiene que ver con Fontana–, ese papel se transforma en escultura, adquiere tres dimensiones. Ése fue el sentido de aquellos mapas.

APR: ¿Cómo te aproximas al video? Hemos hablado de la música, del teatro, de los mapas... Habías hecho con David Oubiña *La flecha de Zenón*. Pero no tenías más videos, ¿no? ¿Cuál es el segundo?

JM: El segundo es uno que empecé a hacer también con David. Hicimos una primera versión y después yo la retomé en el año 97 y se llamó *Súper 8*. Es esa línea roja que pasa, la de las colas de Súper 8. Viene con un montaje de sonidos de películas de terror. Es un ensamblaje muy simple, entre esa línea que corre y todos los sonidos de películas de terror. El tercer video tuvo un proceso de trabajo que me encantó: salía a la calle y sacaba fotos de palabras. Después volvía a mi casa y empezaba a trabajar. Como un asesino serial, empezaba armar un texto destinado a una persona anónima. Y si me faltaba una palabra salía a buscarla. Era un cazador urbano.

APR: Eso es como darle la vuelta a tu proceso o al proceso de la gente en *Buenos Aires Tour*. Es decir, no se trata de aquello que te encuentras en la ciudad, sino que tú tienes que encontrar algo determinado, es como una instrucción para ti mismo, una imposición creativa. ¿Y cuál es la relación con la imagen de video?

JM: Como la lectura, el video tiene un suspenso que me parece fundamental. El hecho de que no está mostrado todo simultáneamente, sino de una manera paulatina y según la intención de quien lo hizo. Creo que después vino ya *Diario íntimo*, no me acuerdo bien.

APR: Sí, son dos trabajos muy relacionados; la gente a veces los confunde.

JM: Pero tanto en el libro que estamos haciendo ahora [*Diario íntimo*] como en el video hay una edición. Es decir, yo soy el que decide dónde va cada frase. Y ese trabajo me gusta mucho, tomar algo que viene dado, como esos titulares ridículos de las entrevistas, y decir: “Esto soy yo”.

APR: Al final estás haciendo un trabajo de narrador, haciendo tuyas historias de otros.

JM: Claro, eso del cambio del sujeto es impresionante. Me parece gracioso y no gracioso al mismo tiempo; es como el diario de un esquizofrénico.

APR: Esto es de 2006, un momento ya posterior a tu internacionalización a partir de las bienales.

JM: Para mí 2004 fue muy importante, porque hice la Bienal de San Pablo. Monté un video corto en *loop*, de 2003, en una sala oscura y muy pequeña. Era la *Caja de música*, que grabé en el puente que comunica el Museo de Bellas Artes con la Facultad de Derecho.

APR: ¿Vino primero la imagen o la idea?

JM: Creo que en un momento estaba cruzando ese puente, miré y dije: “Esto podría dar pie a armar una caja de música”. Encontré el encuadre, hice varias tomas y después seleccioné una. Lo que tenía de bueno esa avenida era que había momentos en que quedaba absolutamente vacía, cuando el semáforo cortaba el tránsito. Entonces tomé un grupo de autos que pasaban durante un minuto. Mi deseo era que esos autos funcionaran como las protuberancias metálicas en los cilindros de las cajas de música; que cada uno, al momento de entrar en el cuadro por el borde superior, provocara un sonido. Y que ese sonido estuviera determinado por las líneas que dividían los carriles, que eran cinco, así que se podía leer fielmente como si fuera un pentagrama. Obviamente esos autos en el video volvían a pasar, es decir, volvían a hacer esa pieza musical, y eso me parecía un poco infernal: autos que habían pasado en un determinado momento, absolutamente inconscientes de que yo estaba arriba del puente haciendo una toma, de repente están metidos en un infierno reiterativo.

APR: Pero eso es muy tuyo, Jorge. En *La señorita Julia* los actores vuelven a pasar al mismo lugar una y otra vez.

JM: Sí, es cierto, ¡Dios mío! (*Risas*).

APR: Esta idea de volver a un mismo lugar o pensar que te has escapado sin haberlo hecho. O sea, hay una estructura dada, y creo que eso siempre está en tu manera. Fijate, por ejemplo, en el pentagrama, es una estructura.

