

Colección Breviarios

Arte 9 y Opinión

Conversación con
Jorge Macchi



FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Ciafardo, Mariel

Arte y opinión: conversación con Jorge Macchi / Mariel Ciafardo; dirigido por Daniel Belinche; fotografías de Jorge Macchi. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.

Libro digital, PDF - (Brevario; 9)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1892-5

1. Arte. I. Belinche, Daniel, dir. II. Macchi, Jorge, fot. III. Título.

CDD 700.1

Director de la Colección

Dr. Daniel Belinche

Foto de Tapa: Fragmento de la obra *Stillsong* (2005), de Jorge Macchi

Dirección de Diseño en Comunicación Visual y Realización

DCV María Ramos

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Colección Brevarios es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo



FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminara

Secretaría de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretaría de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaría de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretaría de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaría de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

Conversación con

Jorge Macchi

Por Mariel Cifardo

Esta edición de Breviarios retoma el encuentro entre Jorge Macchi y Mariel Cifardo, decana de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), realizado en el marco de la segunda actividad de *Conversaciones*, un ciclo de arte contemporáneo organizado por la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, en julio de 2016.¹

Jorge Macchi es un artista argentino con renombre internacional. Sus trabajos desbordan la lógica y el sentido común cotidianos a través de diferentes medios: videos, sonidos, imágenes fijas, instalaciones, performances. La frecuente utilización de objetos, de materialidades y de situaciones habituales obstaculiza lo esperable, lo previsible, e invita al detenimiento perceptual y a la sumersión en un universo puramente ficcional y poético.

A partir de una selección de obras, se inició un diálogo que recorrió distintas temáticas, entre ellas, los modos de producción, las elecciones formales y materiales, la presencia del texto en las exhibiciones y el trabajo con otras disciplinas, como la música y el teatro.

La generosidad y la calidez de Jorge hicieron posible un intercambio profundo y atractivo en el que participaron docentes, estudiantes y público en general.

¹ El video completo de esta conversación puede consultarse en <https://vimeo.com/174242712>

Mariel Ciafardo (MC): Buenas tardes. Es un honor y un placer contar con la presencia de Jorge Macchi, un gran artista argentino que, además, decidió vivir y producir en la Argentina, cuando, por su trayectoria y su recorrido internacional, podría estar viviendo y produciendo en cualquier otro lugar del mundo. Sin embargo, sigue en nuestro país, lo cual es un dato para celebrar y para destacar.

En el auditorio hay estudiantes, profesores, no docentes, graduados, público en general; y está también el Centro de Estudiantes acompañando esta presentación. Esperamos ansiosos, desde que se confirmó tu visita, poder escuchar lo que nos vas a contar sobre tu obra. La idea es, después, poder conversar entre nosotros y, si nos da el tiempo y si tenés ganas, dar lugar a algunos de los que están en el público para que puedan hacer un par de preguntas. Tal como sucedió con la conversación con Liliana Porter, en breve editaremos un nuevo número de Breviarios con el contenido de lo que hoy ocurra. Te damos la bienvenida y te cedemos la palabra, porque todos han venido a escucharte.

Jorge Macchi (JM): Bueno, muchas gracias por venir y por esta invitación. Hice una selección de obras de las que voy a hablar. Esta selección es absolutamente cuestionable y sería bueno que si a alguno le parece que no está de acuerdo con ella, lo diga y, en todo caso, lo podamos discutir.

Traje una selección de imágenes, algunos videos y algunos archivos de sonido y voy a tratar de hablar sobre cada una de las obras que muestre. Obviamente, no voy a hacer interpretaciones. Ustedes vieron que siempre le preguntan a los artistas: «¿Qué quisiste hacer?». Es una pregunta muy cruel, ¿no? Porque si a uno le preguntan qué

quisiste hacer es que no lo lograste. Esa pregunta por la interpretación siempre la dejo de lado. Suele decirse que la interpretación del artista o del que hizo la obra es la más importante y yo creo que no, porque los artistas se mueren. Por lo tanto, si nos quedamos sin la interpretación del artista pareciera que la obra desaparece y, en ese punto, soy bastante optimista, las obras sobreviven a los artistas.

Estudí en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en Buenos Aires, y tengo un título extraño, Profesor Nacional de Dibujo y Pintura, que me habilita para dar clases. Ya no me habilita para nada, en realidad; podría dar clases en colegios secundarios y en la Escuela de Bellas Artes, aunque la Escuela de Bellas Artes no existe más. Hago esta introducción porque la primera obra que voy a mostrar es una pintura. Esta pintura es del año 1990 o 1991 [Figura 1]. Era una época en la que estaba obsesionado por las catedrales y la arquitectura religiosa. No me pregunten por qué, ésta es una de las primeras no interpretaciones que va a haber. Otro punto que parece que me obsesionaba era la idea de crear una ilusión espacial por medio de la pintura y la negación de esa ilusión espacial. Ustedes ven en pantalla un trabajo bastante arduo de construcción de un espacio a través del dibujo y de la perspectiva, podríamos decir, atmosférica. Pero sobre la tela aparecen unas manchas que son de alquitrán. Por un lado, hay un esfuerzo bastante grande en crear ese espacio y, por otro, hay un esfuerzo bastante grande en negarlo. Es decir, aparecen esas manchas de alquitrán para reafirmar que «esto está pintado sobre una tela» o sea que lo que hay detrás es un artificio; lo único real, lo único auténtico son estas manchas de alquitrán. Esto no fue un gran invento mío. No, no se crean.



Figura 1. *Sin título* (1990). Acrílico y alquitrán sobre tela. 180 x 200 cm

En esta misma línea, pasando al espacio real, en esta obra hay una ilusión espacial creada con sogas de diferentes grosores y pesas de cemento de diversos tamaños. Esta pieza se llama *Perspectiva* [Figura 2], es del año 1991 y es la que le dio el nombre a la muestra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Si en la pintura anterior el espacio está logrado con la perspectiva lineal y con la perspectiva atmosférica, en este caso, es un espacio

creado mediante la perspectiva lineal y está construida con objetos tridimensionales. Hay una especie de paradoja o de doble negación.



Figura 2. *Perspectiva* (1991).
Soga, bloques de cemento. 220 x
180 x 150 cm

Algo parecido pasa en esta obra [Figura 3] que es muy pequeña, debe tener, aproximadamente, cuarenta centímetros de largo. Es una fotografía del mar que está tensionada por dos resortes agarrados a la pared y por dos clavos. Recuerdo perfectamente cuál fue mi sensación cuando la hice en 1995. Pensaba que el horizonte no era una línea recta, sino una línea que hacía cualquier tipo de firulete y que el resorte estaba ahí para construir esa línea recta que era la línea de horizonte. Al mismo tiempo, la línea de horizonte es una

línea que no existe, por lo tanto, hay como una gran fuerza opuesta en enderezar una línea que no existe.



Figura 3. *Horizonte* (1995). Fotografía color, vidrio, resortes, clavos. 12 x 40 cm

Entre 1993 y 1998 empecé a hacer residencias en el exterior. Fui primero a Francia, en 1993; después estuve un año y medio afuera, en Holanda y en Inglaterra y, más allá de que a nivel profesional fueron experiencias muy valiosas, decidí volver a Buenos Aires y establecerme aquí. En parte porque sentí que, viendo a la Argentina desde afuera, había un montón de ideas o de preconcepciones que podía dejar de lado. En general, la gente me decía que afuera todos los artistas vivían de su trabajo o tenían becas del Estado y yo lo que notaba, tanto en Inglaterra como en Holanda, era que los artistas

súper reconocidos vivían en pocilgas, se morían de frío. Fue central el viaje a Europa para desidealizar, ¿no? Considero que ese fue el viaje de la desidealización. Como dije, volví a Buenos Aires con la idea —bien clara, como decías vos Mariel— de tomar a Buenos Aires como base, un lugar del cual partir y al cual retornar, y un lugar donde se produzcan las imágenes y donde esas imágenes se lleven a la realidad, se plasmen.

