

Jorge Macchi surrealista, o la perseverancia en lo imposible

Inés Katzenstein

Directora del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella

Texto publicado originalmente en el catálogo de la exposición

Jorge Macchi. Perspectiva, MALBA, 2016.

Una de las primeras obras de Macchi que vi, y una de las que más me impactó, es una obra olvidada, o por lo menos eso creo. Era una rama de árbol cortada, bifurcada en “V”, cuyo extremo más grueso estaba envuelto con una venda, como las que se ponen los deportistas en el tobillo o en la muñeca. La ramita estaba expuesta sobre un estante, en una muestra en el Casal de Catalunya, a comienzos de los 90, junto con otros objetos intervenidos. Parecía un miembro amputado y muerto, o tal vez un miembro en estado de curación; las dos direcciones simultáneamente. A su vez, si bien parecía parte de un animal herido, era una rama. Esta consideración de lo vegetal como miembro fantasma producía una conmoción particular, una piedad indecible, o quizás algo más cercano al horror que suelen producir las prótesis. Era, según lo que construye mi memoria, una escena de amor vegetal.

Ese recuerdo condensa algunos de los rasgos de la obra de Macchi que más me atraen todavía hoy: su interés por producir errores que funcionan como chiste y al mismo tiempo como disparadores de lo siniestro, y su voluntad de darle cuerpo a algo que escapa a la lógica: su surrealismo. Las obras de Macchi a las que me referiré logran una imagen que es a la vez común e imposible, tan testaruda en su voluntad como en su resistencia a significar. Un devenir loco, diría Deleuze. Esa especie de locura es para mí, entonces, su clave más preciada.

Pero lo curioso del caso es que Macchi es, como sabemos, un artista serio, casi científico tanto en sus intereses (centrados en un tipo de experimentación lógica muy específica) como en el control que ejerce sobre el lenguaje. Y es además un artista que, desde sus inicios, en la Argentina fue considerado un conceptual, un caso bastante solitario de adecuación sin fricciones aparentes a la estética reductiva del neoconceptualismo que dominó el incipiente campo del arte global desde comienzos de los años 90. Quiero decir que, al menos en la Argentina, ese carácter loco que, para mí, define sus obras más inquietantes quedó borroneado, o directamente tapado, por la excepcionalidad que la contención y la economía de su lenguaje representaron en un marco general de franco alejamiento de la herencia conceptual. No me extenderé demasiado sobre estas cuestiones geopolíticas que conciernen a su relación con el contexto intelectual y artístico argentino, pero sí quiero proponer pensar a Macchi menos como un neoconceptual sobreadaptado que como un surrealista de laboratorio; considerando al surrealismo como una categoría que refiere a lo desconcertante —y esta precisión es central— en una vertiente rigurosa y proyectual. Como debe quedar claro, sus imágenes no tienen que ver con el surrealismo entendido como resultado incierto del automatismo o de la invención

MALBA

desbordada, sino como consecuencia de observaciones y módicos experimentos de trastocamiento de la lógica y el sentido.

La segunda obra de Macchi que recuerdo como una experiencia fuerte es, una vez más, como la rama, la imagen de un accidente. La vi varios años más tarde que la olvidada rama, y es una de las piezas más emblemáticas de este artista. Estoy hablando de *Vidas paralelas* (1998): dos planchas de vidrio ubicadas sobre una tarima, en el piso, una al lado de la otra, quebradas de manera idéntica. Una parece ser la reconstrucción idéntica de un accidente que ocurrió sobre la otra, o quizás ambas hayan sido el desenlace gemelo de un quiebre que mágicamente se desdobló. En fin, lo que sucede, como en muchas obras de Macchi de este tipo, es que no podemos imaginar cómo fue el acontecimiento que originó este objeto. Sí podemos pensar que la obra es un monumento al azar a través de su repetición imposible, es decir, un monumento al azar a través de la negación de su unicidad constitutiva. Aquí determinación y azar confluyen, destruyéndose mutuamente.

En ese momento, además de Borges (que funcionaba como una influencia obvia y, por eso mismo, innombrable), la referencia que tenía para entender esta pieza era el famoso accidente del *Gran vidrio* de Duchamp, en el que, como sabemos, supuestamente en una situación de traslado, las dos partes de la obra, que viajaban una encima de la otra se quebraron de manera idéntica. También me recordaba a Duchamp por su interés en repetir las líneas que trazaba el azar, como en *Trois Standard Stoppages*. Pero en la pieza de Macchi el movimiento continuaba: su título, *Vidas paralelas*, llegaba para inyectar animismo a la situación y romantizarla, en diálogo con el paralelismo imperfecto de *Perfect Lovers*, de Félix González-Torres, pero esta vez congelando un momento de sintonía absoluta en una especie de limbo anémico de la igualdad sin conexión. En realidad, era una lápida doble.

Lo que más me interesó de esa obra fue esa sensación concentrada de perplejidad, el estancamiento del flujo de pensamiento racional que produce la imagen en cuanto no pareciera haber sido provocada por acontecimientos naturales. Y es en esta estupefacción donde encuentro hoy una clave magritteana¹ que quiero subrayar, en tanto que, en este punto, Macchi se aleja de la tradición conceptual² y pone a funcionar la ficción. En estas obras, entonces, no hay “concepto” entendido como significado, sino una puesta en vibración de la misma idea de concepto como algo reconocible, lógico. Macchi usa el artificio, incluso el truco, para enfrenarnos a esa intranquilidad, al dominio de la oscuridad por sobre el orden y el sentido; una oscuridad de se vehiculiza no a través de los sujetos, sino de los objetos, como en Cortázar.

Aquí, otro ejemplo: una pequeña jaula está llena de tierra. Es una de sus imágenes más inquietantes, más aberrantes sin dejar de ser “suave”. Pareciera un nido de hornero que no pudo adquirir su forma natural por estar encerrado en la jaula. Hay como un exceso de pájaro y ningún pájaro. No hay metáfora, pero sí una máxima sensación de opresión y muerte. Si pensamos, entonces, que la obra de Macchi tiene uno de sus centros en este tipo de imagen paradójica, elocuente, sugerente, pero a la vez incomprensible, podemos entender que ciertamente no estaba, sobre todo en los 90, tan alejada de uno de los ideales a los que aspiraba el arte en el contexto argentino de esos años: restaurar la posibilidad de lo intraducible de la experiencia estética, oponiéndose a la racionalidad programática, a la supuesta claridad de cierto neoconceptualismo. Los ideales eran los mismos, pero a Macchi lo separaban de ellos

MALBA

un abismo de lenguaje y su negación rotunda y permanente a colar en la obra elementos personales.

Lo fundamental, entonces, es que deberíamos entender a Macchi como un artista que cree en el pensamiento no como un acto instrumental y prístino, ni como una herramienta ordenadora, sino como una potencia cruzada por las fuerzas más oscuras y tanáticas del inconsciente. Como escribió el curador Manuel Olveira, su obra está constituida por

...una serie de imágenes de gran potencia visual que consiguen hacernos menos inermes, pero no totalmente seguros, en un estado de fascinación perceptiva y amplitud de conocimiento que nos permite encarar la complejidad del mundo que nos rodea, aunque no conocerlo ni explicarlo completamente.³

La relación con Magritte, ídolo de su adolescencia, nos permite pensar a Macchi de esta otra manera. Esta relación es evidente sobre todo en sus acuarelas, en todos aquellos dibujos en donde se produce un collage, una situación sustitutiva precisa o bien una metamorfosis de una cosa por otra. Confiesa Macchi:

Los dibujos que hacía cuando era muy joven eran una mezcla de Roger Dean y Magritte. Me encantaba ese surrealismo, lo que pasa es que con el tiempo fui adquiriendo prejuicios negativos respecto a ese lenguaje, hasta que por suerte empecé a dibujar con acuarelas, me liberé de los prejuicios y pude seguir con esa estética.⁴

Algunos ejemplos: un globo ocupa el espacio de un globo terráqueo, o las letras AM y PM emiten sombras que se ubican exactamente donde se ubicarían las horas que indican las abreviaturas. Como en *Le Paysage fantôme* de Magritte, que muestra una cara de mujer con la palabra "montaña" cruzándola, Macchi ideó una cabeza cuyos rasgos estaban dibujados con los nombres de los mares y océanos. Como Magritte tiene *Les Amants*, Macchi tiene su *Cool Love* (1997). Como en la mujer del artista belga, cuya piel deviene madera, Macchi dibujó dos casas incendiadas cuyos fuegos se transforman en cabezas besándose. Incluso la clave magritteana está presente en algunas de sus series menos evidentes, como en aquellos dibujos repletos de obsesiones eróticas, en los que unos pechos femeninos son como emanaciones de ventanas, o dos cabezas masculinas se ven como pezones en pugna.

Ficciones, inversiones, paradojas y metamorfosis, todo apunta a desplazar el "buen sentido" y el orden de la Idea, de lo previsible, de lo cognoscible. Pero lo más propio de Macchi es, en realidad, algo que expande las paradojas de Magritte, los imposibles borgeanos o la locura cortazariana hacia un plano "real". Las cosas están animadas por un desorden, por una libertad inédita de sus elementos o de sus efectos. Si Max Ernst dijo que las obras de Magritte eran collages "enteramente pintados a mano"⁵ (los trastocamientos del collage aplanados en un cuadro), si Borges o Cortázar operan en la intimidad mental de la fantasía, en Macchi se trataría, en la mayoría de los casos, de objetos paradójales enteramente contruidos en el mundo real. Y en este traslado de la idea a la tridimensión se produce un extrañamiento adicional, porque la ficción deja de ser especulativa o proyectual (como en el dibujo, como en la pintura) y pasa a materializarse y a participar de la contundencia de las cosas existentes. Por esta traducción es que las obras de Macchi están caracterizadas por una especie de brutalis-

MALBA

mo muy singular, que no tiene que ver con modos de realización, sino con el sobrepeso que adquieren las especulaciones y las anomalías en su pasaje a la materia.

Esto es clarísimo en las obras en las que la luz se ha solidificado, como *Still Song* (2005), que presenta un espacio completamente agujereado, como tiroteado por los efectos de luz de una bola de discoteca. Recordemos otras obras que actúan en esta misma dirección: *Iluminación* (2012), en la que haces de luz de distintas linternas se han solidificado en cemento, conformando una escultura; o instalaciones como *Refracción* (2012), un espacio con una serie de enormes vigas verticales que aparecen ligeramente dobladas, como si los efectos ópticos de una situación de refracción hubieran afectado la forma de las vigas de manera definitiva. Estas investigaciones con lo inmaterial operando sobre la materialidad del mundo vienen desde lejos, incluso desde comienzos de los años 90, cuando Macchi expandía los espejos con una suerte de bolsas plásticas transparentes, como intentando delimitar o encerrar sus reflejos. En estos pasajes de la especulación a los objetos o a las instalaciones la ficción conquista lo real, y Macchi logra desplazar la tradición literaria que lo nutrió para enrarecer el panorama de lo existente. La tentativa de lo imposible anima las cosas.

(Estas obras de Macchi sobre las luces y reflejos devenidos en cosas me recuerdan ese procedimiento magritteano del que habla Foucault consistente en que el título del cuadro afecte al cuadro, como en el famoso *Le soir qui tombe*, donde hay una ventana, cuyos vidrios se han roto, que da a un paisaje en el que empieza a atardecer. En esta obra, son las palabras del título del cuadro las que han actuado físicamente sobre la imagen: la noche, cayendo, abandonó la dimensión de la metáfora y rompió el vidrio de una ventana).

Hay otro procedimiento de inversión surrealista en piezas como *Reacción* (2011), una estructura de vidrio transparente con forma de valla policial. Ella proponía una situación de inversión por la cual aquello que debe ser visible, contundente y físicamente resistente como para detener una “reacción” de multitudes es, en cambio, liviano, frágil y transparente. Al revés que las obras que tornan materialmente pesados los efectos de luz, aquí lo metálico se vuelve etéreo. Ésta sería una versión de lo que Michel Foucault denominó, en su estudio sobre Magritte, “asimilaciones sustanciales” entre imágenes.⁶ “Para mí esa obra era una barrera invisible y frágil, o sea, todo lo contrario de lo que es una valla”, sostiene Macchi. “La omnipresente paradoja estaba ahí. No esperé que pasara nada. Realmente pensé que la gente iba a tener tanto miedo de que se rompiera que ni se iba a acercar. Pero sucedió”.⁷ La escritora Matilde Sánchez, autora de la novela *Los daños materiales*, pasó con su cartera demasiado cerca de la obra, la tocó y ésta se destruyó. “*Reacción* era todo lo contrario de un *ready-made* a lo Duchamp. Se trataba de una artesanía perfecta, sobreconstruida”, escribió Sánchez después del accidente. “En todo caso, era un *ready-crash*, contenía su desenlace. Modestamente, creo haber obedecido su mandato”. La pieza, con su cuasi virtualidad, enunciaba la inminencia de su propia destrucción: una valla de vidrio solo existe como obra en cuanto pone de manifiesto su inutilidad radical y su fragilidad. El accidente era (en potencia) el corazón de la pieza.⁸ El vidrio roto, que había aparecido en *Vidas paralelas* y reaparecido en *Buenos Aires Tour* (2003), irrumpía para quebrar el control estático de la pieza, para desafiar su ser cosa y empujarla hacia el acontecimiento puro.

*

MALBA

Como en Magritte, en Macchi las obras no se construyen a partir de un proceso de invención libre (en el que lo surrealista es aquello que más lejos está de lo existente), sino de procedimientos de observación de la realidad y de un posterior traccionamiento de ésta hacia la ficción. Exagerada, extralimitada en sus capacidades físicas, la realidad es empujada hacia un misterio del que ella ya participa. Vemos entonces la diferencia entre invención y ficción. La ficción, que es esencial en el Macchi de los objetos e instalaciones a los que nos estuvimos refiriendo, no sirve a la invención, sino que opera a partir de la observación de los misterios inscritos en lo cotidiano.

En los últimos años Macchi retomó la pintura, que había dejado a comienzos de los 90, cuando empezó a abrir el espectro de materiales, soportes y escalas en su trabajo. En el marco de este texto, me interesa señalar un hecho curioso de este retorno. ¿Qué hace Macchi en sus pinturas? Pinta imágenes que parecen provenir de fotos tomadas por él. Con esto quiero decir que ya no hay ficción, no hay transformación de la realidad, sino solamente un trastocamiento de la escala, de la textura y del contexto de las imágenes. Aquí el pasaje de esas imágenes al cuadro es el principal factor de extrañamiento, lo cual representaría el procedimiento inverso al de sus objetos e instalaciones. Si en éstos operan saltos hacia lo imposible, en los cuadros Macchi solo documenta una observación; el extrañamiento está localizado en la representación.

*

La señalada (2015) es un ejemplo clarísimo de esta nueva austeridad de procedimientos que Macchi encontró en la pintura. La escena representada es una ventana doble de madera rústica con una cortina traslúcida, vista desde afuera. En vez de verse el interior, se ve un horizonte apenas montañoso reflejado en los vidrios de la ventana, que estaría detrás del fotógrafo. Por alguna disparidad en la posición de uno de los paños de la ventana respecto del otro, el reflejo del horizonte está desfasado de un paño al otro. Hay, entonces, un misterio en la imagen, en la diferencia entre una mitad y la otra, en la imposibilidad de ver hacia adentro, y un misterio adicional que estaría dado por el hecho de que una imagen con una singularidad tan módica, con una rareza tan sencilla, haya sido elegida para ser pintada.

La etapa pictórica de Macchi se diferencia, entonces, del resto de su obra, porque en ella la intervención del artista sobre las cosas es casi mínima. Macchi conquistó un espacio en el que no necesita efectos. El misterio está ahí, en las cosas mismas, y la pintura lo reinscribe enfáticamente en la tradición surrealista.

*

Habría que ser demasiado simple para creer que el pensamiento es un acto simple, claro en sí mismo, que no pone en juego todas las potencias del inconsciente y del sinsentido en el inconsciente. Las paradojas solo son pasatiempos cuando se las considera iniciativas del pensamiento; pero no cuando se las considera la "pasión del pensamiento" que descubre lo que solo puede ser pensado, lo que solo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable.⁹

MALBA

1. Agradezco a Fabio Kacero por sus comentarios en este sentido.
2. Del arte conceptual, Macchi toma fundamentalmente la economía formal y la elección estratégica de materiales y lenguajes.
3. Oliveira, Manuel, "Menos inermes pero no seguros", en *Jorge Macchi, Anatomía de la melancolía*, España, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, 2008, p. 73.
4. Conversación con la autora, noviembre de 2015.
5. Clair, Jean, "Le Visible et l'Imprévisible. Sept prolégomènes à un petit traité des tropes Magrittéens", en *Retrospective Magritte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1978, p. 34.
6. Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Buenos Aires, Editorial Eterna Cadencia, 2012, p. 58.
7. Conversación con la autora, septiembre de 2015.
8. Sánchez, Matilde, "Crónica de un daño insólito en Proa: 'Ya soy una enemiga del arte'", *Clarín.com*, 26 de enero de 2011.
9. Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005, p. 92.