JM: Sí, absolutamente.

APR: El meridiano, el paralelo... Son órdenes impuestos, estructuras de pensamiento que tú subviertes y modificas. Lo matemático, lo escritural, lo lingüístico, lo musical, son estructuras de pensamiento dadas.

JM: Son estructuras, obviamente. Las necesito. (*Risas*). A mí me parece que ahí está el punto de incomodidad: por un lado son estructuras molestas, pero al mismo tiempo son necesarias, y eso es incómodo. Muy buena la relación que hiciste entre la caja de música y esa escenografía, no la había pensado para nada.

APR: Bueno, sigamos. Me hablabas de la Bienal de San Pablo en 2004.

JM: El video era una pieza muy chiquita, nada espectacular, y funcionó muy bien a pesar de eso. Al año siguiente María del Corral me invitó a la Bienal de Venecia y, casi al mismo tiempo, el gobierno argentino me invitó a hacer el Pabellón de Venecia.

APR: ¿Primero recibiste la invitación de María de Corral y luego te vino el proyecto del pabellón argentino?

JM: Sergio Baur, que en ese momento era el agregado cultural en Cancillería, me comunicó que me habían seleccionado para realizar una obra en un oratorio del siglo XVII. Obviamente no se podía hacer una muestra tradicional en un lugar como ése. Entonces empecé a trabajar intensamente sobre la información que tenía sobre el edificio, y me llamó la atención el techo con la representación de la Asunción de María. Yo asocié esa forma barroca del mural en el techo con una forma de una cama elástica. Lo que apareció en ese momento fue simplemente una imagen graciosa: un acróbata saltando hacia una representación de la Asunción. En ese momento empecé a pensar en el sonido que producirían los resortes, que podía funcionar como una percusión. Y lo llamé a Edgardo Rudnitzky, que enseguida sintonizó con el proyecto y propuso incluir una viola da gamba. No era inocente la elección; es decir, es un instrumento de la época del edificio, que incluso aparecía representado allí. La pieza ahí empezó a tener una dimensión musical que establecía una relación muy potente con el edificio, un oratorio, un lugar para cantar música religiosa, además de ese diálogo entre el objeto y la representación, entre la ilusión y la presencia del objeto en el espacio real.

APR: *Still Song* me parece otro gran hito, una gran instalación, como *Buenos Aires Tour*.

JM: Ahí aparece algo que continúa hoy: la idea de que algo fortuito sucedió en un determinado momento y que lo que estamos viendo ahora es de algún modo el resultado de ese momento, de ese accidente, y de esa posterior parálisis. Parece que hay algo así como accidente-parálisis. Son instalaciones que tienen dos tiempos, lo que uno supone que pasó y lo que estás viendo. Por ejemplo, la alfombra que está ahora en Bogotá, *Homesick Home*, es eso. Toda la instalación de la planta baja [*Gloria*, 2015] también es eso: una especie de fantasma de algo que ocurrió en otro momento. Y para mí la primera versión de eso es *Still Song*.

APR: Está también en *Hotel*.

JM: Pero *Hotel* es un año posterior. No sé bien cómo apareció *Still Song*; recuerdo que había hecho un dibujo de una sirena de ambulancia, esa luz rotatoria. Y toda una especie de franja destruida de la pared. Es decir, como si la luz al dar vuelta hubiera destrozado toda la pared, que es un poco lo que paso después con *Still Song*: la inversión de la luz. Supuestamente las luces van rotando, pero aquí la situación es absolutamente estática, está iluminada de una manera pareja y las luces reflejadas en las paredes ahora son agujeros negros. Se rompió la pared y lo que uno ve a través es simplemente oscuridad. Y la bola de espejos le da un aspecto de fin de fiesta.

APR: A mí me recuerda la película *Carrie*.

JM: Es buena la relación. A mí me encanta esa escena.

APR: Es una de mis preferidas. Es la *looser*. Y en definitiva, Jorge, en tu trabajo aparece mucho esa imagen del *looser*, que es el ganador y que a la vez no deja de ser el *looser*. También en la instalación hay elementos de la tradición artística, de Fontana, pero además de la argentina, del informalismo, de Testa, Greco, Kemble, todo el arte destructivo...

