



Jorge Macchi
Sin título, 1993
Madera, alambre y tierra
18 x 18 x 12 cm

MATERIA INCIERTA

Por Florencia Malbrán

Jorge Macchi coloca un nido de barro dentro de una jaula destinada a contener algún pájaro. Anula un nido, ahora encerrado y deforme. Ningún ave podrá ya abrigarse en él. *Sin título* (1993) es pequeña -la jaula no supera siquiera los veinte centímetros de lado- pero sus connotaciones son inmensas.

La obra aparece como una gran reflexión sobre la libertad. Tal vez no sea posible evitar aquí el cliché que equipara el pensamiento al vuelo. El pájaro, cuando se arroja al aire, se dirige hacia donde quiere, así como la mente deja volar la imaginación, formando nuevos proyectos, creando ideas y representándose imágenes. El pensamiento se eleva y se mueve. Pero en *Sin título* el pájaro no se puede mover. Es más, el pájaro mismo está ausente y no hay lugar para nada más dentro de la jaula, rellena de barro en toda su capacidad.

La exploración de la libertad implica, necesariamente, meditar sobre la noción de movimiento, especular sobre la naturaleza del infinito y los alcances de la imaginación. Contemplamos hasta dónde podemos actuar, volar, pensar. *Sin título* actualiza un interrogante fundamental: "¿Qué es posible pensar y de qué imposibilidad se trata?"¹.

Aunque de color marrón, esto es, opaca en sentido literal, *Sin título* es una obra luminosa; en sentido figurado, porque posee una sugerente lucidez. Entre las barras de la jaula y las capas de tierra apisonada existen espacios, pequeños agujeros, rajaduras por las que se filtran rayos de irracionalidad. En tanto espectadores, nos vemos obligados a olvidar nuestros códigos interpretativos para seguir las transformaciones de

¹ Foucault, Michel (2005). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 1.

un cuerpo que desaparece, el nido, y reaparece del modo menos esperado, en una jaula. Esos rayos irracionales nos obligan también a ver las configuraciones mentales que tenemos para dar cuenta de las cosas, las estructuras a las que recurrimos para definir objetos y experiencias, y sus límites.

Sin título se relaciona con la emancipación, con el papel de la metáfora en la comprensión, y desvirtúa el orden de lo dado. Propone relaciones insólitas y sorprendentes. Se justifica la cita a Michel Foucault -quien impulsó la descripción y el análisis de la "coherencia"- al considerar las maneras en que esta obra: "sacude [...] todo lo familiar al pensamiento -al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro"². ¿Qué es esta obra que no se ajusta a clasificación alguna?

Macchi define *Sin título*: "Es una jaula de pájaro llena de tierra". Titubea y precisa: "Es un objeto a medio camino entre jaula y nido aunque la connotación claustrofóbica es bastante clara"³. Había pensado en los horneros, y creó una obra desconcertante. El hornero, que hace su nido con barro en forma circular, pierde su lecho cuando Macchi lo transforma en un prisma rectangular relleno de tierra. Para construir la obra rodeó la jaula con plástico y cinta y, en efecto, metió tierra a más no poder. Círculo y rectángulo pasaron a convivir en una obra cuya materia es incierta.

Décadas después de la primera exhibición de *Sin título*, acontecida en 1995 en el Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, Macchi realiza una nueva versión de la obra⁴. Una jaula casi idéntica, también repleta de tierra, pasó a ser la unidad central de un tríptico, flanqueada por un nido de hornero y un pequeño ventilador de pie