La cuestión es que de ese viaje volví también con otra obsesión, que era trabajar en teatro. Tampoco le encontraba mucha razón a eso, mucha explicación, simplemente, tenía ganas de que eso ocurriera y, por suerte, cuando volví de Europa obtuve una beca de la Fundación Antorchas para participar de un taller de experimentación escénica. Este taller estaba coordinado por Edgardo Rudnitzky y por Rubén Szuchmacher. Éramos cuatro artistas visuales, cuatro músicos, cuatro dramaturgos y cuatro directores de teatro. ¿Para qué? Simplemente para discutir proyectos. Creo que fue uno de los momentos más intensos de mi formación como artista, porque de repente tuve que interactuar con artistas que no hablaban mi lenguaje, por lo cual teníamos que hacer ejercicios de traducción permanentemente. Y digo que fue intenso y muy productivo porque extraje dos enseñanzas esenciales: una fue la certeza de que era posible colaborar con otros artistas. De hecho, una producción teatral implica un trabajo de colaboración. Muy pocas veces el director es el que actúa, el que hace la música, el que hace el texto y el que hace la escenografía. Por un lado, una de las cuestiones que ponían en primer plano estos dos coordinadores era trabajar en colaboración y que esa colaboración fuera en un nivel, en una relación horizontal. No había una dependencia de, por ejemplo, la música con respecto a la

escenografía o con respecto al texto, sino que todas las especialidades que se ponían en juego en una producción teatral estaban en una relación horizontal.

Por otro lado, la segunda enseñanza que tuve en ese taller fue la concepción de la ficción. Muchos artistas visuales —no sé si ocurre tanto ahora— mirábamos con recelo al teatro. No creíamos en el teatro —y esto no lo decía yo solamente, era una opinión bastante común entre artistas visuales—. Nos parecía que nosotros como artistas visuales trabajábamos con la realidad y que el trabajo con la ficción era algo menor y era algo en lo cual uno no creía. En este sentido, hubo una discusión en ese taller que fue muy ilustrativa de este punto: no sé si ustedes recuerdan una obra de Walter De María que se llama *Vertical Earth Kilometer* (1977) ¿No se acuerdan? Está en Kassel y la obra es simplemente una varilla de latón sólido de cinco centímetros de diámetro y un kilómetro de largo, inserta en el suelo en toda su longitud, y lo que uno ve es su extremo asomándose a ras de la superficie de la tierra. Está ubicada justo en el punto central de la plaza, en la intersección de cuatro senderos. Supuestamente, hay un kilómetro hacia abajo de esa barra de hierro enterrada y hay documentación de que eso se hizo. Y entonces me acuerdo de que hubo una discusión acerca de esta pieza y tanto Rubén Szuchmacher como Edgardo Rudnitzky dijeron algo que me dejó absolutamente paralizado: «¿Y a quién le importa si hay una milla de hierro debajo de la tierra?». Hubo una pelea terrible en el taller: los que opinaban que era imposible, que si no había una milla de hierro debajo de la tierra, la obra no tenía ningún sentido y después estaba la gente más de teatro que decía: «A mí no me importa en lo más mínimo. A mí lo que me importa es que yo crea que hay una milla de hierro debajo de tierra».

Esa discusión fue fundamental para el tratamiento que, a partir de esa época, empecé a hacer acerca de la ficción y, además, pasé en ese mismo instante, a ser un fan del teatro durante dos años.

Cada artista tenía que producir un ejercicio para ese taller y yo propuse uno que se llamaba *TWG100 Autoteatro* [Figura 4]. Ustedes están viendo aquí un registro fotográfico de esa obra que se hizo en una vereda de la Fundación PROA, en el barrio de La Boca. La gente estaba citada en esa vereda y empezaba a escuchar una música que se iba acercando. Después, advertía que la música venía de estos altoparlantes que estaban en el techo del auto y que adentro había una pareja iluminada desde abajo —de una manera muy cinematográfica—. La música, al parecer, venía de la radio del auto y de pronto empezaba un diálogo entre ellos, entre los dos personajes.



Figura 4. *TWG100 autoteatro* (1999). Performance, Fundación PROA
Actores: Uriel Milzstein y Silvia Hilario

El diálogo es acerca de algo que acababa de ocurrir. Aparentemente, habían atropellado a una persona y habían escapado del lugar del accidente. Claro que esta conversación, que era muy íntima y secreta, se escuchaba en todo el barrio, porque estos altoparlantes, ciertamente, funcionaban muy fuerte. La cuestión es que el auto empezaba a tener reacciones extrañas; comenzaba a funcionar la radio cuando quería o los interrumpía en su diálogo, y el personaje que manejaba lo toma como una señal de que tenían que volver al lugar del accidente. Esta es una especie de relato corto de esa obra que duraba cinco minutos nada más. Recuerdo que una de las cosas que me preguntaba, y que me preguntaba también el grupo, era si había que avisarle a la gente que esto iba a ocurrir o si había que citarla en determinado lugar para que viera esa obra. Y opté por lo segundo, por llamar a la gente para que fuera a presenciar una obra de teatro. O sea, no me interesaba la sorpresa, me interesaba más que la gente percibiera, que eso era obviamente una obra de teatro y que pusiera su atención en la ficción y no en la sorpresa.

A veces me pregunto por qué hago tantas obras con autos. Bueno, éste es un video de 2003-2004 que fue la obra que propuse para la Bienal de San Pablo del año 2004 [Figura 5]. Quizás ustedes ya lo vieron, pero como es muy corto, podemos verlo nuevamente.



Figura 5. Fotograma de la videoinstalación *Caja de música* (2003-2004). DVD en pantalla LCD 20". Duración: 01.10 minutos en *loop*. Color. Sonido estéreo

Este video se proyectaba en una pantalla de plasma de veinte pulgadas en una habitación muy pequeña y oscura en el edificio de la Bienal y mi intención era que fuera una pieza sumamente íntima en un lugar que era absolutamente espectacular. Uno pasaba de la arquitectura del pabellón de la Bienal a una habitación muy pequeña y muy oscura donde aparecía esta pequeña caja de música. La forma en que *compuse* esta pieza fue tomar estas cinco líneas que son las divisorias de carriles de la Avenida Figueroa Alcorta a la altura de la Facultad de Derecho, en Buenos Aires, como si fueran las líneas de un pentagrama y los sonidos se producen por la entrada de los autos en la imagen por la parte superior del cuadro. La altura del sonido depende de la posición —a derecha e izquierda— y el ritmo depende totalmente de lo aleatorio de la entrada de los autos en el cuadro. Este video era un *loop* de un módulo de un minuto diez segundos y lo que ocurría era que la avenida estaba vacía, se llenaba de autos y volvía a estar vacía. El grupo de autos pasaba por un semáforo verde y, cuando se ponía en rojo, dejaba la avenida nuevamente vacía. Usaba ese momento en que la avenida estaba vacía para volver a repetir ese módulo. La cuestión es que en este caso el módulo se transforma en algo así como una pesadilla: los autos son los mismos

que vuelven a pasar y los conductores van produciendo la misma pieza musical al infinito; forman parte del mecanismo sin tener la menor conciencia de ello.