JM: Puede ser, pero no fue consciente, en todo caso. Simplemente cuando hice *Still Song* pensé más bien en el poder asesino de la luz cuando se estabiliza, y en la inversión de luz y sombra.

APR: En esta década, y sobre todo entre 2006 y 2009, para mí hay dos temas importantes en tu trabajo: uno es el espacio público y el otro el regreso a la pintura. Sobre lo primero, con la *Piscina* de Inhotim, *Preludio*, el proyecto que hiciste en Bariloche, o *Marienbad*, cambia la escala. Y la gente ya

te reconoce en esta gran escala de espacio público. ¿Cómo se enfrenta a todo eso el Macchi más introspectivo?

JM: A mí siempre me gustó que me dieran una pauta, un espacio con determinadas medidas y límites, como lo que pasaba en Venecia, donde no se podían tocar las paredes. Me gusta mucho encontrar soluciones específicas e impensadas para ese terreno permitido. La pileta de Inothim fue una propuesta bastante abierta de parte de Rodrigo Moura, en la que me pidió tomar algunos de mis dibujos y transformarlos hacia la tridimensión. Yo no le encontraba la vuelta hasta que me encontré con esta piscina. Y pensé que podría ser interesante porque el espectador literalmente se iba a sumergir en esa obra.

APR: Antes hablamos del teatro, donde no hay nada subordinado y cada elemento es importante. ¿Es igual cuando construyes una ficción “estable” como un *site-specific*?

JM: Cuando uno trabaja para el teatro piensa permanentemente en que ese espacio va a estar habitado por actores. En el caso de este tipo de esculturas, o de este tipo de obras al aire libre, uno sabe que la gente va a participar de eso, pero no es lo mismo. Para mí, la escenografía de *La señorita Julia* está incompleta si no están todos los actores. Es decir, no puede vivir sola. En teatro uno tiene que crear situaciones que no son autosuficientes para dar entrada a las otras esferas. En este caso, yo tenía que crear una pieza que fuera autosuficiente.

APR: Y otras, menos. La obra de los botes a pedal que haces con Edgardo [*Little Music*, 2008] para la Bienal de Nueva Orleans, por ejemplo. Me parece una vuelta de tuerca a tu *Caja de música* y a tu *Balada*. Esa bienal tiene una historia, nace después del huracán Katrina, ¿no?

JM: Sí, Dan Cameron la organizó como respuesta a la destrucción que había habido en Nueva Orleans, y propuso que los artistas trabajáramos con ese tema. Yo lo llamé a Edgardo y nos pusimos a pensar.

APR: ¿Cuándo decides que tienes que trabajar con Edgardo? Este matrimonio, ¿cómo funciona? Es decir, ¿decides que lo quieres hacer con él porque ya has pensado que tiene un elemento musical?

JM: La necesidad viene por distintos lados. A veces porque el proyecto tiene una dimensión musical y hay aspectos que yo no manejo y para los que Edgardo es la persona perfecta, porque con él puedo trabajar cómodamente no solo lo musical, sino también lo visual, lo espacial. Confío absolutamente en él para el desarrollo de una pieza. Por otro lado, nos divertimos mucho trabajando juntos. La propuesta de Nueva Orleans la tomamos muy en serio, había habido una tragedia. Y lo más fácil acá es meter la mano en la herida y escarbar, lo que, éticamente, es una cagada. Entonces quisimos proponer una obra que lanzara miradas hacia el futuro. La gente iba a seguir viviendo en esa ciudad. Edgardo había encontrado una nota que decía que, después de Katrina, los músicos se habían ido de la ciudad. Entonces, el objetivo era hacer que la música volviera a la ciudad. Empezamos a ver qué componentes había en Nueva Orleans que fueran específicos de ahí: la influencia africana, el jazz, el agua... Y al parecer este sistema de *paddle boats*, que era muy popular y que había desaparecido absolutamente con el Katrina. Y entonces armamos un cruce de vectores, y encontramos este instrumento, la kalimba, que se toca con los pulgares y cuyo nombre significa “música pequeña”, que es finalmente el título que tuvo la instalación. Hicimos kalimbas de gran tamaño, que tocaran las paletas al rotar. Y pensamos mucho con Edgardo qué tocarían. Tenía que ser una melodía muy simple, porque había cuatro o seis paletas y podíamos poner seis, siete lengüetas. Así que decidimos trabajar con la escala pentatónica, que es la escala que pasa de la música africana al jazz. Melodías muy simples. Después

hubo algunas propuestas para producir la pieza en otro lugar, pero nosotros nos opusimos. Nos parecía que en otra situación se tornaba decorativa, entonces decidimos no hacerla nunca más.