² *Ibid.*, p. 233. Foucault escribe inspirado en un texto de Borges que cita "cierta enciclopedia china". Se trata del cuento "El idioma analítico de John Wilkins". La apropiación de estas palabras de Foucault para analizar *Sin Título* invita entonces a contemplar las posibles relaciones entre el arte de Macchi y la literatura de Borges, un vínculo en el cual la crítica ha insistido (quizás incentivada por una anécdota del propio Macchi, quien cuenta que lo llamaron Jorge porque, cuando nació, su padre leía *El Aleph*). Al respecto de estas relaciones, véase Pedrosa, Adriano (2003). *Cream 3. Contemporary Art in Culture*. London: Phaidon; Jagoe, Eva-Lynn, Alicia (2006). Jorge Macchi's Fractured Narratives of Buenos Aires. En *Light Music*. Essex: AHRC Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies, University of Essex; Garramuño, Florencia (2009) De la memoria a la presencia. En *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Malbrán, Florencia (2015). *Los medios del arte* [Manuscrito]. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Sobre los alcances de la literatura en el arte de Macchi, sirve rescatar una advertencia del artista. A pesar de los vínculos posibles, él nunca propuso ilustraciones directas: "Hay autores que leí desde la adolescencia que me resultaron muy importantes, aunque no hay obras relacionadas directamente con ellos. Sí, obviamente, Borges, Cortázar e incluso Edgard Allan Poe, quien fue una especie de pasión adolescente. Todos fueron muy importantes para mí". Macchi, Jorge. Televisión española. Recuperado de <http://www.rtve.es>. Consulta: dic. 2019.

³ Jorge Macchi en correspondencia con Belén Leuzzi, correo electrónico, 21 de mayo de 2019. Macchi recuerda: "Cuando hice esto estaba presente el nido de hornero".

⁴ *Sin título* se expuso por primera vez en 70-80-90, exhibición organizada por Jorge Glusberg en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1995.

cuya estructura está colmada de barro. *Tríptico* (2018) se mostró en Italia, en el marco de la exhibición *Suspension Points* que reflexionó, desde su propio título, sobre la indeterminación y el sigilo.

Sin título se vincula con *Tríptico* y, a su vez, *Tríptico* se relaciona con *Fan*. En todas estas obras, Macchi desbarata expectativas y respuestas aprendidas. Creada en 2013, *Fan* es un ventilador de techo que se instala en el ángulo de una sala de exposición. Es obvio que el ventilador no debería ubicarse allí. Gira, pero sus aspas chocan contra los muros de las esquinas. Hace ruido. Mientras las paredes se marcan y rompen, el polvo se acumula en el piso. En el ruido anómalo que produce al golpear sus aspas contra los muros, en el girar incesante, el ventilador resulta magnético. Los rostros de los espectadores miran hacia arriba, hipnotizados, preguntándose por qué el ventilador está aprisionado en la esquina. El ritmo de los ruidos de los golpes puntúa de otra manera el pulso del tiempo.

Si *Fan* tiene sonido, *Sin título* también apela al oído. Macchi opera en esta obra con la sinestesia. El canto del pájaro suena, aunque como ahogado, con intensidad absolutamente disminuida, pero parece escucharse al fin. Ese sonido continuado del ave que el oído percibiría habitualmente está determinado por la sensación que provoca en la vista la imagen condensada de la jaula y el nido. Se trata, sin dudas, de una imagen que no afecta solo a los ojos, sino que además reverbera en la escucha.

El influjo de John Cage, a quien Macchi reconoció como referente, asoma en *Sin título*. El canto del pájaro no está allí, pero está, como el ruido en el silencio. Lo demostró así la composición musical *4' 33"* (1952), innovación radical de Cage, que constaba de cuatro minutos y treinta tres segundos en los que el músico no tocaba nada. Durante su estreno, el 29 de agosto de 1952 en Woodstock, Nueva York, parte del público no reparó siquiera en su ejecución. El concertista permaneció quieto frente al piano, mientras el sonido del viento en los árboles que rodeaban al auditorio entró en la sala, y luego el de la lluvia que comenzaba a caer. Estos ruidos ambientales probaban la firme creencia de Cage de que no existe el silencio entendido en tanto ausencia absoluta del sonido. Antes de estrenar *4' 33"*, en 1951, Cage había visitado una cámara sorda, a prueba de ecos, en la Universidad de Harvard. Su aspiración era escuchar el silencio. Escuchó, en cambio, dos sonidos, uno alto y uno bajo, el primero correspondía a su sistema nervioso y el segundo, a su sangre en circulación. A partir de esta revelación, Cage advirtió que el silencio está vivo.