Esta obra se llama *Stillsong* [Figura 6a] que es algo así como canción quieta. La primera vez que la mostré fue en la Bienal de Venecia en el año 2005 en la exposición internacional. Creo que es una de las primeras instalaciones que hago con un sentido casi escenográfico, ya que es una instalación que está planeada, se hicieron planos. Cuando llegué al pabellón italiano, la habitación ya estaba hecha; tenía que empezar a trabajar sobre eso. Creo que ahí hay otra de las influencias del trabajo en el teatro, que es la escala. Antes yo no trabajaba con escalas tan grandes y, de repente, la experiencia del teatro me llevó a experimentar o a trabajar con otras escalas.



Figura 6a. *Stillsong* (2005). Esfera de espejos. 600 x 800 x 300 cm

Para llegar a este estado, a esta instalación, pasé por miles de textos y de dibujos, algunos más simples, algunos más complejos, y finalmente éste fue el formato final. Lo que ustedes están viendo es una habitación de, aproximadamente, seis metros por ocho, con una altura de tres metros y en el medio de esa habitación cuelga una bola de espejos.

Esta instalación la percibo como una inversión. Supongamos que esta es una habitación donde está sonando la música, donde hay oscuridad, donde la bola rota y va haciendo rotar los puntos luminosos por la habitación, por las paredes, por el piso y por el techo. Sin embargo, lo que tenemos aquí es todo lo contrario. No hay luces dirigidas, hay una luz que ilumina de manera pareja toda la habitación, no hay música, no hay gente y la bola de espejos está quieta, como si, en algún momento que uno no puede determinar cuándo fue, aunque seguramente fue antes de entrar en esta instalación, la música paró, la rotación de la bola también se detuvo y los rayos luminosos que son algo inaprehensible se transformaron en armas letales como si de alguna manera hubieran adquirido materia [Figura 6b].



Figura 6b. Detalle de *Stillsong* (2005). Esfera de espejos.
600 x 800 x 300 cm

Paralelamente a la invitación que recibí de Venecia en el año 2005 para la exposición internacional, la Cancillería Argentina me llamó para que fuera el representante de la Argentina en esa misma bienal, esto me trajo un poco de ansiedad, ¿no? Mi primera reacción fue, dado que estaba trabajando en la otra instalación, presentar una muestra de trabajos antiguos, quiero decir, previos. Y, entonces, me dijeron: «Bueno, sí, pensalo y hacé una propuesta». Aunque claro, no me dijeron algo muy importante: la Cancillería había alquilado un oratorio del siglo XVIII y, como suele ocurrir en Venecia, esos edificios no se pueden tocar, es decir, no se pueden clavar clavos, ni alterar en nada el estado, con lo cual, hacer un montaje de una exposición en ese lugar era imposible. También pensé que una muestra de objetos o de pinturas iba a quedar demasiado relegada frente a toda esa arquitectura. Empecé a pensar en una pieza que fuera específica para ese lugar, una pieza que aún no existiera, que respondiera de una manera particular a las características de ese espacio. Como dije, era un oratorio del siglo XVIII, un espacio dedicado a la música religiosa. De hecho, había varias pinturas, sobre todo, en esos balcones referidos a instrumentos musicales de la época. Uno de ellos era una viola da gamba y en el techo había un mural, enmarcado en esa forma tan barroca que era una representación de la Asunción de la Virgen rodeada de angelitos que tiraban flores. Ese fue el comienzo de la pieza que se llama *La Ascensión* [Figura 7a]. Cuando me di cuenta de que no podía hacer la muestra que yo pensaba, estuve varios días ponderando qué hacer, así que estuve trabajando con muchas fotografías del lugar, información sobre el lugar y, naturalmente, me detuve en ese mural. Una de las primeras imágenes que tuve fue reproducir la forma de ese mural justo debajo de él, con el mismo

tamaño pero con la forma de una cama elástica, una operación totalmente cómica. Al principio, la deseché porque me parecía muy chistosa simplemente. Sin embargo, a medida que avanzaba con los dibujos o la investigación, decidí no dejarla de lado, hablar con Edgardo Rudnitzky y proponerle hacer una pieza musical para esa cama elástica: usarla como un instrumento musical y que esa percusión creada por la cama elástica dialogara con un instrumento típico de la época del edificio que es la viola da gamba.

Aquí hay un punto que me interesa, que tiene que ver con la producción que es que muchas veces nosotros estamos obsesionados con pensar y exprimir todo lo posible el significado de lo que vamos creando y, con frecuencia, eso no conduce a nada. En este caso, creo que fue una obra definitivamente intuitiva y que en realidad pude empezar a entender qué es lo que pasó con esta obra mucho tiempo después. Ustedes recuerdan la primera pintura que mostré, en la que había, por un lado, una creación de espacio y, por otro, una alienación de ese espacio. Pienso que ese diálogo o esa discusión entre creación de espacio y alienación de ese espacio es algo que sin tenerlo muy claro, de una manera absolutamente inconsciente, emerge en este trabajo. Fijense que hay un mural, que es un mural de esos típicamente barrocos, de la misma época de Tiépolo, donde hay un trampantojo; aparece una representación del espacio, las personas están flotando y uno ve las nubes y el cielo y pareciera que no hay peso, que no existe la gravedad. Y en contraposición, tenemos esa cama elástica que no solamente está ocupando el espacio real, sino que pone en escena una especie de drama permanente y un *loop*, el intento de ascender y la imposibilidad de ascender solamente por la presencia de la gravedad, por lo ineludible de la gravedad.



Figura 7a. *La Ascensión* (2005). Instalación y performance, cama elástica, instalación de sonido, pieza musical para viola da gamba y cama elástica, 1400 x 1400 x 800 cm

Este diálogo que digo que se generó de una manera intuitiva, es el diálogo que también pone de manifiesto el sonido de la percusión sobre la cama elástica hecha por un acróbata con la música tocada por un músico con la viola da gamba. Acá tengo algunas otras fotos y algo del sonido de esa performance. Si ustedes quieren podemos escucharlo.

La pieza tiene una introducción de alrededor de tres minutos. Esta viola da gamba de alguna manera reproduce lo que, posteriormente, va a ser la percusión sobre la cama elástica. Durante la performance uno veía la cama elástica, veía al músico tocando y a los tres minutos aproximadamente un acróbata subía a la cama elástica [Figura 7b].



Figura 7b. *La Ascensión* (2006)
Detalle

Podría decir lo mismo acerca de esta instalación que lo que dije acerca de *Stillsong*. Las dos instalaciones que se envían al mismo tiempo a Venecia, una ciudad completamente escenográfica, tienen muchísima influencia del teatro y no es casual que hayan surgido después de tres o cuatro años de trabajo intenso en producciones teatrales.

También creo que estas dos instalaciones inauguran una serie de trabajos hechos en colaboración con Edgardo Rudnitzky, que es un músico que actualmente vive en Berlín y que es multiforme, porque

uno podría decir que se adapta a todos los entornos y a todas las especificidades. En ese sentido es un músico completo; no solamente maneja las herramientas del músico, sino que también comprende el espacio.

En el año 2007, el curador de la Bienal del Mercosur que se hacía en Porto Alegre decidió hacer una muestra, algo así como una muestra monográfica, mía, en un centro cultural. Y fue uno de los momentos más extraños de toda mi carrera; llegué a Porto Alegre un año antes de la muestra y ya más o menos con una idea armada y el productor me dice: «Bueno, queríamos, junto con el curador, que produjeras una obra especial para esta muestra». ¡Se me iluminaron los ojos! Con Edgardo teníamos una idea encajonada, imposible de hacer, porque evidentemente es muy caro contratar a una orquesta sinfónica, pero como venía así la charla, decidí decirle: «Tengo una pieza que nos gustaría mucho hacer. Necesitamos una orquesta sinfónica». Y el productor brasileño, como son los brasileños, me dijo: «Sí, no hay problema. ¿Cómo querés que se vistan?». Obviamente, volví corriendo y lo llamé a Edgardo para que se pusiera a componer. La cuestión es que hacía unos cinco años había hecho un video, con un músico que se llama Alejandro González Novoa, que se llamó *La canción del final* que se refería a esa música que acompaña el final de las películas cuando pasan los créditos. Considero que en esa oportunidad hicimos la pieza como si fuera una obra experimental. No nos importaba tanto la relación con una situación normal de cine, sino hacer una obra que fuera musicalmente interesante e innovadora. La cuestión es que a medida que pasó el tiempo, desde esa primera versión que era del año 2000 o 2001, me daba cuenta de que esa obra podía potenciarse haciendo que la música se pareciera cada vez más a lo que sería

la música del fin de una película, es decir, una música tocada por una orquesta sinfónica con determinada emoción mientras pasan los créditos de la película, de tal manera que más que una pieza experimental, el sonido y el video provocaran la sensación de que está ocurriendo algo extraño. O sea, que la música que acompaña los créditos que van corriendo y al mismo tiempo que lo acompañan están producidas por esos créditos que van pasando. El ritmo que tiene la composición que hizo Edgardo está dado por el ritmo de aparición de las líneas de los créditos en la pantalla, pero el texto está fuera de foco; uno nunca puede llegar a leer ese texto. Las líneas activan sonidos como si fueran las protuberancias en el cilindro de una caja de música, algo así como lo que pasaba con la caja de música de los autos. Como ustedes saben, los créditos del final de los films a veces son una sola columna y otras veces son dos columnas, por lo cual tomamos una decisión con Edgardo que era partir la orquesta sinfónica en dos de una manera absolutamente dictatorial: iban a quedar de un lado los violines, del otro lado iban a quedar los violonchelos y, más allá de que el ritmo iba a terminar siendo el mismo, una parte iba a tocar solamente con los instrumentos de la orquesta y otra parte iba a ser tocada por otros instrumentos y solamente iban a tocar al unísono cuando hubiera una sola columna. Es así como terminamos haciendo esta pieza que se llama *Fim de film*. Me gustaría pasarles, aunque sea, un fragmento [Figura 8].



Figura 8. *Fim de film* (2007) Fotograma del video. 2dvds NTSC, sonido estereo, Color. Duración: 5:15

JM: Este aplauso se lo voy a mandar a Rudnitzky...

La obra que sigue se presentó en la Trienal de Yokohama, en 2008 [Figura 9] y es una reedición de otra pieza que hicimos con Edgardo Rudnitzky en el año 2006, para una residencia en la Universidad de Essexen Inglaterra.



Figura 9. *Twilight* (2008). Performance. Duración: 20 minutos. Tokei-ji Temple, Trienal de Yokohama

La pieza original se hizo con un instrumento que se llama glass armónica que está basado en el principio del frotamiento de las copas de cristal. Para esta presentación en Yokohama, usamos una música que tocaba un violín chino, no recuerdo ahora cómo se llama. Creo que es una de las piezas más simples pero más intensas que hice, o que hicimos, con Edgardo. Se llama *Twilight*, algo así como crepúsculo, y era un dispositivo que consistía en una lamparita prendida con toda su potencia en el ángulo superior debajo del cual se ubicaba el músico tocando. A lo largo de veinte minutos esa lámpara atravesaba lentamente, hasta llegar al otro ángulo, al ángulo opuesto a lo largo de esos cables que quizás ustedes ven que cruzan el espacio. Entonces, a medida que cruzaba el espacio, la potencia de la lámpara disminuía, de tal manera que hacia el final de la performance casi no

se veía nada y a la lámpara había atravesado casi todo el espacio. Esta evolución espacial de la lámpara iba acompañada por una evolución en la composición de la música. La violinista tocaba, en un principio, con todas las notas que le otorgaba el instrumento y, a medida que avanzaba la pieza, que se oscurecía el espacio y que la lámpara se desplazaba hacia abajo, ella tocaba con menos notas. Las notas que no tocaba más aparecían por un sistema electrónico en el ángulo donde iba a terminar el trayecto de la lámpara, como una reverberancia, como un sonido permanente. Entonces, en ese ángulo se acumulaban, a través de un parlante, todos los sonidos que la música no tocaba más. Hacia el final de la performance la violinista tocaba simplemente una o dos notas, la luz estaba casi apagada y había un gran murmullo, una especie de superposición de todos los sonidos que provenía del lugar en donde estaba terminando el trayecto. Lo que ocurría de una manera muy simple era que si en el principio de la performance nosotros podíamos ver claramente todo lo que había en ese espacio y podíamos escuchar una gran variedad de sonidos, hacia el final había una gran oscuridad y una gran confusión de sonidos, es decir, pasaba de una gran variedad de sonidos y de imágenes a una gran confusión de sonidos y también de imágenes.

Otra performance, no sé si llamarla performance, es una pieza que hicimos con Rudnitzky para Nueva Orleans en 2008. En el año 2005 el Huracán Katrina había destruido gran parte de la ciudad y, entonces, el curador Dan Cameron organizó una muestra internacional y les pidió a los artistas que reaccionaran frente a lo que había ocurrido. Nos encontramos con que esta consigna era bastante difícil, porque todas las imágenes y todas las propuestas inevitablemente caían en

el drama, era muy complicado evitar el drama. Y nuestro interés era justamente el contrario; no queríamos meter el dedo en la llaga, sino más bien mirar hacia el futuro o, si era posible, recuperar esa ciudad. Entonces, nos pusimos a imaginar, teniendo en cuenta esta idea inicial, cuáles eran las características, cuáles eran los vectores que se juntaban en la ciudad de Nueva Orleans. Pensamos en la influencia africana, en el jazz, en el agua, en quienes habían sido protagonistas, incluso en estos últimos años porque, después de Katrina, muchos músicos decidieron irse de Nueva Orleans y muchos de ellos no volvieron nunca más. Ocurrió también que una de las imágenes que vi en Internet cuando empecé a investigar acerca de Nueva Orleans, era uno de estos *paddleboats* (botes a pedal) que colgaba de un árbol como una especie de huella de lo que había sido la inundación. Obviamente el sistema, este servicio de *paddleboats*, no existía más en Nueva Orleans y entonces decidimos que ese iba a ser un poco el objeto que iba a funcionar como cruce de todas esas influencias o de todas esas características que nosotros estábamos analizando. Hay un instrumento africano que se llama Kalimba que ustedes deberán conocer. Es una especie de calabaza con unas lengüetas de metal que se toca con los pulgares. Kalimba es una palabra africana que quiere decir pequeña música y de ahí viene el nombre de esta pieza que se llama *Little music* [Figura 10].



Figura 10. *Little music* (2008). 5 barcos de metal a pedal y 5 kalimbas de madera. Dimensiones variables

Consiste en una Kalimba —que en este caso no es más una pequeña música, sino que se transforma en una gran caja de resonancia que es lo que ustedes ven en la parte trasera del asiento— que tiene unas lengüetas que pasan a través de la plataforma y se conectan con las paletas que inducen el barco. Esas lengüetas son tocadas por las paletas que, a su vez, son accionadas por las personas que navegan en estos botes; son ellos los que producen la música. Nos pusimos de acuerdo en usar una escala que resultara armónica, incluso si estaban los cinco botes navegaban al mismo tiempo que, casualmente, es la escala pentatónica que es también utilizada sobre todo en jazz. Lo que ocurría cuando funcionaban los cinco barcos juntos era que había

una determinada armonía, además de un... ¿cómo podría decir?, de un aire de música africana. Tengo un pequeño video.

Pasemos a otra imagen que refiere a algo de lo que no hablé hasta ahora, no hay otras imágenes de este tipo en esta presentación. A lo largo de todos estos años, yo venía desarrollando una serie de acuarelas que creaban un gran contraste con las obras más sesudas y de mayor elaboración. Estas acuarelas son justamente un experimento sobre la espontaneidad, sobre cómo hacer para llevar de una manera urgente las imágenes que aparecen al papel. Ésta es una serie que me acompañó durante muchos años. Resulta que Rodrigo Moura, un curador de la colección Inhotim de Belo Horizonte —no sé si lo conocen pero es uno de los lugares más extraños del mundo, una colección de arte contemporáneo en el medio de la selva—, se acercó a mi taller y me hizo una propuesta, de esas que uno se queda también muy asombrado. Él quería que tomara una de mis acuarelas y que pensara cuál de ellas se podía llevar al espacio real. Era un ejercicio bastante complicado, porque yo había hecho una de esas experiencias de llevar algunas de esas acuarelas a esculturas y, en general, no funcionaban. Había algo específico de las acuarelas que hacía que tuvieran que mantenerse en ese formato. No obstante, elegí esta acuarela [Figura 11a].

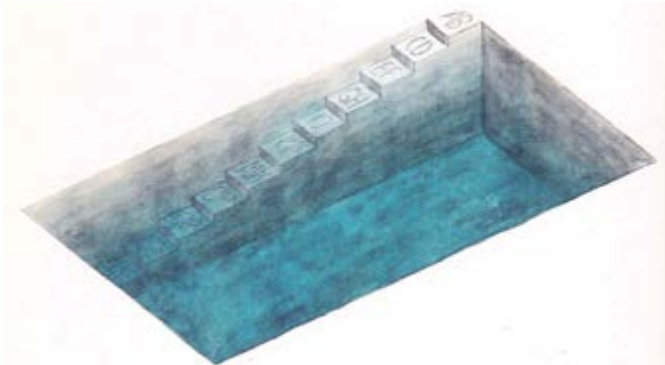


Figura 11a. *Swimming pool* (s/f). Acuarela, 30 x 40 cm

Y decidí llevarla a la tridimensión, es decir, hacer realmente una piscina que tuviera el formato de una agenda y que las letras, ese escalonamiento de letras, fuera la escalera que llevara hacia el fondo también. Este es un detalle de la escalinata [Figura 11-b].



Figura 11b. *Piscina* (2009). Hormigón blanco, piedra, agua
1200 x 1200 x 180 cm

A la acuarela le agregué la página en blanco, lo que acompañaría a estas letras y, obviamente, no había nada escrito en esa página, aunque indudablemente era una pieza, es una pieza, de hecho está ahora permanentemente [Figura 11c].



Figura 11c. *Piscina* (2009). Hormigón blanco, piedra, agua
1200 x 1200 x 180 cm

Es una pieza que funciona con las personas que están tomando sol o metidas adentro de la pileta. En sí, por un lado, es una agenda vacía, pero, por el otro, es una agenda que se activa en la medida en que es usada por los visitantes.

Esta es otra instalación que se llama *La distancia más larga entre dos puntos* [Figura 12] y que abría una muestra que hice en el Museo de Arte de Lucerna, que queda en un cuarto piso de un edificio enorme, al lado de la estación.



Figura 12. *La distancia más larga entre dos puntos* (2011). Postes metálicos y cinturones extensibles, alfombra, dimensiones variables

Entonces, la gente llegaba a la muestra y debía recorrer ese laberinto para empezar a ver las otras obras. En realidad, no era tan así, porque había posibilidades de evitarlo y pensé que toda la gente iba a evitarlo; pero los suizos son gente muy aplicada, lo hacían todo, hacían todo el laberinto y era algo que les llevaba cuatro minutos al ritmo normal, ¿no? Mi intención no era tanto la performance, sino que era más que nada la imagen. Es muy interesante lo que pasa muchas veces: uno piensa en el futuro de una pieza y después ese futuro no se corresponde para nada con lo que uno pensaba. Para mí era más importante evitarla que recorrerla. De hecho, funcionaba como una especie de paisaje marino realizado, obviamente, con un

material que no tiene nada que ver con eso. Un material que funciona como límite. En una de las charlas en ese museo, una mujer dijo algo que me pareció que era muy pertinente: dijo que venía de la calle (que ustedes imagínense que es un lugar de más tranquilidad, que el ruido máximo es el de los cisnes en el lago), que había subido cuatro pisos por el ascensor y que, después de haber recorrido cuatro minutos ese trayecto, ya podía empezar a ver las otras obras de la muestra. De alguna manera, la obra le facilitaba un quiebre con la lógica de la ciudad, una especie de transición.

La siguiente es una obra que proyecté para la Bienal de Liverpool de 2012 y que, desde ese momento hasta ahora, sufrió una serie de transformaciones o, yo diría, de mejoras; incluso, ahora las partes inferiores de estas vigas están oxidadas, que no fue el caso en esta ocasión [Figura 13].



Figura 13. *Refracción* (2012). Hierro, 11 x 11 x 7 m

Hay algo que me interesa de esta pieza. ¿Ustedes conocen el fenómeno óptico de la refracción? Cuando ustedes ponen un lápiz en un vaso con agua parece que se quiebra, ¿no? En la pared hay una franja que está pintada hasta un metro cincuenta, un metro sesenta, y a esa altura es donde todas esas vigas o barras de hierro se quiebran. La gente me comentaba que esto era como entrar a una habitación donde había agua. Yo les decía que en realidad no. Que estaban entrando a una habitación donde hubo agua, que en esa habitación quedan las huellas de que hubo agua, quedan marcas en la pared, queda el óxido. Esto es lo extraño de esta instalación, el efecto óptico permanece por más que el agente que lo provoca no existe más. A esta obra, junto con otras que todavía no aparecieron en esta presentación, las veo relacionadas con lo fantasmagórico, con algo que ocurrió en determinado momento del pasado pero que ahora sigue accionando en el presente por más que esa presencia ya no está.

Es el caso de *Hotel* [Figura 14], otra obra que estaba en la exposición del MALBA y que también tiene una relación bastante estrecha con esa instalación de Venecia, *Stillsong*, la de los agujeros en la pared.



Figura 14. *Hotel* (2006). Pintura acrílica sobre pared, lámpara
400 x 300 x 15 cm

Aquí hay una lámpara que está apagada y adosada al muro, y alrededor de ella hay una especie de textura con papel, papel de pared. La textura, a medida que nos alejamos de ese centro, de esa lámpara, empieza a fundirse con el blanco de la pared. Hay de nuevo una inversión: si en una situación normal con una lámpara prendida uno podría ver parte del empapelado que se funde posteriormente con la oscuridad, en este caso, tenemos esta lámpara que está apagada y la decoración se funde con el blanco. La pieza está en un museo, está totalmente iluminada y es como si la lámpara, simplemente, por el hecho de estar agarrada a la pared, activara, podríamos decir, un fantasma. Es una escena que aparece en un lugar

que no le corresponde, en un tiempo que no le corresponde, en un ambiente tan aséptico como el ambiente de un museo.

Esta es una pieza que se llama *Container* [Figura 15a]. La hice por lo menos en dos ocasiones. La segunda fue en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y me parece que fue la versión definitiva.



Figura 15a. *Container* (2013). Container metálico, 12 x 2,40 x 2,40 m

La sala en donde estuvo está en el segundo subsuelo de este museo. Es una sala a la cual se accede por medio de un ascensor o una escalera larguísima. Uno llegaba a esta habitación y se encontraba con este *container*, un *container* normal con las medidas que suele tener habitualmente, pero que estaba en una habitación que era apenas más pequeña que el *container*, por lo cual no entraba. Era como si quisieras meter un *container* en una habitación que es

apenas más pequeña que su medida. Entra en diagonal y con uno de sus extremos elevados de tal forma que todos los vértices de este container están en contacto con la pared, con el piso y con el techo [Figura 15b].



Figura 15b. *Container* (2013). Container metálico, 12 x 2,40 x 2,40 m

Hay dos puntos que me parecen importantes en esta pieza —me recriminaron bastante de hecho, tengo que decirlo, no sé si con razón o no—. El primero es que es una pieza que hay que experimentar. Quizás uno ve imágenes en Internet o ve esta imagen y no da la pauta de lo que era entrar en esa habitación después de bajar dos pisos por escalera. Y, además, una visión medio surrealista: ¿cómo es que entró esto acá si acabo de bajar por las escaleras? El segundo

punto es la incomodidad, porque hay algo claustrofóbico en eso, que es que este *container* está incómodo en este lugar, es un lugar que lo tiene mal porque esta trabado en esta habitación, ya no se puede mover.

Ustedes conocen la película *El año pasado en Marienbad*, del año 1961. Es una película que llama mucho la atención porque los actores están constantemente como en una especie de semisueño, dicen cosas pero como si estuvieran diciendo poemas y hablan pero no mueven la boca. Todos los diálogos, entre un hombre y una mujer, hacen referencia a un acuerdo al que habían llegado hace un año y que la mujer parece no recordar. Hay una escena de la película que alude a este jardín francés, este jardín racional, donde ocurren varias escenas [Figura 16].



Figura 16. Fotograma de la película *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais

Cuando en el año 2010 o 2011 la curadora de la Bienal de Lyon, Victoria Noorthoorn, me llamó para participar de la Bienal, me dijo

que quería que hiciera una pieza muy específica para un determinado lugar en Lyon. Me dio toda la información sobre ese lugar. Era una fábrica abandonada y después de esa fábrica había un baldío donde había mucha basura. Ahí, en la fábrica y en el baldío, monté esta instalación [Figura 17].



Figura 17. *Marienbad* (2011). Árboles, césped, flores y poliestireno. Instalación para sitio específico. 2500 x 5000 x 400 cm

Lo que enseguida vino a mi memoria fue esa película de Alain Resnais, sobre todo por el jardín francés; ese jardín racional, en donde el que lo diseña decide absolutamente todo acerca de la naturaleza;

de alguna manera no deja vivir a la naturaleza, sino que hace que los árboles, los caminos, todo tenga una forma totalmente geométrica. Me parecía que iba a tener un buen contraste la reproducción de un jardín francés en medio de ese baldío. Creo que si en un primer momento pensé en un jardín francés genérico, después vino a mi mente el recuerdo del jardín de *El año pasado en Marienbad*, especialmente por esta recurrencia respecto a lo fantástico, por esta cuestión de ese jardín que pareciera aparecer en un lugar y en un tiempo que no le corresponde.

Sigamos. Esta obra es de hace dos o tres años, no recuerdo exactamente cuándo, hubo un evento de esculturas al aire libre en Bariloche y llamaron a diez artistas para que propusieran obras [Figura 18a].



Figura 18a. *Preludio* (2014). Proyecto in situ

Una de las cosas que atrapó mi atención, como dije en un principio, sin mucha justificación, fue la catedral de la ciudad de Bariloche, que está muy cerca de la costa. Lo que pensé es que esa catedral era el edificio más alto de la ciudad, más allá de ubicarse en la parte más baja de la ciudad, que es la parte más cercana al lago. Y entonces propuse una reproducción de la parte más elevada de la catedral, la aguja, como si estuviera saliendo del lago, a ciento cincuenta metros de la original. Creo que esto tiene relación con una pieza, un preludio para piano de Claude Debussy que se llama *La catedral sumergida*, que intenté tocar durante muchísimos años, a la cual vuelvo metódicamente sin ningún éxito, obviamente. Es una pieza difícilísima, a pesar de que cuando uno la escucha parece muy simple. La imagen de la catedral sumergida es también muy recurrente, aparece en varias de mis obras, pero creo que ésta fue la vez en que logré captar mucho de esa sensación que quería transmitir. Ésta es la ubicación de la catedral y ésta es la ubicación de la obra. La pieza estuvo ahí durante cuatro meses, no era una pieza permanente. Y aquí están las dos al mismo tiempo [Figura 18b].



Figura 18b. *Preludio* y vista de la Catedral de Bariloche

La cuestión es que, cuando empecé a trabajar sobre esta obra, volví sobre la partitura del prelude de Debussy y me encontré con una sorpresa. Era una de esas cosas que uno tiene delante de los ojos y no la ve. Esta vez, volviendo a la partitura después de tantos años, habiendo tratado de tocarla, reparé en esta instrucción de Debussy para el pianista, para el ejecutante. Hay que hablar un poco sobre la escritura de la obra: empieza con un tema que son las octavas, de alguna manera parecen como campanazos; después hay un desarrollo de ese tema y hacia el final de la pieza, que dura aproximadamente cinco minutos, se vuelve a repetir el tema inicial. Al principio del tema se tocaba con un *fortísimo*, con mucha intensidad, y hacia el final se repite el tema pero tocado *pianísimo*. Ustedes ven acá que

dice «pp», que quiere decir pianísimo. Debussy indica: «Como un eco de la frase escuchada anteriormente» [Figura 19].



Figura 19. Partitura de *La catedral sumergida*, de Claude Debussy

Quizás ustedes no puedan entender la sorpresa que tuve. En realidad, cuando lo leí de nuevo fue cuando comprendí lo que decía, pensé que esta frase era una especie de *statement* de mi trabajo, que estaba tan lleno de reiteraciones, de simetrías, de ecos, de transparencias. Así que es por eso que esta obra llegó en ese momento y ese descubrimiento llegó junto con ella.

MC: Vamos a seguir conversando por un rato. Jorge, sos un artista multifacético, con una producción decididamente ecléctica. Quiero empezar con una pregunta general, porque las obras que acabamos de ver exhiben una diversidad que es casi lo contrario a un artista que busca tener un estilo, en el sentido tradicional y clásico. La unidad y

las recurrencias transitan por otros caminos. Sin embargo, muchas veces, por lo menos a mi juicio, se te ha encasillado como un artista conceptual, cuando tu obra da cuenta de muchas otras cosas y, de hecho, en tus declaraciones lo decís. Cuando explicás que muy pocas veces partís de una idea, que en realidad primero se te presentan las imágenes y que de la articulación entre esas imágenes deviene después un concepto. Además, cuando te preguntan sobre tu obra, elegís responder sobre cuáles son tus elecciones formales. Habiendo en el auditorio tantos estudiantes, me parece importante que puedas desarrollar esa idea, porque cuando se está enseñando a producir arte y cuando se está aprendiendo a producir arte es fundamental comprender que ese proceso de producción de obra tiene que ver con las elecciones que se toman a la hora de producir una obra. Lo formal es el punto por donde comenzar a pensar una obra. Vos haces hincapié en esto, en dar cuenta de por qué elegiste una escala, por qué seleccionaste unos ciertos materiales...

JM: Es un tema muy complejo, o sea, puede ser un tema muy simple o un tema muy complejo, depende de qué lado se mire. Es muy complejo cuando uno supone que el artista visual es una persona con una formación intelectual superior y que se la pasa leyendo filosofía y que está al corriente de todo. No es mi caso en absoluto. Soy tendiente a pensar que el artista visual es un artista que trabaja con determinados medios o con un determinado lenguaje, que es el lenguaje visual, que tiene sus características y que entiendo que son características que hay que explorar, porque son muy ricas y siento que muchas veces son dejadas de lado por la presión del texto. El texto es muy tentador, porque permite acercarse al espectador de

una manera más directa. Sin embargo, el texto tiene una capacidad muy grande para destruir imágenes. Creo que muchas veces el texto funciona como una especie de ansiolítico. Uno va a las muestras, a los museos y, en general, cuando hay un texto, uno lo lee y lee los títulos y todas las explicaciones que hay en los museos. Por ejemplo, me encontré con un gran problema en el MALBA —no fue un gran problema, fue una discusión simplemente— porque el museo supuestamente tiene una función didáctica. Entonces, la gente del museo me dice que tenemos que poner textos para que la gente entienda. Y lo que pienso es que justamente hay que mantener ese estado de ansiedad, no hay que calmar la ansiedad. Es decir, el texto no tiene que funcionar como un ansiolítico, el texto debería funcionar como una herramienta para comprender la complejidad del lenguaje visual y no para traducirlo. Por eso considero que lo que hay que hacer es explotar al máximo las cuestiones formales, porque las cuestiones formales son las que van a determinar ese lenguaje visual. Yo soy bastante reticente a la utilización de textos y estoy a favor de hablar sobre las elecciones, como dijo Mariel, sobre qué tipo de música, con qué colores, con qué tipo de textura, porque sin duda esas elecciones son las que van a transmitir, no los textos. La sensación que tengo es que los textos simplifican algo que es de por sí complejo y, además, lo simplifican de una manera falsa, porque de algún modo uno se encuentra más tranquilo pero, al mismo tiempo, uno perdió una gran cantidad de aspectos o de matices.

MC: Hemos visto en la selección que trajiste cómo está presente la música en tus obras; haya música o no, esté presente el sonido o no, aparecen las teclas, las cajas de música, las partituras, en obras, como

El nocturno, Música incidental y otras. Quería preguntarte por *El cuarto de las cantantes* —aunque esta vez no la mostraste— que estuvo en estos días en el MALBA. Es una instalación basada en el poema *Adiós*, de Idea Vilariño, y te lo pregunto porque coincidentemente hace poquito se estrenó una obra que dirige Daniel Belinche que se llama *Mujeres Armadas* que, próximamente, va a estar acá en este escenario y que también toma una poesía de Idea Vilariño. Pensaba —poniendo en relación estas dos obras, si bien la otra obra es teatral musical— cómo esta escritora tiene textos con poderosas imágenes visuales. El caso de la poesía que ustedes toman es brevísima y dice: «Aquí, lejos, te borro, estás borrado». Lo espacial: aquí, lejos y lo temporal a través de la acción: te borro, estás borrado. Esta obra me interesa particularmente porque pone en evidencia algo sobre lo que vos reflexionás siempre que es la relación entre el espacio y el tiempo

JM: Es interesante lo que decís, vos sabés que no lo había pensado. Quizás podamos entrar a un tema que es anterior a ése, porque acabo de decir que el texto muchas veces lo que hace es significar la imagen, ¿no?, significar el lenguaje visual. Y aquí justamente hay un texto, pareciera ser una especie de paradoja. No sé si todos vieron esa pieza en el MALBA. Es una proyección de las letras que forman parte de este texto, sobre cuatro vidrios, sobre cuatro niveles de profundidad, y cada aparición de una letra va acompañada por el sonido de esa letra, con lo cual se genera una gran superposición de sonidos al mismo tiempo que hay una superposición de letras. El sonido de alguna manera contradice, mejor dicho, no va en el mismo camino que el significado; hay un conflicto muy grande entre el significado y el sonido. Me parece que el trabajo es justamente eso, ¿no? Es ese

choque que hay entre texto, imagen y significado. Entiendo a lo que te referís con respecto a la temporalidad. Ocurre tal vez más manifiesta en otros trabajos, si bien en éste, sin duda, dirigió la dirección de ese poema, aunque te digo la verdad, no lo tenía tan claro. ¿Por qué hicimos la elección de este poema? Era un poema muy corto, a la vez que muy intenso, y tiene una forma piramidal, es decir, empieza con una letra y va sumando las palabras. Las líneas se van haciendo cada vez más largas, lo cual convenía mucho a la proyección de este texto en cuatro profundidades diferentes, cuestiones rotundamente visuales. Son aspectos que tienen que ver con las estrategias de un artista visual y no tanto con la interpretación; son cosas que entran por los ojos o por los oídos y que quizás uno no controla pero, de algún modo, todas esas estrategias determinan cómo el espectador va a tomar esta obra.

MC: Te hago una última pregunta así podemos dar lugar a los compañeros que vinieron a escucharte. Otra línea de tu trabajo es la de trastocar la lógica, el sentido común, lo esperable, lo previsible, lo que se supone va a ocurrir. La obra de la lámpara que mostraste casi al final, esas ilusiones raras, casi contrarias a la que uno espera o la de la bola de cristal que, en realidad, produce agujeros, esto que produce contradicción. La pregunta que me hacía es si esto que aparece en muchas de tus obras, estas situaciones imposibles, provienen por un lado de tu admiración por René Magritte, que has confesado y, por el otro lado, si en este tipo de obras interviene el azar, que es algo que vos decís que a veces ocurre; azar, yo diría entre comillas, ¿no? En este andar de producir una obra surgen cosas que uno no había previsto y que de golpe toman y potencian aquello que no se nos había ocurrido.

JM: Creo que tiene dos orígenes. Uno es obviamente Magritte, un artista que miré mucho durante toda mi adolescencia como muchos de nosotros, ¿no? Siempre me acuerdo de una pintura de Magritte en la que se ve una ventana y hay un vidrio roto. El paisaje que se ve a través de la ventana permanece en el vidrio roto; los dos paisajes se ven en simultáneo. Es una imagen que sin duda podría ser de cualquiera de estas obras mías. Hay algo de esa lógica que me atraía en ese momento y que, en cierta medida, permanece. Lo mismo ocurre con determinados relatos, esa presencia también está designada por Cortázar y Borges, hay mucho de ese tipo de trastrocamiento en la literatura. Con respecto al azar, creo que hay una manipulación del azar; no es que las obras estén decididas por completo al azar. Yo sería lo contrario a eso, soy más de establecer un control bastante apretado sobre las obras. Sin embargo, en una época, sobre todo en el año 1998, 1999, 2000, me gustaba jugar con esa idea del azar, pero un azar ficcional, un azar que determina algunas cosas, algo así como una especie de *pinball* inicial imposible de dominar, aunque después la obra se monta obsesivamente sobre las estructuras determinadas por el azar. Entonces hay como una resignificación, una puesta en escena del azar que me va a servir para hacer un trabajo. En definitiva, no soy un artista que deje muy librado al azar las obras.

MC: Bueno, a ver si abrimos un poco el juego, si alguien quiere hacer una pregunta.

Público pregunta 1: ¡Yo quiero hacer una pregunta! Me parece que a pesar de que, por supuesto, pareciera estar siempre presente la

cosa que se ve, o que no se ve o lo que se contradice o lo que está hundido como una dualidad, sin embargo, por lo menos es la impresión que tengo, no se perciben tus obras como ejercicios intelectuales o ajenos, no son cosas que resultan ajenas, no sé si vos tenés la misma impresión.

JM: Puede deberse, por ejemplo, a cuando elijo un material; siempre trato que el material sea un material que lo conozcamos todos, que fácilmente pueda ser manipulable o experimentable. ¿Por qué? Porque con la elección de ese objeto o de ese material establezco de por sí un link con el espectador, o sea, ese *link* con el espectador me sirve mucho, es como el puntapié inicial. A partir de ese conocimiento del espectador respecto de ese material o de ese objeto puedo pensar en un proceso de transformación. Si no tengo ese primer punto de contacto, me parece muy difícil. Quizás por eso no parece ajeno. Tal vez hay artistas a quienes no les importa este tema. En cambio, yo me la paso pensando en el espectador cuando trabajo, constantemente pienso: «¡Ah no!, el espectador no conoce este tema» o puede ser que no conozca mi obra, entonces no puedo basarme en mi obra para producir otra pieza. Permanentemente estoy pensando en ese espectador; necesito establecer una conexión con ese espectador, decidir de qué manera puedo establecer esa conexión. Quizás, a través de los materiales o de determinados objetos. Por eso, tal vez, es que no parecen ajenos.

MC: ¿Alguien más? Allá.

Público pregunta 2: Yo te quería preguntar, con relación a la muestra en el MALBA, ya que abarca gran parte de tu producción, si te parece que es representativa de tu línea de trabajo. Te lo pregunto sobre todo porque de las obras que mostraste hoy prácticamente ninguna formó parte de esa muestra. No sé si las trajiste a propósito para marcar esa ausencia o por si te parece que quedaron baches en esa línea que expone tu producción.

JM: Tenés razón. Gran parte de las obras que mostré aquí fueron hechas específicamente para determinado lugar, con lo cual son obras que yo no podría haber puesto en la muestra. La iglesia pudo ser solamente en Bariloche, la situación del container era para un subsuelo, hay un montón de situaciones que son específicas para determinadas obras. Quizás por eso las traje, porque la única manera de verlas es mediante documentación. Por eso, pensamos mucho en el catálogo cuando hicimos la muestra, porque para mí el catálogo era una continuación de la muestra en otro formato, era un libro que iba a contener información sobre proyectos que lamentablemente no podían estar ahí, porque eran proyectos que esencialmente no podían estar ahí. Después, claramente, tanto aquí como en la muestra, faltan cosas. Por ejemplo, en la muestra falta toda la serie de acuarelas de la que hablé, falta toda la serie de pinturas que estoy haciendo desde el año 2010. También hay que pensar que una muestra de este tipo es una negociación con una institución y con un curador. La institución tiene un determinado límite espacial y el curador tiene una idea para esa muestra. Yo puedo tener otra, pero es toda una negociación. Igualmente, si tuviera que hacer de nuevo esta presentación, quizás, traería otra cosa, no sé, es muy difícil decirlo.

Público pregunta 3: A propósito de eso, tus obras más conocidas son las instalaciones, pero también hacés pinturas. Me sorprendí la primera vez que vi pinturas tuyas y quería preguntarte si podés decir algo acerca de cómo ves la pintura en el contexto del arte contemporáneo, cuál es tu relación con la pintura.

JM: Ustedes vieron que hace un rato comenté que quise estudiar piano o que quise hacer teatro. Realmente, no puedo explicar bien por qué ocurrieron esas cosas. Algo así pasó con la pintura. Después de veinte años de no pintar, empecé a pintar al óleo sobre tela y de manera metódica, algo que muy rara vez había hecho. De repente empecé a pensar muchas pinturas a partir del año 2010. Claro, mucha gente me preguntaba esto y yo también me lo preguntaba. Es un tipo de producción absolutamente diferente, diametralmente opuesto a esos otros proyectos. Para las instalaciones hago un plano, consulto con ingenieros, con realizadores, cómo se puede llegar a hacer esto. Hay un montón de gente involucrada y, finalmente, la obra se emplaza. Soy como una especie de supervisor. En la pintura es totalmente lo contrario, yo soy responsable de cada uno de los pasos de esa pintura, desde poner la tela sobre la pared hasta terminarla. Quizás, podría ensayar explicaciones, aunque no sé si tiene mucho sentido. Esto coincide con un momento como de hartazgo de ver todo por Internet. Uno está tan acostumbrado a ver obras por Internet que se olvida del hecho de estar presente delante de la obra. Tengo una anécdota que es bastante ilustrativa con respecto a la obra *Container*. Vieron que el container está puesto dentro de la habitación. Un día una ex alumna vino a mi taller; estábamos hablando de varias de cosas y de pronto me dice: «La obra tuya del Museo de Arte Moderno

no me gustó, me pareció que estaba floja, no sé, no me gustó nada». Sí, ella es muy directa. Entonces le digo: «Qué lástima. ¿Fuiste a verla?». Y me dice: «No, la vi por Internet». ¡Fue una iluminación! Pensé: «Ah, ahora entiendo un poco más por qué estoy pintando», ¿no? Hay algo en la pintura que es intraducible y que no se puede escindir de la experiencia. Uno puede ver una pintura por Internet, pero percibe solamente la imagen; hay algo que no se puede percibir que es la materia, podemos decir también el gesto. Y hay algo de eso que me interesa de la pintura, no es solamente la imagen. Parto de la fotografía para hacer las pinturas, pero hay algo en ellas que requiere que las personas experimenten, que estén delante de las pinturas. Podría decir que por eso estoy pintando.

Público pregunta 4: ¿Hay una relación, como la hay en el resto de tus trabajos, entre lo virtual y lo conceptual también en tus pinturas?

JM: Realmente, no sé exactamente a qué te réferis con conceptual, porque es la palabra más ambigua del mundo. Como una persona que me dijo: ¡Qué divina tu obra, es tan conceptual! Quizás, estoy hablando de concepto cuando te explico esto de la materia y estoy hablando de la necesidad de la presencia del espectador de ese objeto. Quizás, eso es concepto, realmente no sé.

Público pregunta 5: El mecanismo de la caja musical, asociado a la niñez, a la infancia, a lo onírico y al origen, ¿qué relación tiene con tu trabajo, si es que tienen alguna relación?

JM: Esa es una de las preguntas que son trampas, no lo digo porque tenga mala intención ni nada por estilo. Son trampas porque uno está tentado a ponerse a interpretar y, como dije al principio, lo mejor es mantenerse aparte de la interpretación. Lo único que podría decirte es que considero que ese espacio de la pesadilla o de la niñez está relacionado con esta idea de la que Mariel hablaba: el trastocamiento de la lógica cotidiana, pero me voy a detener ahí.

MC: Bueno, vamos a liberarlo, porque tiene que volver a Buenos Aires. Nos has dedicado muchísimo tiempo, de modo que volvemos a agradecerte, Jorge, tu presencia y volvemos a agradecer a la Secretaría de Arte y Cultura por habernos permitido compartir este hermoso momento.



Colección Breviarios

Arte 9
y Opinión

Conversación con
Jorge Macchi