

## **Macchi, el orden del espacio**

Por su forma, las galerías de arte suelen ser emparentadas a un cubo. Pero si las observamos desde el punto de vista del espectador, se parecen más bien a un embudo. El diagrama sería el siguiente: la parte más ancha es la entrada, que se va achicando hasta terminar en un pequeño agujero por el que se puede ver las obras expuestas. Así, el espacio al rededor desaparece junto a todo elemento que pueda estorbar la relación entre el sujeto y la obra.

El truco del embudo, por el cual tendemos a olvidarnos del espacio que rodea la obra, tiene una larga trayectoria. La historia del arte lo ha ensayado una y otra vez con distintos matices: primero, con la invención de la perspectiva y el cuadro de caballete. Más tarde, con el collage y el fotomontaje de vanguardia. Y finalmente, cuando ya parecía caduco, la abstracción modernista le dio un nuevo impulso. De un movimiento al otro, el espacio de exposición es concebido como el recipiente que acoge en silencio la obra y garantiza la atención de quien contempla.

Sin embargo como toda historia, esta tiene también sus detractores. Son visitantes solitarios y distraídos que no llegan en el buen horario, ni miran lo que todo el mundo ve. Estamos en los albores del siglo XX cuando Marcel Duchamp irrumpe en el espacio de exposición con una serie de objetos profanos que ubica según su parecer, en los rincones relegados de la galería. En el techo, en la puerta, en el piso. A diferencia de los cuadros que están en los muros, estos no parecen tener ningún orden. Tampoco captan mucho tiempo de nuestra atención. Más bien su presencia nos interroga ¿Sobre qué cuestiones puede interrogarnos un mingitorio dado vuelta? En primer lugar sobre la idea del arte, pero también sobre el espacio de la galería, cuyo campo magnético tiene la capacidad de hacernos percibir casi cualquier cosa como una obra de arte.

Recorriendo la obra de Jorge Macchi, la intrusión duchampiana parece cobrar un nuevo impulso. Su obra está constituida de objetos que podemos calificar como transitivos, no aquellos que son, sino los que “sirven para”. Mapas, guías, recortes de diarios, un container, ventiladores de techo, resortes, ladrillos, esas cintas y postes que vemos en la filas de los aeropuertos. Objetos que circulan en nuestro presente y rara vez captan nuestra atención.

Los objetos transitivos en la obra del artista son fácilmente reconocibles, se presentan casi siempre en su integralidad. Sin embargo, el artista opera una serie de intervenciones que rearticulan la experiencia que tenemos de ellos, interrumpiendo nuestros mecanismos de percepción habituales. El carácter de estas intervenciones es doble y encuentra su fuente de inspiración en el pensamiento cartesiano. Haciendo esta salvedad: en la obra de Macchi las intervenciones son “claras y confusas”.

Las obras son claras porque realizan una operación precisa sobre un objeto que puede ser fácilmente reconocido. Sin ser exhaustivos, estas operaciones pueden clasificarse en desplazamientos, sustracciones o adiciones. No hay recurso a lo extraordinario, las intervenciones son simples, podríamos decir que le pertenecen al objeto, dando la sensación de que el artista apenas estuvo allí. No hay truco, sólo un gesto: los dos espejos se rompen con exactitud – *Vidas paralelas*, 1998. El piano entra apenas en la pieza – *Backstage*, 2013. La viga de hierro se curva entre los dos banquitos de jardín blancos – *Pendulum*, 2013.

Pero si la intervención es rápidamente identificada, su efecto es confuso. Su imagen atenta contra el sentido común, es decir contra la representación inmediata que la conciencia produce de los objetos y su uso cotidiano: ¿Cómo es posible que dos espejos similares se rompan dos veces de la misma manera? ¿Quién mete el piano en una habitación donde no cabe nada más que él? ¿Por qué la viga cede al hacer equilibrio entre los dos banquitos? Al principio, estas preguntas parecen menores, pero a medida que las piezas consiguen captar la

mirada del espectador, se vuelven más importantes. Ante ellas, las facultades del sujeto pierden su eje, quedan desorientadas. Si bien este reconoce lo que sucede, algo lo inquieta, una pregunta que queda suspendida entre lo que el ojo ve y lo que la conciencia piensa que debería estar viendo.

La imagen crea una discontinuidad entre las facultades que tratan en vano de integrar lo percibido en una representación nítida de la obra. Los interrogantes se multiplican, nacen nuevas paradojas que acentúan la fuerza de cada imagen. En *Vidas paralelas*, la exactitud no excluye el azar, sino que ambos se interpelan en un mismo espacio. Si los dos espejos se rompen de casualidad, el segundo repite la forma exacta del anterior. En *Fuegos de artificio* (2003), huella y abstracción se encuentran reunidas en un mismo plano. La primera pierde poco a poco su carácter de índice – traza de un real sobre una superficie sensible – hasta volverse su contrario, una imagen abstracta, libre de todo contacto con el mundo. Frente a esta progresión, el espectador puede imaginar sus propias formas, como si estuviese contemplando una nube.

Las obras de Macchi interiorizan la sospecha de que los objetos de nuestra percepción son más complejos que lo que supone nuestra conciencia. A través de sus intervenciones, el artista experimenta con las lagunas en nuestros modos de percibir y nombrar las cosas. Produce de este modo algo cercano a lo que Deleuze y Guattari llamaron un *agenciamiento* : lo sensible no es la materia pasiva que alimenta la idea, sino que ambos se encuentran en el seno de un mismo objeto, entremezclándose sin ningún orden inteligible que los condicione *a priori*.

En muchos casos, es la materialidad del objeto que interroga la idea que tenemos de él. En *Extinción*, 2010, un robusto armario de madera oscura y espejo oval, parece derretirse dentro de otro espejo de mayor tamaño en el medio de una galería. El mueble remite a un decorado antiguo, un tanto lúgubre. Su material macizo y sus delicadas terminaciones artesanales evocan la idea de un tiempo perenne. Pero al ser ubicado en medio de una galería moderna, con sus líneas bien definidas y su luz blanca sin sombras, el objeto cede: su rigidez se sumerge dentro de su propia materia – otro espejo oval pero en posición horizontal – que lo evacúa fuera del espacio al que no pertenece. Materia, idea, y percepción rearticulan nuestra experiencia de forma imprevisible.

Como es notorio en *Extensión*, el espacio en que los objetos se presentan juega un rol determinante en la dinámica de muchas de las obras. El espacio de exposición y más precisamente el de la galería, participan como un elemento entre otros que debe ser tenido en cuenta para pensar las paradojas visuales que las obras de Macchi construyen. A continuación, nos proponemos indagar cómo la inclusión de los llamados “objetos transitivos” son capaces de *reagenciar* el espacio en el que son expuestos.

Para esbozar una respuesta, podríamos hacer hincapié en los distintos momentos donde las obras se apropian del espacio como un material más entre otros. Pero lanzarse en esta dirección, parece ignorar un hecho determinante: el artista ya orquestó la respuesta. Y no se trata de una formulación teórica, sino de una exposición. *Cámara traslúcida* en la galería Ruth Benzacar en septiembre de 2019 ejecuta a través de diferentes piezas expuestas una reflexión sobre el orden del espacio.

Con el objetivo de pensar el orden del espacio de exposición, nos proponemos: 1) interrogar en detalle la exposición *Cámara traslúcida* y confrontarla a otras prácticas conceptuales que supieron emparentarse del espacio de exposición para interrogar sus cualidades y presupuestos. 2) indagar de forma crítica el concepto de ideología del espacio de exposición a partir de cuatro artículos que Brian O’Doerty publicó en la revista *Artforum* durante los años setenta. 3) reflexionar a partir de dicho concepto de ideología sobre la posición que *Cámara traslúcida* asigna al curador de la exposición.

## **El espacio ampliado de la galería**

Las obras de Macchi ponen el espacio patas p'arriba. La inclusión de ciertos objetos simples, otorgan una relevancia a un sitio de la galería que no suele tenerla. Sucede en los espacios destinados a no ser vistos. El subsuelo – *Umbría*, 2010 – los rincones – *Gloria*, 2015 – o el techo – *Beehive*, 2013. Los materiales utilizados, no son exteriores al espacio intervenido, sino que lo constituyen. Foquitos de luz, vigas de madera o ventiladores de techo. Es como si Macchi se sirviese de grandes pinzas para sacar a la luz el entramado de cables, materiales y caños que sostienen al edificio. Como bien señala Laura Hakel, lo extraordinario de dichas obras reside justamente en la obviedad de la yuxtaposición<sup>1</sup>.

Pero este movimiento que podríamos calificar de brutal, no apuesta a una estética de lo derruido, como en los casos de Thomas Hirshcop o Diego Bianchi, en el plano local. Sino que da lugar a una estética de la precisión en la cual la galería conserva siempre su forma inicial y unos pocos objetos son reordenados en lugares específicos y poco frecuentados, llevando la atención del espectador más allá de las obras expuestas. Es precisamente este desplazamiento de la atención lo que permite interrogar el espacio como condición de posibilidad de la obra. El movimiento especulativo de sus instalaciones crea lo que en clave romántica podríamos llamar un *espacio ampliado*<sup>2</sup>. Los límites del espacio son integrados como contenido, dentro de la obra. Obra y espacio de exposición se superponen, dialogan, entran en tensión.

Esta operación es radicalizada en *Cámara traslúcida*, 2019. Al entrar a la galería, el espectador se encuentra con una pared flotante: sus ladrillos están suspendidos en el aire gracias a un sutil juego de cables de acero que se mantiene oculto a primera vista. La ausencia de cemento entre ladrillo y ladrillo deja un espacio vacío. El muro ocupa todo el frente de la galería, de modo que el visitante no puede acceder hasta el fondo. Sin embargo, puede espiar entre los huecos de la pared flotante.

Al acercarse, una segunda pared se vislumbra a unos 6 metros de distancia. Al revés que la primera, está hecha sólo de cemento. Parece que los dos muros formasen uno solo, pero sus elementos básicos se encuentran separados, dando lugar a dos construcciones enfrentadas. Los ladrillos flotan, el cemento sostiene rectángulos vacíos. Entre uno y otro queda un espacio inaccesible. Más hacia el fondo, a unos 20 metros del espectador, una imagen se vislumbra con dificultad. Es una imagen de gran tamaño, colorida, una pintura quizás, pero poco se puede ver de lejos. Ninguna indicación o señal sugiere un camino alternativo. El visitante se encuentra librado a su propia intuición.

En este momento el dispositivo se activa, el espacio se amplía. La construcción obliga a pasar por otro lado. La mirada se desconcentra, buscando alternativas. Con algo de curiosidad, una posibilidad aparece. Una escalera, normalmente destinada al personal de la galería se presenta como un acceso posible. *Portal*, 2018, confirma la intuición. Cuando el visitante sube hasta arriba, un espacio nuevo aparece. La planta superior está destinada a la administración: hay escritorios, teléfonos, estantes con libros y por supuesto personas que trabajan, lo que acentúa la sensación de extrañeza. Las miradas se cruzan, y el visitante debe elegir si se adentra o no en el espacio. Entre los distintos elementos ajenos a la exposición, el artista dispuso algunos videos y pinturas ((O)) que pueden ser observados en este nivel.

Si se vuelve la mirada hacia la derecha, se puede apreciar desde lo alto el espacio de exposición donde se encuentra el cuadro de grandes dimensiones, casi invisible al principio.

---

<sup>1</sup> Esta operación recurrente en los trabajos de Macchi es señalada por Laura Hakel : “Sin embargo en las obras de Macchi los objetos siguen siendo lo que son, y si generan cortocircuitos en las estructuras cognitivas y visuales con las que organizamos el mundo –como el tiempo y el espacio–, esto se potencia por el hecho de que el espectador no puede refugiarse en haber sido engañado por una ilusión: en ellas la ficción es evidente y prácticamente tangible. No hay fantasía o trucos mágicos difíciles de develar y esta es la variable con la que desestabiliza aún más la realidad.”

<sup>2</sup> “Espacio ampliado” se inspira del pensamiento del romanticismo de Jena. A fin de remarcar la relación de inmanencia entre crítica y obra, los románticos llamaron la tarea del crítico, *el autor ampliado*.

Suspendido entre la sucesión de escritorios de un lado, y la vista cenital del espacio del otro, el visitante no pertenece a ninguno. Continuar es una posibilidad. Depende de su intención de atravesar una arquitectura que si bien hace de la transparencia su sello distintivo, le resulta ajena y lo incomoda. Si se sigue el recorrido hacia el último escritorio, la oficina de la dirección de la galería, una escalera lo lleva hacia un nuevo espacio, aún más insólito.

Como un preámbulo destinado a la desorientación, la escalera desciende hasta la trastienda de la galería, donde las obras de varios artistas, unas sobre otras, yacen en su pasible letargo mercantil. No hay nadie. La situación se invierte, la transparencia se acaba donde el *cabinet de curiosité* comienza. El visitante puede explorar ese espacio, mirar las pinturas, cuadros, dibujos y esculturas que se archivan. Pero su mirada se encuentra restringida a su propia voluntad, a su forma de desenvolverse en un espacio sin guardianes, pero que ejerce una forma de control no coercitiva. La obra de arte separada de toda unicidad que le otorga un espacio privilegiado, se muestra crudamente.

Llegado este punto, sólo queda atravesar el último nivel: entrar al espacio de exposición propiamente dicho. Habiendo recorrido todas las posibilidades del espacio, se accede al sitio central obstruido por el doble muro. El gran cuadro al óleo puede ser apreciado de cerca, el texto curatorial está disponible y la visión invertida: ahora es a través del muro cuadriculado de cemento que se puede ver la puerta de entrada. El dispositivo ha sido invertido, sólo resta salir de allí.

El recorrido hace la obra. Cada nuevo momento viene a alterar la concepción de todo el espacio. La idea preconcebida de entrar en una galería para observar una serie de piezas expuestas va cediendo ante los sucesivos desplazamientos y las dudas con las que el espectador debe pasar de un lugar al otro. Este “circular dubitativo” contrasta con los itinerarios de los grandes espacios de exposición que impiden que nos perdamos, mostrando el orden que hay que seguir para comprender la serie expuesta. Si el espacio de la galería tiende a imponer los códigos del mundo del arte – no tocarás, no pasarás, sólo mirarás –, la duda es aquí el motor de un andar que genera su propia espacialidad dentro del sitio<sup>3</sup>. Dos puntos de vista se cruzan en un mismo espacio : el de la obra y el del sitio.

Macchi pudo experimentar este juego de imbricaciones espaciales en su anterior muestra en la misma galería, *Díptico*, 2017. Pero en este caso la construcción a escala 1 de la antigua galería dentro de la nueva, remite a una operación de cruces temporales que, en la obra que nos ocupa, han sido dejados de lado. En *Cámara traslúcida*, el recorrido interroga el espacio de la galería y sus protagonistas : ¿Qué presencia deben ocupar los escritorios de la primera planta? ¿Son los mismos escritorios vistos desde el punto de vista de la obra que del punto de vista de la galería? Y qué decir de la trastienda ¿qué relación existe entre ese cúmulo de obras de otros artistas y la exposición en curso de Macchi? ¿Cual es el límite que separa la obra del sitio? ¿Dónde empieza y acaba la exposición ?

Podríamos tentarnos de ver aquí la figura del espectador emancipado, como supo definirlo Jaques Rancière en su texto homónimo: un espectador que ejerce una mirada autoreflexiva frente a la obra, sin dejarse absorber por las reglas que organizan el acto contemplativo. Pero el recorrido no debe ser pensado bajo el modelo “elija su propia aventura”. El desvío operado por el muro y las obras sucesivas son, como ya hemos mencionado, más del orden de la duda que de la voluntad. Lo que se emancipa es el espacio, ya no recipiente, sino material dispuesto al artista, desdoblamiento crítico que produce un nuevo punto de vista sobre cómo las cosas se disponen y las relaciones que establecen. “Cosas” tiene un sentido preciso, no son solamente las obras de arte, sino los escritorios, las luces, la trastienda, los empleados que integran el recorrido de *Cámara traslúcida*. Todos estos elementos que forman las impurezas, lo heterogéneo, que la obra asimila, reordena, amplía.

---

<sup>3</sup> “Sitio” designa el espacio propio de la galería, independiente del espacio producido por la obra y que hemos nombrado como “espacio ampliado”.

### ***Cámara traslúcida frente a la crítica institucional***

*Cámara traslúcida* integra el espacio de la galería porque lo cuestiona, expone así su ideología. ¿Nos encontramos entonces frente a un caso de *Crítica institucional* en el corazón de Villa Crespo? No se trata de querer forzar la entrada de la obra de Macchi dentro de una geografía y un tiempo distante. Pero la confrontación con algunos casos puntuales de dicha vertiente del arte conceptual puede ayudarnos a abrir ciertas preguntas sobre los lugares y modos en que contemplamos las obras.

En cierta ocasión, Michael Asher es invitado a una bienal. Utiliza el dinero para hacer funcionar el Whitney Museum de Nueva York las 24 horas de forma ininterrumpida durante una semana. El fracaso de la propuesta – conflictos con los sindicatos, falta de público y presupuesto, protestas de vecinos, protocolos de conservación – hace al interés del proyecto : Asher se propone hacer funcionar la maquinaria cultural al extremo, hasta el punto que esta se disloca de su eje, exponiendo los mecanismos industriales que organizan el espacio donde el arte se contempla en aparente autonomía. La obra nace de la imposibilidad de su ejecución.

En una muestra colectiva, Daniel Buren suspende un lienzo de enormes dimensiones (20m x 10m) con líneas verdes y blancas desde el techo hasta el suelo del hall central del Museo Guggenheim de New York. A la vez que la tela opacaba la vista central de la arquitectura del museo, impedía también la visión sobre otras obras que integraban la muestra, entre ellas las instalaciones fluorescentes de Dan Flavin. Fueron una parte importante los artistas que firmaron la petición de expulsar la obra de Buren. Así, se concretiza el valor conceptual del trabajo de este último: quedan expuestos los límites del arte colectivo – una obra no debe tapar a otra – y la presencia cada vez más extenuante de una forma arquitectónica que prima sobre las obras, ícono de una nueva industria del entretenimiento.

Más acá, Graciela Carnevale encierra al público de una supuesta inauguración en una galería de arte vacía. Pasan las horas y frente a la impaciencia, alguien del exterior rompe la vitrina de la galería para que el público pueda salir. Lo que termina llamando la atención de la policía, que clausuraría definitivamente el lugar días más tarde. Corre el año 68, plena dictadura de Onganía y no da lo mismo encontrarse encerrado en un pequeño local en Rosario que en el Soho de New York.

En ninguno de los tres casos se puede distinguir mediante un juicio de gusto la calidad de la obra. Lo que prima en contrapartida es la dimensión reflexiva que interroga la pertenencia de cada obra a la idea del arte. Siguiendo las reflexiones de Novalis sobre la poesía romántica a menudo citadas por Benjamin, no se trata de definir si la obra de arte es buena o mala, sino de determinar si es arte o si no lo es ¿Pero quién es el autor de esta pregunta? La obra como sujeto de su propia enunciación pensante articula esta interrogación, y lo hace a partir de todos sus elementos, incluidos aquellos que suelen ser dejados de lado por el arte estético<sup>4</sup>. La obra no es un objeto destinado al juicio de gusto de un sujeto contemplativo. Ante los casos analizados, tal acto carece por completo de interés. La obra es un polo reflexivo<sup>5</sup> que piensa e interroga a través de su forma las condiciones bajo las cuales un objeto es designado “arte”.

---

<sup>4</sup> Recordemos que Kant llama arte estético a un tipo de arte en particular donde ningún artificio de la mano del creador es visible. Toda dimensión técnica, social o histórica debe ser suprimida para que la obra se vea *como si* fuese un objeto de la naturaleza. La apariencia sensible recubre toda experiencia del objeto artístico.

<sup>5</sup> La obra como polo reflexivo puede sorprender al lector, todo el mundo sabe que las cosas no son sujetos pensantes. Sin embargo afirmar la reflexión inmanente a la obra de arte es el punto de partida de un pensamiento ontológico que se contrapone a la estética y que se postula como una refutación acérrima de los principios que legislan la dualidad sujeto/objeto y sostienen la representación como base para toda teoría del conocimiento. Cf. Frédéric Rambeau, *Les secondes vies du sujet*. Sobre este punto recordemos que Adorno en la introducción a su *Teoría estética* se refiere a las obras de arte como *cuasi-sujetos*. Cf. Adorno, *Teoría estética*.

El sujeto no se posiciona delante de ella, sino *dentro* de ella: desplegando el movimiento reflexivo que le es inmanente.

En los casos citados, el espacio de exposición es el contenido a través del cual la obra reflexiona sobre sus límites. El material del artista no es el color, ni la forma, ni la calidad técnica con la que estos elementos son asociados sobre una misma superficie. Su material es el espacio junto a todos los elementos que lo constituyen: el público, las otras obras, el horario de cierre, la iluminación que permiten interrogar los límites del sistema del arte y el conjunto de las relaciones sociales que lo atraviesan – dueños, empleados, expertos, visitantes. Es el agenciamiento de estos materiales, que relevan un orden social y no puramente estético, lo que permite que la obra piense las condiciones de exposición donde el arte se muestra.

Cabe subrayar que el movimiento reflexivo del espacio no se consolida en una síntesis, sino que toma fuerza a partir del instante que se hace activa la imposibilidad de su realización. Toca allí su punto límite. Es en el momento que el proyecto falla que su dimensión crítica se intensifica al máximo. Quizás sea este un punto que separa la obra de Macchi de la crítica institucional. Para el primero, el recorrido se hace de principio a fin, sin suscitar ningún cortocircuito por parte de la galería. Pero esto hace también al interés de su aventura: es como si Macchi construyese la instalación al filo de lo que el espacio permite y de lo que no.

### **Espacio e ideología**

La crítica inmanente de las condiciones de exposición – que nosotros hemos nombrado como *espacio ampliado* – puede ser entendido bajo el título de un texto faro de este periodo, *White Cube, el espacio de la galería y su ideología* de Brian O’Doherty. ¿Qué se entiende aquí como la ideología de la galería? ¿Por qué existe en los años setenta un interés teórico y práctico de parte de numerosos artistas en investigar los presupuestos que condicionan a los espacios del arte?

La ideología de la galería es un concepto que nace del desmoronamiento del modernismo teorizado por Clement Greenberg. El modernismo buscó soslayar el espacio de la galería creando la ficción de un espacio homogéneo y continuo, capaz de exhibir grandes cuadros abstractos y garantizar las condiciones de su libre contemplación. Para que esto fuese posible, fue necesario depurar el espacio, pintar todos los muros de blanco, reducir el mobiliario – dejar sólo un discreto escritorio y un par de sillas – y alinear las obras para que el espectador pueda apreciar los encantos del arte modernista. Dentro del cubo blanco, los cuadros parecen no estar colgados en un muro, sino flotando en el limbo.

Pese a su larga trayectoria de más de veinte años en la cúspide del arte, la teoría modernista es delicada. Basta con la introducción de un pequeño elemento de la ideología para hacer notar el carácter artificial de un espacio concebido como neutro, que se mantiene exterior de todo fenómeno social, económico o histórico. La ideología produce una disyunción y el espacio aparece atravesado por los elementos que lo componen. Las dimensiones políticas, técnicas, históricas, mercantiles muestran un espacio heterogéneo que se volverá material para numerosas prácticas y reflexiones críticas.

Los casos citados más arriba son paradigmáticos de esta ruptura. Asher expone las condiciones que hacen posible el funcionamiento del museo. Buren cortocircuita la alianza entre arquitectura monumental y dispositivo museal. Carnevale introduce la coyuntura política represiva dentro de un espacio que presiente como obsoleto. O’Doherty explica : “On ne peut congédier sommairement le mur blanc, mais on peut le comprendre. Et cette compréhension le transforme puisque son contenu est constitué de projections mentales fondées sur des parties pris non formulés. Ce mur est notre partie pris. Il est impératif pour chaque artiste de connaître ce contenu et en quoi il affecte son œuvre”<sup>6</sup>. Cuando la ideología

---

<sup>6</sup> Brian O’Doherty, *L’espace de la galerie et son ideologie*, Zurich, Jrp/Ringier, 2017 p. 110.

se manifiesta, lo hace de forma impura, penetrando el espacio de la obra. Ya no se puede hacer como si los cuadros flotasen en un limbo museístico.

Los cuatro artículos que componen el texto de O’Doherty exploran un conjunto de prácticas conceptuales en las cuales el espacio de exposición es puesto a prueba por distintas obras y escritos de artistas. Para entender mejor estas prácticas, el autor restituye de forma crítica el proceso histórico de constitución de la “unidad-cuadro”, en un periodo que va desde los salones del siglo XIX hasta el modernismo tardío. Si esta genealogía es expuesta de forma lineal, al mirar de cerca surgen algunos meandros temporales que vale la pena tener en cuenta para pensar el concepto de espacio ampliado en la obra de Macchi.

En un principio el espacio de exposición fue discontinuo. Como O’Doherty explica, los salones del XIX consideraban los cuadros como entidades autónomas totalmente separadas de su vecino, aislados al exterior por un marco macizo y al interior por un sistema perceptivo completo<sup>7</sup>. De un lado, el espesor del marco impedía trazar un diálogo entre dos obras continuas, del otro el efecto de la perspectiva proyectaba al ojo del espectador dentro del cuadro, como si este fuese una ventana al mundo. “Plus forte est l’illusion, plus forte est aussi l’invite à l’œil du spectateur. L’œil s’abstrait de son ancrage corporel, il est projeté dans le tableau comme un mini-délégué : il habitera et mettra à l’épreuve ses articulations spatiales.”<sup>8</sup>

Basta con echar una mirada al cuadro citado de S F B Morse *Exhibition Gallery at the Louvre*, 1833, para entender la discontinuidad imperante entre los cuadros colgados en un mismo muro. Considerado como una unidad suficiente, poco importaba qué cuadro estuviese al lado del otro. No existía ninguna lógica curatorial capaz de ordenar el conjunto de las obras expuestas, ya que el ojo del espectador – educado bajo el espíritu de la taxonomía propio del siglo XIX – veía unidades suficientes y dispares en cada cuadro. Por ello los cuadros se distribuyen anárquicamente sobre el muro, según su tamaño y orden de llegada, tratando de ganar la mejor visibilidad para los posibles compradores.

Precisamente, el público representado en el cuadro de Morse es otro elemento que afirma la heterogeneidad de este espacio de exposición. Su presencia es una marca fehaciente de su dimensión social. El público son los *marchands*, las personalidades y los críticos de arte que frecuentan los salones. Su presencia atestigua que el arte no es sólo un espacio de placer estético, sino que está regulado por los mismos principios que el mercado: es un objeto de consumo entre otros. Sin embargo, la presencia de estos cuerpos no dificulta la contemplación de la obra de Morses ya que la autonomía de cada cuadro está garantizada. Es por eso que los elementos impuros del espacio pueden ser representados sin causar revuelo al ojo del siglo XIX.

¿Qué sucede entonces para que el espacio se constituya como una unidad homogénea que ordena la relación entre los cuadros de la misma sala? Hacia finales del siglo XIX, los dos principios – externo e interno – del cuadro comienzan a desquebrajarse. A la disolución del borde, le sigue la ruptura del paradigma de la perspectiva que desde hace cuatro siglos garantizaba la concepción del cuadro como una pequeña ventana al mundo. Es necesario entonces, encontrar una nueva forma de unidad capaz de sustituir los principios internos de la unidad-cuadro. La respuesta consiste en la homogenización del espacio exterior al cuadro, el espacio de la galería. El efecto es paradójico: el espacio de exposición se ordena cuando la perspectiva como mecanismo espacial interno al cuadro comienza a perderse.

O’Doherty sitúa la corrosión del borde a principios del siglo XIX, cuando la atmósfera y el color se separaban de la perspectiva. Este fenómeno toma especial notoriedad con la pintura de paisaje : “Dès que vous comprenez qu’un fragment de paysage est produit par la

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

décision d'exclure tout ce qui l'environne, vous commencez à prendre conscience de l'espace situé hors du tableau. Le cadre devient une parenthèse"<sup>9</sup>.

El impresionismo es la piedra de toque que abre el campo a los principios formales que se afianzaran con el expresionismo abstracto. Desde el punto de vista del autor, el movimiento de finales del siglo XIX es un antecedente directo del movimiento que lleva a la constitución de la pintura como medio auto-reflexivo.

Monet desarrolla una representación literal y desprovista de profundidad. Estas determinaciones van a terminar por desteñir toda marca de ilusionismo del lienzo, transformando la noción de cuadro, la forma de *accrochage* y el espacio de la galería. El desarrollo de un espacio literal desprovisto de profundidad ejerce una presión suplementaria sobre el cuadro, que lo hace salir de sus goznes. Este movimiento vertiginoso, da lugar a la unidad y continuidad del espacio de exposición representado bajo la figura del cubo blanco que tendrá su apogeo con el modernismo. Se crean así, las condiciones de posibilidad por las cuales el espacio entretiene una relación capital con las obras de arte expuestas : "Les tableaux expressionnistes abstraits s'engagent sur la voie de l'expression latérale, laissent tomber le cadre, et petit à petit se mirent à concevoir le bord comme une unité structurale à travers laquelle la peinture entre en dialogue avec le mur derrière elle."<sup>10</sup>

El cubo blanco se afianza como modelo en el momento que el cuadro no se basta a sí mismo, sino que necesita de una unidad mayor que lo contenga. El incipiente diálogo entre cuadro y muro que la cita evoca, es el murmuro de la ideología que comienza a hacerse oír en el sistema del arte, pero que el nuevo espacio de exposición acalla bajo su estética asepsizada. Si de alguna forma el expresionismo abstracto le asigna un contenido al contexto, este va a ser solapado por un tercer elemento que comienza en ese momento a legislar la relación entre obra y espacio.

O'Doherty marca el momento preciso en que emerge la figura del curador y ocupa una posición trascendente, interrumpiendo el devenir del contexto como contenido. La concepción del espacio por agentes exteriores al cuadro, comienza a tomar fuerza a finales de los años 40: "Au fil des années 1950 et 1960, un nouveau thème, à mesure qu'il prend de l'ampleur dans les consciences, s'offre à la codification : quelle quantité d'espace faut-il à une œuvre (comme on disait alors) pour qu'elle "respire"?"<sup>11</sup>. Respirar no es un verbo cualquiera. O'Doherty lo utiliza para marcar la cuestión vital que atraviesa la historia del arte en este momento: ¿quién decide sobre el espacio y el cuadro? ¿Cómo el espacio se vuelve un actor fundamental del orden del arte?

Aquí los caminos se bifurcan. Dos vías aparecen según quién decide sobre el lugar necesario para que las obras respiren. Si recurrimos a la figura del curador que media entre las obras y el espacio, el orden es trascendente y el contexto resulta inmune a la ideología. Así, el aparecer sensible de la obra de arte es privilegiado ante sus otras dimensiones. Pero si este diálogo se establece sin intermediarios, el contexto se vuelve contenido, la obra piensa su propio espacio. En la segunda vía, una relación de inmanencia se teje entre las obras y el espacio de manera tal que "le mur est devenu le point de friction d'ideologie en conflit"<sup>12</sup>. En este sentido avanzamos hacia una concepción del *espacio ampliado* de la que nos venimos ocupando desde el principio de este texto y al que las obras citadas refieren.

Lo que amplía el espacio es la ideología. Mientras que la primera vía concibe un espacio homogéneo, soslayando toda marca de impureza que pueda reavivar el diálogo con la obra, la segunda le asigna un contenido que altera el orden. Así, el diálogo se reanima y los límites

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.. 40.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.. 49

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.. 49

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.



entre el espacio y la obra se vuelven difusos<sup>13</sup>. Llegado a este punto, nos gustaría sugerir una consecuencia historiográfica del análisis de O'Doherty que puede resultar reveladora para entender las prácticas contemporáneas sobre las cuales nos ocupamos en estas páginas. La intromisión del contexto produce un meandro en la evolución que O'Doherty sugiere. El espacio heterogéneo que pudimos observar en el cuadro de Morse, vuelve con la fuerza de un *réfoulé* bajo la forma de las prácticas conceptuales. El siglo XIX se cruza con el arte conceptual, alterando la continuidad histórica.

La representación del público en el espacio de exposición es la marca visible de este meandro. Para Morse, su representación no perturba la visión de los cuadros expuestos. El público sirve de escala, dando a su vez una visión de los actores sociales que recorren el museo. El modernismo vació el espacio de exposición de toda presencia humana. La fotografía de instalación que comenzó a desarrollarse en este periodo, se caracterizó por borrar cuidadosamente toda marca de sociabilidad, todo irrupción del cuerpo, en los espacios registrados. Incluso en algunos de estos clichés es difícil dar cuenta del tamaño real de los cuadros debido a la ausencia de referencia que el cuerpo puede aportar.

En cambio, numerosas obras de los años 60, reintrodujeron el cuerpo del espectador. Les Levine marca el punto de apogeo de estas prácticas al hacer del cuerpo del espectador el material de la obra. En *White Sight*, 1969 una luz blanca fluorescente muy poderosa, encandila la visión de los espectadores dentro de la galería. Sólo el contacto entre los cuerpos sirve de guía para los espectadores enceguecidos. “Privé de vision, il se retournait sur lui-même et essayait à déployer son propre contenu”<sup>14</sup>. Mediante el artificio de la luz el cubo blanco toca su paroxismo. Es un blanco llevado al extremo en el que el espacio de la galería se revuelta contra su aliado incondicional, el ojo del espectador.

Va de suyo que entre el cuadro de finales del siglo XIX y las experiencias conceptualistas la diferencia es irreductible: estas últimas se construyeron sobre una interrogación de la idea del arte, totalmente extraña a Morse. Sin embargo, existe un punto en común que permite relacionarlas más allá del abismo temporal que los separa: la idea de curar un espacio o que este “respire”, se encuentra en ambos casos ausente. El dispositivo la vuelve inoperante. A pesar de los esfuerzos del modernismo para transformar la galería en un espacio neutro, un contenido del muro retorna para desbaratar el orden construido.

### **¿Una obra curada por sí misma?**

*Cámara traslúcida* se sitúa dentro de este remolino temporal, en el instante en que el cuadro de Morse y las prácticas conceptualistas por las que pasamos revista son más próximas de lo que la historia del arte enseña. Lo hemos señalado, la obra de Macchi hace del contexto su contenido, creando las condiciones para que la ideología de la galería produzca un desarreglo en su mecanismo habitual. Dicho dispositivo se activa cuando el espectador se interroga sobre su lugar en la galería y comienza su periplo dubitativo. Así, el espacio se amplía incorporando todos los elementos que permiten el funcionamiento del sitio pero que la arquitectura soslaya con el fin de garantizar las condiciones normales en que las obras de arte son expuestas.

La falta de curador es la condición de posibilidad de este proceso. Macchi no es un enemigo de esta figura, al contrario suele trabajar con curadores y la obra no propone

---

<sup>13</sup> Tal división responde a la diferencia sugerida por Peter Osborne entre el arte como estética y el arte como ontología. En un artículo de gran rigor histórico y conceptual, la primera de corte kantiano, problematiza la dimensión sensible de la obra, dando lugar a un pensamiento de la recepción. Entre sus vertientes actuales podemos distinguir a Jacques Rancière. La segunda define la obra como un polo de reflexivo, es de inspiración romántica y abre a un pensamiento de la producción. Entre sus vertientes contemporáneas podemos distinguir al propio Osborne y a Georges Didi-Huberman. Cf. Peter Osborne, *El arte mas allá de la estética*, Murcia, CENDEAC, 2010

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 132

explícitamente su exclusión. Sin embargo, *Cámara traslúcida* limita el trabajo curatorial a un texto escrito por Laura Hakel con forma de huevo. El espectador lo puede encontrar al final del recorrido, arrancarlo y llevarlo consigo. Pero no hay lugar para una figura que organice la distribución de las piezas porque la distribución es precisamente el material de la obra. El curador no sólo está ausente, sino que las condiciones de posibilidad de su ejercicio se encuentran bloqueadas por el concepto que la obra desarrolla.

El espacio no es condición *a priori* – un recipiente – sino que es producido por el agenciamiento entre las distintas piezas – los llamados objetos transitivos – y el sitio de la galería. De esto se sigue que las posiciones son necesariamente asignadas a cada elemento. Si una de estas cambia, la obra también lo hace. En este sentido, podríamos arriesgar la hipótesis de que si hubiese un curador, este compartiría la autoría con Macchi. El orden no es fruto de una elección estética, sino del concepto propio de la obra. ¿Qué sentido tendría una discusión sobre el lugar que debe ocupar el muro disociado? La obra genera su propia espacialidad a partir del emplazamiento de las partes que la componen y que tienen por objetivo motivar el error del espectador en los espacios restringidos: esto es mucho más que decir que la obra es *in situ*.

Si *Cámara traslúcida* interroga el funcionamiento de la galería, el orden del espacio es inmanente al concepto de la obra. Ningún agente puede condicionarlo desde el exterior, dicho orden es el resultado de la experimentación del artista. El rechazo conceptual al curador es también un rechazo al de una figura trascendente que mantiene a distancia el “sitio” de la “obra”, es decir, que condiciona el sitio a su estado de recipiente, excluyendo su ideología. La toma de posición de Macchi por una obra espacial exige hacer la experiencia de la ideología y transformar la relación que las obras entretienen con el muro que las sostiene.

La cámara lúcida es uno de los tantos dispositivos ópticos destinados a la reproducción que proliferaron a finales del siglo XVIII con el ascenso de la revolución industrial. Ayuda a la mano del dibujante a copiar con mayor rigor, gracias a un prisma que le permite guardar al mismo tiempo, un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel. La división de la mirada garantiza el resultado de una imagen fiel a la que los ojos muestran: ver y copiar se funden en un mismo acto.

Como uno de los tantos hombres de ciencia que se aventuraron en los misterios de la óptica y la imagen, Macchi participa a esta juguetería filosófica, término con el que David Oubiña ha sabido designar la heterogeneidad de aparatos ópticos que anticiparon al cine y la fotografía. Pero ahí donde sus predecesores buscaron la convergencia entre la imagen y la mirada, Macchi exhibe sus lagunas, los lugares donde los dispositivos no funcionan como esperamos y la visión se torna el elemento ambiguo de una ciencia que camina con los pies en la cabeza.

La invención de la cámara traslúcida crea una suerte de disfuncionamiento, una divergencia entre el acto de ver y copiar. Cuando miramos a través de ella, la pintura al óleo en el fondo de la pieza – homónima al título de la instalación – no aparece como una totalidad abierta al mundo, sino como opacidad: fragmentos dispares que chocan entre sí formando una figura inestable. Fragmentos hechos de pintura, de vacío, de otras obras que habitan el mismo espacio, de la mirada curiosa de quien espía entre los muros, de los escritorios y los cables que la rodean. En definitiva, del sistema que compone la idea del arte y que se revela en toda su heterogeneidad. El prisma que refracta sus rayos es el espacio.