

Jorge Macchi

by Edgardo Rudnitzky, Revista BOMB, Nueva York, USA | 2009

Mi primer encuentro con Jorge Macchi fue en 1998, en el marco del Taller de Experimentación Escénica que reunió becarios de las artes visuales, la literatura, compositores y directores teatrales. Jorge era uno de los becarios y yo coordinaba el taller junto a Rubén Szuchmacher. Es decir, nos conocimos en lo que era mi territorio, el del teatro y las artes performáticas. Mi vínculo con las artes visuales en aquel momento era exiguo y recuerdo que una de las primeras manifestaciones de Jorge dentro del taller fue sugerir enfáticamente por no decir “exigir” que no se hablara de artistas plásticos, término usado genérica y normalmente en la argentina en aquellas épocas, sino de artistas visuales (como ven, tomé esa “sugerencia”). En el transcurso del taller mi vínculo con las artes visuales creció y se abrió paso, el vínculo de amistad con Jorge se solidificó, comenzamos a conversar infinitamente sobre el arte, el teatro, la música, la vida, compartimos vacaciones con las familias respectivas, Jorge pasó a ser “tío Jorge” para mi hijo y fue también el fotógrafo de mi boda.

A fines de aquel primer año del taller comenzamos a trabajar juntos en el ámbito del teatro, en proyectos propios y ajenos, y en su territorio, el de las artes visuales, hace 10 años que trabajamos en colaboración, los territorios han perdido sus límites y en lo personal deseo que esta colaboración no concluya.

Más allá de la lista de obras, creo que el primer trabajo verdaderamente en colaboración fue el magnífico proyecto de Jorge, el libro-caja Buenos Aires Tour, Cito a Jorge en relación a esta obra: “Es una guía de turismo basado en 8 itinerarios determinados por la rotura de un vidrio sobre el mapa de Buenos Aires, y sobre los que se eligieron al azar 46 puntos de interés correspondientes a otras tantas esquinas. Por supuesto estas esquinas no son los puntos más interesantes de la ciudad, pero justamente lo que propone el Buenos Aires Tour es una mirada hacia lo efímero, mínimo y marginal de Buenos Aires. Es una guía inútil, basada en las elecciones e introspecciones de los tres artistas participantes en este proyecto: Jorge Macchi (fotografías y objetos), María Negroni, poeta argentina residente en New York (textos) y Edgardo Rudnitzky (sonidos). La caja consta de la guía propiamente dicha, un cd rom que permite realizar links entre los puntos de interés y que incluye los sonidos, un mapa, postales y reproducciones facsimilares de objetos encontrados.”

Siguieron al BA Tour instalaciones donde los aspectos visuales y sonoros se funden estructural y perceptivamente en cada propuesta.

Algo que me resulta muy atractivo en este transcurrir es que puedo ver la evolución de nuestro trabajo en este tiempo y es fantástico percibir como se desvanece la línea entre dos medios, dos cabezas, dos artistas, dos sensibilidades.

Bomb día Jorgito!!!

Un tiempo después de haber recibido la propuesta de Bomb y dándole vueltas alrededor, sin accionar al respecto, comencé a entrever que era una buena oportunidad de retomar parte de nuestro diálogo que suele verse interrumpido por intercambios sobre cuestiones de la vida que a cada uno nos ocupan, las urgencias de resolver cuestiones de trabajo y lo breve de nuestros encuentros espaciados en algún lugar del mundo.

Así, lentamente me fui acercando a la idea placentera de simplemente conversar, es más, me tomé el "trabajo" de leer algunos textos sobre tu obra, reportajes que te han hecho y algunos textos que vos has escrito y de recorrer en mi mente fantasmas de nuestras charlas.

Son muchos los puntos en cuestión y varios los que son recurrentes pero me interesan y en lo personal me apasionan. La ficción, la música, el arte conceptual, el azar y su inevitabilidad, lo verdadero y lo verosímil, lo religioso.

El arte conceptual

EDGARDO RUDNITZKY: Comencemos por el principio.

La primera vez que oí de Macchi fue en Buenos Aires en el noventa y pico. Quien intentaba hacerme una reseña de tu persona habló entusiastamente de tu obra y te calificó de artista conceptual, lo que lejos de entusiasmarme, alertó mis prejuicios y juicios sobre el arte conceptual, sin embargo, en ese mismo momento vi unas reproducciones de algunas de tus obras y me fascinaron, lo que me hizo pensar que quizás debía rever mis ideas sobre el arte conceptual o lo tuyo no lo era. En diversas notas periodísticas, artículos y textos en catálogos se te enuncia como artista conceptual, neoconceptual, postconceptual. No me interesan los rótulos pero si quiero que hablemos de tu pensamiento como artista y tu obra y su relación, o no, con el llamado arte conceptual.

JORGE MACCHI: Partamos de la base de que estoy absolutamente en contra de las clasificaciones. Su función es tranquilizar al espectador. Lo que nosotros hacemos es de una complejidad que ninguna taxonomía podría llegar a reducir. Pero bien, es una tendencia totalmente globalizada y es necesario lidiar con ella. Si consideramos al arte conceptual como esa tendencia que reduce los aspectos formales y los subordina a la idea, yo no podría estar más alejado de eso. En general parto de imágenes que en un determinado momento encuentran el soporte específico y que con suerte en algún momento producen ideas en el espectador. Es decir, en mi caso la idea no es preexistente a la imagen. Las ideas surgen de un análisis posterior de las formas. Con respecto a los nombres post o neo conceptual, ellos son tan amplios que finalmente no son determinantes. Mi trabajo es el resultado de la superposición de muy variadas influencias, y no solamente de las provenientes del arte conceptual. ¿Por qué

no tratar de comprender la complejidad en lugar de reducirla?

ER: Lamento, aunque coincido con vos, no tener una respuesta. Solo me tomaré la licencia de citar un breve fragmento del ensayo de Jorge Luis Borges, El Idioma Analítico de John Wilkins :”...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos que cosa es el universo”. Y ahora que estamos con Borges, quien se que es de tus favoritos, recuerdo un libro maravilloso: FICCIONES, donde existe un universo en el cual creo, podrían respirar algunas de tus obras.

Ficción

ER: Hay dos textos que escribiste en el año 2001, uno para el catálogo de la exposición El final del Eclipse (Fundación telefónica Madrid) y el otro para la Revista Funámbulos (revista de teatro, Buenos Aires, 2001) que no hablan aparentemente de lo mismo pero que creo tienen un fuerte nexo en común. En el primero hablaste acerca de un recorte de una noticia policial de un diario Londinense que guardás hace años, cito dos párrafos tuyos de ese texto “No importa ahora que hice con esa historia. La cito aquí porque hay en ella dos aspectos que generalmente atraen mi atención: el accidente y el desecho. Uno hace alusión a la historia en si; el otro a lo que ocurre en esa historia después de ser leída en el periódico”...

“Me pregunto si el trabajo sobre el desecho no será una forma primitiva y degenerada de la fotografía. De hecho ambos pretenden detener o retrasar el deterioro y la desaparición”

En el otro texto, la palabra “ficción” aparece numerosas veces y hablaste de que era un período en que te estabas “acercando peligrosamente al teatro”.

Te cito: “Dije peligrosamente y creo que ese es un término preciso para definir el temor de un artista visual ante el fenómeno de una representación teatral.”...”Por otro lado, y aquí tampoco puedo generalizar, el artista visual siente cierta desconfianza por la ficción”... “Quizás soy un poco insistente en el tema pero una de las cosas más importantes que me dio el taller de experimentación escénica fue la conciencia de ficción. Hubo un instante muy preciso en que comencé a entender algo del fenómeno teatral: leí un reportaje a Bacon y vi Galileo Galilei en la puesta de Ruben Szuchmacher. En el reportaje Bacon decía que no solo enmarcaba sus pinturas sino que también les ponía vidrio delante, para delimitar perfectamente el ámbito del artificio...”

Creo que en ambos textos hablaste sobre la ficción, sobre la problemática de la representación. Ficción y representación a lo Brecht, y quizás por eso tu mención a Galileo, o desde la Teoría de los mundos posibles de Dolezel. Como se articula la ficción en tu obra.

JM: No es casual que vos fueras uno de los coordinadores de ese taller de

experimentación escénica que hice en el año 1998 y que después de diez años estemos trabajando juntos en tantos proyectos. Para mí ese taller fue una experiencia muy importante y produjo un gran cambio en mi forma de trabajar. En esa época estaba desarrollando un proyecto que consistía en emitir radionovelas por porteros eléctricos (interfonos). Yo estaba obsesionado con que el sonido debía salir realmente del pequeño parlante, aunque finalmente todo terminara en un video. Esa necesidad de verdad hizo que tanto la imagen como el sonido fueran deficientes. La pregunta que surgió después de mostrar el trabajo fue: ¿era necesario que la experiencia sea real para que ese video fuera efectivo? ¿no era mucho mejor potenciar los aspectos formales aunque la experiencia en sí misma no hubiera existido?

Recuerdo que en el taller discutimos acerca de la obra de Walter de María (el kilómetro bajo tierra): sin duda para el autor fue importante que ese kilómetro existiera bajo tierra pero para el espectador que solo ve una ínfima porción de ese kilómetro y que nunca sabrá si existe o si se termina a los 50 centímetros, esa verdad ¿es realmente importante? En ese momento el comentario me pareció sacrílego, un comentario que sólo podía salir de la boca de una persona dedicada al teatro, es decir a la pura ficción, a la escenografía. Todo lo que vino después siempre contuvo una reflexión sobre esa pregunta: el kilómetro de Walter de María siempre está presente en algún lugar de mi cabeza en el momento de plantear un nuevo trabajo.

Ese taller me sirvió para darme cuenta que yo también era un productor de ficción, de un carácter diferente de la ficción teatral pero ficción al fin. La consecuencia directa de esto fue la importancia que comencé a darle a los aspectos formales quizás en detrimento de la verdad, si se puede decir que algo como eso existe.

ER: Heidegger dijo que el arte permite que surja la verdad, esta cita un poco fuera de contexto daría para una eterna discusión, pero la evitaremos. Creo que en sí mismo el arte nunca es verdad (ni debe serlo), es verosímil, es creíble para el espectador pero no es en sí VERDAD. Ahora, los materiales que utilizás, los soportes, si son verdaderos y a veces además verosímiles, como cuando trabajás con objetos encontrados o recortes de diarios o revistas, donde el soporte y la obra se encuentran.

Cómo decidís el soporte y el procedimiento para cada obra? Cómo surge el material que se concreta en dibujos y pinturas a diferencia del que surge de materiales concretos?

JM: La materialidad es justamente lo que separa irremediamente para mí las artes visuales del teatro y fue uno de mis principales problemas en el momento de encarar escenografías. Mientras que en el escenario lo que importa es el aspecto externo de un material, es decir, lo que representa, en las obras que desarrollo fuera del teatro me importa que ese material sea reconocible. Si

trabajo con una hoja de periódico quiero que se reconozca como papel de periódico a pesar de mis acciones sobre él, porque mi interés está puesto en el diálogo entre ese material y la historia que ese material tiene para cada espectador. El ejemplo más típico es una obra llamada Monoblock, un edificio estructurado con páginas de obituarios vaciados de sus textos en las que sólo quedan las cruces o las estrellas que determinan la religión del muerto. Para mí lo importante está en el choque de la representación del edificio y la realidad del material. Y hablando de choques creo que ese es el procedimiento que utilizo en el momento de plantear un trabajo. Como dije antes todo comienza con una imagen, una especie de sorpresa en la linealidad de la experiencia cotidiana. Si esa imagen persiste trato de que sea real, es decir que pase de mi imaginación a un soporte concreto. El dibujo para mí es el primer paso de esta transformación y en algunos casos el proceso no pasa de esta etapa. Son las ocasiones en que la imagen se transmite de una manera rápida y concreta al papel y ya no necesita más desarrollo. En otros casos el dibujo es el comienzo de un proceso de búsqueda del soporte o el material que logre extraer lo más importante de esa imagen. Si tengo que decir qué cosas me obsesionan en ese momento, ellas son la especificidad y la síntesis. Soy lo contrario de un artista barroco. Terminó un trabajo apenas siento que logré corporizar una imagen.

ER: No barroco pero si una especie de artista del renacimiento ya que no hay, aparentemente, soporte que te intimide y en todos fluye un Macchi comunicándose. Video, fílmico, papel, colage, pintura, dibujo, fotografía, luz, escultura, performance.

JM: La multiplicidad de soportes tiene que ver con la relación específica que trato de establecer entre imágenes y materiales. Creo que lo importante debe correr por detrás de la superficie y en ese sentido poco importa la variedad de medios. En general cuando nuestro trato de hacer convivir obras materialmente muy diferentes. Mi pretensión es que se perciba un río subterráneo que pasa a través de todos los objetos aunque yo no pueda definir el nombre de ese río.

La música

ER: Entre esos elementos la música aparece recurrentemente en tu obra, pero no me refiero solo a que tu obra “suene”, sino también a criterios “compositivos”, de construcción, de recursos en tu obra que son absolutamente musicales y también la música como objeto observado.

JM: Tengo una relación bastante conflictiva con la música o mejor dicho con la producción de música. Cuando era adolescente decidí aprender piano. Estudié durante 8 años de manera muy intensa. Pero tenía dos problemas graves: la falta de oído y la dificultad para leer partituras. Siempre admiré a las personas

que se ponen enfrente de una partitura y empiezan a tocar. Eso era algo que a mí me llevaba meses. Y como era algo tan complicado mi voluntad me llevaba a aprenderlas de memoria lo más pronto posible. Pero para conservarlas en la memoria debía tocar todas las piezas que sabía todos los días; en la medida que no las tocaba, las olvidaba y debía volver a la tortura de la partitura. Durante un tiempo no tuve piano y cuando por fin tuve la posibilidad de tenerlo nuevamente me sentía incapaz de hacer nada con él: no recordaba las piezas que en algún momento sabía, no podía improvisar y no podía leer mis viejas partituras. Sin embargo recordaba el placer de tocar el instrumento. Los intensos años de estudio se corresponden con mi adolescencia y también con la dictadura en Argentina. Quizás no haya una relación directa entre una cosa y otra pero hay algo de mi frustración con la música que relaciono con mi frustración y melancolía adolescente durante ese período. Más allá de estas consideraciones la música aparece en ciertos trabajos porque es un lenguaje esencialmente formal. Si pienso en el momento en que comenzó un diálogo más intenso entre las artes visuales y la música, éste se corresponde con mi acercamiento al teatro, el descubrimiento de la ficción y con la importancia que comencé a darle a los aspectos formales. Volviendo a tu pregunta, es un poco difícil establecer de qué manera toda esta formación y obsesión musical se filtra en la construcción de las obras, pero es posible que elementos musicales como el ritmo, el contrapunto o la superposición de voces, se traduzcan en ritmos visuales, superposiciones, yuxtaposiciones y transparencias.

ER: Aunque sabía algo de tu historia con el piano, es la primera vez que te escucho narrándola de esta manera. Inmediatamente y aún no se porque, vino a mi mente tu muestra en Junio de este año en Peter Kilchmann Gallery, round Midnight (otro título musical en tu obra, de una larga lista). Esa fue la primera vez, también, que vi una cantidad importante de dibujos tuyos. Claro, en varios de ellos está el piano como objeto representado, pero no es eso, mi sensación al verlos y ahora al escuchar tu historia, me hace pensar el dibujo para vos como el piano tocado sin partitura, donde la música es inmediatez.

JM: Estoy pensando que de no haber sido por este diálogo bomb nosotros nunca hubiéramos hablado de esto. Estoy totalmente de acuerdo con lo que decís y lo extraño es que resulta una sorpresa para mí. Yo dibujo exactamente como me gustaría tocar el piano: aparece una imagen y trato de materializarla en el papel lo más rápido posible, y cuando creo que está básicamente planteada la dejo en ese estado. No son dibujos virtuosos, son dibujos apresurados, inmediatos y sobre todo simples, sin contexto, imágenes flotando en el blanco del papel. Algo así como la versión perfecta y simple de Throw it away por Casandra Wilson: un diálogo entre una voz y un contrabajo.

Azar

ER: Hablaste de tu imposibilidad de improvisar en el piano. La improvisación en la música podría tener una doble lectura, desde el que escucha es una suerte de creación azarosa, instantánea y efímera, desde el que interpreta, lo instantáneo está enormemente ligado a la experiencia, las memorias de diversas índoles y en consecuencia no tan efímera, y el azar es solo un engaño de la percepción que hace aparecer, y hasta creer, como encontradas al pasar, notas y frases. En varios de tus trabajos, quizás el más emblemático en este sentido sea Buenos Aires Tour, los materiales encontrados, lo efímero, lo “casual” se convierte en substancia. Como es el azar para Macchi?

JM: No sé si te pasa lo mismo pero yo tengo la sensación permanente de que todo puede cambiar irremediamente o catastróficamente de un momento para otro. Es una sensación que tengo sobre todo cuando camino por la calle y veo a la gente y los autos pasando y todo parece ordenado como en una coreografía. No sé si es la influencia del cine catástrofe o si el cine catástrofe es tan exitoso porque mucha gente comparte mi sensación. Hace poco hice un trabajo llamado tiempo real: un reloj supuestamente digital adosado a la pared cuyos números está conformados por fósforos que por un proceso de animación muy rudimentario marcan el tiempo real. Todo transcurre de una manera fluida a lo largo de veinticuatro horas y por supuesto ningún fósforo se enciende y destruye la imagen, pero en todo momento está latente el peligro de una reacción en cadena. Como te darás cuenta mi relación con el azar es bastante neurótica. El azar es lo que no se puede dominar, lo que no se puede controlar, y si bien en algunos casos el azar trae como consecuencia situaciones agradables, en general lo relaciono con situaciones trágicas. Por eso en la ficción que establezco para mi trabajo puedo controlar el azar, congelarlo, repetirlo. Incluso cuando la música es consecuencia del azar (aquí entiendo lo que decís acerca de la improvisación y el azar), lo que aparece en primer término es un deseo obsesivo por otorgarle un sentido o una lógica al sinsentido. Así entiendo el trabajo que desarrollamos en Buenos Aires Tour: una guía turística de Buenos Aires basado en un hecho azaroso como la rotura de un vidrio y cuyo interés está puesto más en la creación de un sentido antes que en la descripción superficial de una ciudad.

ER: Si, comparto esa sensación de que todo puede cambiar irremediamente (aunque trato de evitar lo de “catastróficamente”) de un momento para otro y también comparto esa imagen de la cotidianeidad donde todo parece dramáticamente ordenado como en una coreografía, sensación que para mi se vuelve estremecedora cuando los oídos se encuentran sumergidos en un “walkman” (palabra antigua, no?) que modifica la percepción de la carga dramática según la música va transcurriendo.

Todo es perfecto hasta que el coreógrafo o alguno de los bailarines se distrae y... ¡zas!

Destino, karma, sincronicidad, dios?

Siempre recuerdo un inmenso panel en tu taller en el cual conviven con herramientas, teléfonos de taxis y delivery de comidas, imágenes religiosas diversas, que también he encontrado en otros rincones de tu taller y tu casa.

Que vínculo hay con esta imaginería en tu obra?

JM: Ese panel, al contrario que mis trabajos, fue creciendo de una manera orgánica. Nació sin un plan, simplemente como una acumulación de imágenes y textos, fotografías, herramientas y recortes de periódicos sin relación entre sí. Y hay muchas imágenes religiosas y mucho humor. Ahora lo miro y podría rastrear mis intereses, mis temores y mis obsesiones de los últimos veinte años. Uno de esos recortes dice: Macchi se detendrá para reflexionar. Me acuerdo perfectamente que encontré este titular, que obviamente no se refería a mí sino a un juez de una causa tenebrosa de los años 90, en un momento en que volvía de una estadía muy larga y conflictiva en Europa con una necesidad imperiosa de detenerme a pensar. Ese panel es un diario íntimo y al mismo tiempo una agenda y un directorio. Imperceptiblemente se fue transformando en una necesidad. No tiene una relación directa con las imágenes de mis trabajos, pero es parte de ese río subterráneo del que hablaba antes: una sensación o un clima muy difícil de definir con palabras.

Colaboraciones

ER: Ahora que nos encontramos en Yokohama, lejos de Berlín y lejos de Buenos Aires, me tienta hablar del trabajo en colaboración y como se articula. En ese sentido hemos tenido caminos diferentes, yo desde temprano comencé a trabajar en colaboración, como percusionista en la orquesta o grupos de cámara, como compositor en un estrecho vínculo con los intérpretes y después mucho tiempo trabajando dentro de las artes performáticas, pero en los últimos años fui caminando hacia un trabajo más solitario. En tu caso, tu trabajo comenzó y fue largamente solitario y hace algunos años los trabajos en colaboración comienzan a ocupar más espacio.

JM: La primera vez que trabajé en colaboración fue en año 1992. En esa ocasión hicimos con mi amigo David Oubiña un video muy corto llamado La flecha de Zenon, una obra que me sigue gustando y que seguimos mostrando. Con ese video sentí que la autoría se esparcía entre nosotros dos de una manera muy pareja y natural, cosa que para mí resultaba inédita acostumbrado como estaba a trabajar solo y a ser el único responsable de mis obras. La experiencia teatral me introdujo en otro tipo de colaboración, en la que cada uno desarrolla un aspecto de la producción de la obra y donde hay un director

que establece el concepto general, algo que sin duda está presente también en el cine. Para mí el teatro fue muy importante porque por primera vez sacrificué mis propios intereses y tendencias en función de un conjunto. Y otro aspecto importante derivado del fenómeno teatral es el cruce de las disciplinas artísticas sin caer en la subordinación de una a otras. Sin dudas las mejores obras son aquellas en las que el texto, el sonido y los aspectos visuales trabajan a un mismo nivel pero al mismo tiempo son absolutamente dependientes los unos de los otros. Esta fue la idea debajo del proyecto Buenos Aires Tour (2003), que creo fue nuestro primer trabajo fuera del ámbito del teatro. Después de estos años de intenso trabajo en colaboración saco como conclusión que lo que hace posible una interacción como esta no es simplemente la similitud de intereses o gustos estéticos. Creo que es fundamental una fuerte relación de amistad más allá del estrecho terreno del arte.

ER: Coincidimos absolutamente en eso, creo que es imposible de otra manera.

JR: Kanpai!

ER: Kanpai!