APR: El segundo asunto que me parece destacable de este período es tu regreso a la pintura. Tú bien has dicho que nunca la abandonaste –y eso se ve en la muestra y en el catálogo–, pero durante muchos años no la abordaste. Me gustaría saber por qué y cuándo volvió, qué pasó para que volviera.

JM: Creo que parte de una necesidad corporal. Durante todos estos años de los cuales estuvimos hablando, de vez en cuando hacía algún intento con la pintura, pero lo dejaba de lado...

APR: ¿Lo hacías porque tenías una imagen o porque necesitabas el pincel? Hay muchos pintores que me dicen “necesito hacerlo”, por una cuestión de oficio: mezclar, pintar...

JM: Placer, simplemente. Y el tema del placer es un poco extraño, porque yo necesitaba una justificación para el placer. Quería lanzarme a la tela, física, corporalmente, pero después miraba lo que había hecho y no le encontraba sentido. De 2000 a 2010, siempre hice intentos con la pintura, pero los dejaba de lado.

APR: ¿Qué pasó en tu vida para que eso cambiara? ¿Tu hijo?

JM: Me da un poco de pudor hablar sobre el nacimiento de mi hijo. Si uno ve las fechas es bastante obvio que tiene relación con él.

APR: Yo lo creo también. Veo cosas de tu vida en tu obra, tus traumas personales, tus frustraciones con artistas. Me parece que los has utilizado mucho, incluso con sentido del humor, has incorporado tus sesiones con tu psicoanalista y tus fobias, las has metido dentro de la obra. Pero también hay cosas que, creo, se te escapan, y yo diría que también están relacionadas con Macchi, aunque no sean explícitas. ¿La pintura?

JM: Tengo una posible interpretación, pero ninguna certeza. En 2010 nació mi hijo. A los pocos meses lo llamé a Juan Becú, el pintor, para que viniera a mi casa y me hablara de pintura y me dijera cómo volver a pintar, pero en un sentido que tenía mucho que ver con la pintura que yo había visto de él en 2009, en la galería Alberto Sendrós. Eran unos cuadros increíbles de flores...

APR: Antes yo me he referido al tiempo en tu obra: ese tiempo atrapado. Y otra cosa es tu tiempo, el de Jorge Macchi y sus actividades: muestras, bienales, etc. El nacimiento de un hijo cambia el tiempo.

JM: A mí me cambió mucho porque me lo tomé muy seriamente todo. Dejé de lado los viajes largos.

APR: Por eso, tú no eras un papá jovencito. Decidiste tener un hijo y te diste el tiempo. Yo creo que en esa parada se ven las cosas de otra manera.

JM: Se pueden tirar hipótesis, aunque de ninguna manera yo diría que es por eso. Sin duda hay algo en ese cambio de ritmo que tiene que ver con la pintura, pero yo creo que hay un sustrato anterior a eso, que relaciono con mis clases en Di Tella.

APR: Cuéntame sobre eso.

JM: En Di Tella hacíamos un trabajo sumamente serio e intenso, durante 2009 y hasta comienzos de 2010, justamente cuando nace mi hijo Vicente. Ahí integré el grupo del programa de artistas, y había varios pintores... Sofía Bohtling o Tiziana Pierri, por ejemplo, muy fervientes defensoras de la pintura.

La cuestión es que, escuchándolas, entendía absolutamente sus problemas pictóricos –siempre es muy difícil hablar de la pintura– y, por otro lado, sentía envidia de que tuvieran esos problemas. Por eso digo que no fue simplemente el nacimiento de mi hijo, sino que había un sustrato. Y paralelamente a esto, me sentía hastiado.

APR: ¿Macchi se había convertido en algo que iba por delante de ti, que generaba determinada expectativa?