Detona la dicotomía entre el silencio y el sonido: solo existe oposición entre la intención de escuchar y la de desviar la atención. Cage redefinió el silencio en tanto

² Macchi afirma, sobre sus objetos: "Lo que aparece en primer lugar es el deseo obsesivo de asignarle sentido o lógica al sinsentido". Macchi, Jorge (invierno 2009). Jorge Macchi by Edgardo Rudnitzky. *Bomb*, 21.

ausencia de sonido intencional y desconexión de la atención. En este sentido, Macchi lleva los objetos a una suerte de silencio. Sus obras operan modificaciones que vuelven a los objetos callados o mudos. Aunque su silencio no es tal. A pesar del extrañamiento, *Sin título* tiene múltiples capas de sentido, múltiples niveles de significación. Reclama, simplemente, a la Cage, una nueva conexión de la consciencia⁵.

El "silencio obstinado", que es una de las señas del arte de Macchi -la renuencia en la cual la crítica reparó con asiduidad-, se refiere a aquellas obras que en principio desconciertan, perturban porque no se sabe exactamente qué son⁶. Pero luego, al contemplar esas mismas obras, brotan variados sentidos, no obstante no hay certeza acerca de qué interpretación podría ser la correcta. *Sin título* dispara asociaciones, cadenas de significación. ¿Cómo está enjaulado el pensamiento? ¿Qué es lo inenarrable? ¿Dónde se ubica un punto ciego? ¿Cómo explicar el escándalo lógico del oxímoron encarnado en una obra en la cual, según escribe la curadora Inés Katzenstein, "hay como un exceso de pájaro y ningún pájaro"?⁷

Al observar *Sin título*, no obstante, se podría argumentar que la influencia de Cage se vuelve más tenue, mientras pasa a primer plano la incidencia de otra figura vanguardista, Marcel Duchamp. ¿*Por qué no estornudar Rose Sélavy?* (1921) tiene fuertes ecos en esta obra de Macchi. Duchamp también utilizó una pequeña jaula de pájaros, en la cual introdujo un termómetro, un hueso de pescado y ciento cincuenta y dos trocitos de mármol blanco cortados en cubos, de tal modo que parecen terrones de azúcar. En ¿*Por qué no estornudar Rose Sélavy?* coexisten materiales muy disímiles. Duchamp pulverizó la noción de que hay una correspondencia esencial entre los componentes que hacen a la obra. Los cortes lógicos entre clases de objetos son transgredidos y la organización visible del mundo se vuelve lógicamente imposible⁸. O, al menos, es imperativo volver a contextualizar los objetos, para ampliar la

⁵ Gabriel Pérez Barreiro acuñó la expresión "silencio obstinado". Afirmó: "Esta forma de encuentro de distintos sentidos sobre un mismo objeto es típica del afán de Macchi por producir múltiples capas de resonancia. Casi como si el objeto estuviera dentro de una cámara de ecos donde la memoria personal se choca con ideas filosóficas. Ahora bien, para que esta resonancia sea posible, el objeto tiene que conservar como cualidad básica un obstinado silencio, es decir, no es posible hacer demasiado explícitas sus intenciones sin que la obra corra el riesgo de volverse didáctica o meramente ilustrativa". Pérez Barreiro, Gabriel. Jorge Macchi: la anatomía de la melancolía. Recuperado de www.jorgemacchi.com. Consulta: dic. 2019. En líneas similares, otros críticos han enfatizado el silencio típico de Macchi. Véase Aguado, Alejandra (2011). La catedral sumergida: la música como fantasma. En *Jorge Macchi. Music Stands Still*. Ghent: SMAK; Gainza, María (2005). "El último verano". En *Jorge Macchi/Edgardo Rudnitsky: La Ascensión*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.