JM: Yo quería hacer algo en lo que no me reconociera, sí, pero también una obra a la que tuvieras que enfrentarte mirándola a un metro, a cinco metros de distancia. Una obra cuya fotografía no te sirviera para nada porque la única manera de verla sería experimentarla. Y, por otro lado, necesitaba cuerpo en el trabajo, estar presente de una manera que había desaparecido en lo que estaba haciendo entonces, porque podía delegar el trabajo más obsesivo en otra persona. Pero empecé a sentir la necesidad de estar con el cuerpo metido en el trabajo, así que me transformé en responsable absoluto de cada pieza. La empezaba, hacía todo el proceso y la terminaba yo mismo. No había nadie que se metiera en el medio. Es más, dejé de tener asistente en el taller. Y en la medida en que empecé a pintar al óleo, sobre tela de gran tamaño, poniendo el cuerpo y cansándome en el proceso, dejé de hacer acuarelas. No sé cómo se analiza eso, pero no tuve más necesidad de hacerlas. Quizá la acuarela para mí había sido el contrapeso de una actividad más racional y más mental: un lugar de expresión más inconsciente, despreocupada y veloz. Y los otros trabajos eran más mentales, dependían más de la producción de otras personas. Esas dos cosas convivían. Pero en la medida en que empecé a poner el cuerpo en la pintura, no hubo más necesidad de las acuarelas. Hay obras que no necesitan que las haga yo, ni que la gente establezca un lazo físico con ellas. Y otras en las que se necesita conexión corporal, una conexión espacial con el espectador, que el espectador esté ahí, mirándola.

APR: Es lo que pasa con *Container*, creo. La imagen puede ser potente, pero tienes que estar ahí. Es un *site-specific*, y está en relación con la arquitectura.

JM: Recibí críticas de todos lados, muchas de gente que la había visto por Internet, y que me decía: “Bueno, eso ya lo hizo Duchamp en 1914”. Si uno ve una fotografía puede pensar que es simplemente poner un objeto del exterior en una sala de museo, entonces es un Duchamp total. Obviamente Duchamp está en esa pieza, pero para mí era mucho más importante entrar en esa habitación, percibir ese objeto –por otra parte imposible de fotografiar, porque nunca se tenía suficiente ángulo para verlo todo–, y percibir esa incomodidad. Tiene más que ver con Richard Serra, en todo caso.

APR: Es una cuestión de presencia.

JM: Bueno, a eso me refiero cuando hablo de hartazgo. Hartazgo de todo. De toda la cultura contemporánea del *smartphone*. Porque tengo la sensación de que perdimos algo irrecuperable, que es la presencia. Es la experiencia de las cosas. Y con esto no quiero decir que yo no haga uso de la tecnología...

APR: ¿Y piensas realmente que la pintura...?

JM: No sé, no tengo idea.

APR: Bueno, empiezas por ti. Tú pones el cuerpo, estás presente. Y por una parte este giro que da tu carrera a mí me parece absolutamente honesto, arriesgado pero leal contigo mismo y, más aún, con el arte. Otro artista diría: “Sigo por aquí”. Pero creo que esto va a ser un período, que va a derivar nuevamente. Por ahí me equivoco, y dentro de veinticinco años te hago una entrevista y vamos a

hablar de los veinticinco años de pintura de Macchi. Me extrañaría. Creo que no vas a dejar otras cosas.

JM: De hecho hice la muestra de Bogotá hace poco [*Lampo*, Nc-arte, Bogotá, septiembre de 2015], y no tiene que ver con esto. Yo no sé dónde desemboca, y eso siempre es bueno. Con las pinturas me pasa que siempre aparece una imagen nueva. Veo algo y no digo solo: “Cómo me gustaría fotografiarlo” o “Cómo me gustaría tener esta imagen”, sino que pienso: “¿Cómo se resolvería esto pictóricamente?”. Últimamente es algo que me pasa mucho. Es raro, es como el diálogo interno que tiene un pintor: “¿Cómo podría representar esto? ¿Cómo podría transformar esto en materia?”.

JM: Para terminar, ¿cómo te imaginas que seguirá evolucionando tu obra en los años que vienen?

APR: Es difícil decir algo sobre eso. Prefiero responderte con esta cita célebre del ex presidente Duhalde: “Del futuro hablaré más adelante”.