⁷ Katzenstein, Inés (2017). Jorge Macchi surrealista, o la perseverancia en lo imposible. En *Jorge Macchi, Perspectiva*. Buenos Aires: Malba. Recuperado de www.jorgemacchi.com. Consulta: dic. 2019. Katzenstein consideró *Sin título* al estudiar el arte de Macchi y rescatar "su voluntad de darle cuerpo a algo que escapa a la lógica".

⁸ Duchamp hizo un salto radical; la utilización del azar y los *ready-mades* le permitió plantear "nuevas cuestiones que eran potencialmente ontológicas (¿qué es el arte?), epistemológicas (¿cómo lo conocemos?) e institucionales (¿quién lo determina?)". Véase Foser, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain y Buchloh, Benjamin H. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal. Por otro lado, interesa anotar que *Sin título* emplea la imagen de la jaula, un motivo que Macchi repetirá después en otras obras, por ejemplo, en una acuarela que presenta un árbol de cuyas ramas no brotan hojas sino pequeñas jaulas. Macchi recuerda haber pintado esta obra en el año 2009 aproximadamente.

percepción y romper el confinamiento que impide comprender la unión de una jaula, unas piedras, un hueso y un instrumento de medición. La lógica desencajada y el orden descompuesto de *Sin título* revela el nexo con Duchamp, tanto como lo hacen otras obras de Macchi, entre ellas *Vidas Paralelas* (1998) y *Buenos Aires Tour* (2004), ambas realizadas con vidrio y vinculadas al azar, y por eso relacionadas al célebre *El gran vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* (1915-23).

Exponente de una peculiar rareza, *Sin título* pertenece a la estirpe de obras de Macchi que, como *Fan*, *Vidas paralelas* o *Buenos Aires Tour*, elude toda prescripción directa de sentido. Al encontrarnos con *Sin título*, debemos renunciar a la dependencia sobre la certeza de nosotros mismos y nuestro alrededor. Así, interrogamos y sometemos a escrutinio aquello que vemos o creemos. Las preguntas que hacemos al encontrarnos con esta obra, en última instancia, nos hacen reconsiderar nuestros condicionantes culturales, nuestros límites y normas de conducta.

Jorge Macchi trae a escena interrogantes que el sentido común -o el "régimen de verdad" de cualquier proyecto en funcionamiento- no puede resolver totalmente. Sus operaciones con la incertidumbre lo acercan a otros artistas cuyas obras cobraron visibilidad durante el cambio de milenio y que, al igual que él, viven y trabajan en Buenos Aires, como Pablo Siquier o Fabio Kacero. La incertidumbre lo coloca, además, de par en par con grandes figuras de la escena del arte internacional, como Roni Horn, Karin Sander y Gabriel Orozco, artistas que hicieron de la duda su bandera y cuestionaron la identidad de los objetos diarios y ordinarios⁹.

Ofrecer especulaciones sobre el sentido de *Sin título* es posible (ideas relacionadas con la impugnación de la clausura en las definiciones, la estructura del lenguaje, el valor de lo desconocido), pero porque la propia obra ratifica la imposibilidad de una representación totalizante de lo dado, la conclusión de un ensayo sobre la misma nunca podrá terminar de cerrarse. La jaula se opone al confinamiento, ubicándose en una zona de apertura.

⁹ Estos artistas son muy diversos entre sí, no obstante, todos abrazan la incertidumbre y la ambigüedad. Siquier, por ejemplo, pinta los mismos patrones una y otra vez: al desplazarlos de un lienzo a otro, rompe las nociones de unidad y pureza -además de desbaratar los polos entre abstracción y figuración, o entre bellas artes y artes aplicadas-, y demanda que los espectadores abandonen su seguridad para vérselas con esos descalces, esas mezclas, haciéndolas cobrar sentido. Siquier explicó: "Los cuadros se definen más por lo que no son que por lo que son". En Orozco, otro caso interesante, la desfamiliarización se juega en cambio en el ámbito del urbanismo. Orozco camina a la deriva, barre las calles abierto a la sorpresa y toma fotografías de elementos heterogéneos, fortuitos, extraños. Así, de un modo u otro, el encuentro con la obra de todos los artistas enumerados entraña la renuncia a la certeza.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD