

**G L O**

**B A L**

**MYOPIA**

**MARCO**

**MAGGI**

URUGUAY

2 0 1 5



la Biennale di Venezia

56. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

**GLOBAL MYOPIA**

(PENCIL & PAPER)

**PABELLÓN DE URUGUAY**

PAVILION OF URUGUAY

PADIGLIONE DELL'URUGUAY

**GLOBAL MYOPIA**

(PENCIL & PAPER)

MARCO MAGGI

**Artista**

PATRICIA BENTANCUR

**Curadora**

RICARDO PASCALE

**Comisario**

ORGANIZAN:

**Ministerio de Educación y Cultura**

Ministro de Educación y Cultura  
**Ricardo Ehrlich**

Subsecretario de Educación y Cultura  
**Óscar Gómez**

Director General de Secretaría  
**Pablo Álvarez**

Director Nacional de Cultura  
**Hugo Achugar**

Director de Proyectos Culturales  
**Alejandro Gortázar**

**Ministerio de Relaciones Exteriores**

Ministro de Relaciones Exteriores  
**Luis Almagro**

Subsecretario de Relaciones Exteriores  
**Luis Porto**

Director General de Secretaría  
**Gustavo Álvarez**

Directora General de Asuntos Culturales  
**Mercedes Rodríguez di Leoni**

Encargada de negocios a.i. (*a interim*) en Italia  
**Gabriela Chifflet**



En el marco del cambio de gobierno, cabe destacar que durante la realización de la Biennale di Venezia las autoridades que estarán a cargo del Ministerio de Educación y Cultura son la ministra María Julia Muñoz y el director nacional de Cultura, el señor Sergio Mautone. En el Ministerio de Relaciones Exteriores las autoridades encargadas son el ministro Rodolfo Nin Novoa y el director general de Asuntos Culturales, Carlos Barros.

Edición

**Patricia Bentancur**

Coordinación MEC

**Verónica Herszhorn**

**Cecilia Bertolini**

Maqueta, diseño e impresión

**Monocromo**

Corrección de estilo

**Pablo Azzarini**

Traducción al italiano:

**Riccardo Bogleione, Gioconda Quartarolo**

**Georgina Torello** (Corrección)

Traducción al inglés:

**Marcela Dutra**

**Dion L. Bridal** (Corrección)

Fotografías

**Estudio Marco Maggi**

Archivo y Catalogación

**Mana Laplume**

**Jessica Lin**

**Comisión Nacional de Artes Visuales**

**Enrique Aguerre**

**Cristina Bausero**

**Eduardo Cardozo**

**Lacy Duarte**

**Ricardo Pascale**

**Gabriel Peluffo**

**Octavio Podestá**

**Asociación de Amigos del Pabellón Venecia**

Presidente

**Alberto Breccia †**

Vicepresidente

**Ricardo Pascale**

Secretario

**Luis Zino**

Vocales

**Cristina Bausero y Germán Vecino**

**GLOBAL MYOPIA**

(PENCIL & PAPER)

ISBN: 978-9974-36-299-4

Depósito legal: 364.816

## Navegar en un mundo de cercanías

La convocatoria a Venecia en 2015 invita a detenernos para compartir una mirada hacia adelante y explorar nuestro común futuro, los futuros de todos, de todo el mundo.

Vivimos tiempos de cambios que atraviesan con fuerza los ámbitos científico-tecnológicos, económicos, políticos, sociales, y muy particularmente los culturales, y afectan de tal manera las relaciones de los seres humanos entre sí y con su entorno que constituyen un verdadero cambio civilizatorio. Como cada vez que las sociedades asumen los desafíos de alejarse de la navegación de cabotaje, cercana a la costa y con referentes seguros, se abren innumerables caminos a explorar, llenos de interrogantes e incertidumbres.

El destino de cada viajero, de cada explorador, el destino de cada uno afecta al futuro de todos. Son difíciles las síntesis que aparecen como cortes en el camino. Son las creaciones de los artistas las que pueden constituirse, a la vez, en avisos a los navegantes, bitácoras e instrumentos de navegación.

Es un honor para nuestro país presentar en esta ocasión la obra de Marco Maggi. Es una mirada al mundo de un ciudadano del siglo XXI, en la cual nos sentimos expresados desde Uruguay. Es una invitación a un espacio cuya despojada sencillez nos interroga y nos conmueve, pero fundamentalmente hace que nos sintamos próximos y así valorar un mundo de cercanías, ese en el que realmente vivimos mientras

navegamos en aguas y tiempos globales. Aun más, esta *miopía* aparece como imprescindible para acompañar la mirada hacia el futuro.

Sentimos igualmente que esta obra que se presenta en el pabellón de Uruguay habla de nosotros, de nuestro país, de nuestra búsqueda y nuestros esfuerzos por construirnos como un territorio de cercanías y de dimensión humana, abierto al mundo, cerca del mundo, en el mundo.

### **Ricardo Ehrlich**

Ministro de Educación y Cultura

## **Lo esencial es miope ante los ojos**

**L**a fineza, la cercanía o el «mirar más cerca y más tiempo»<sup>1</sup> es una marca –valga el juego sonoro– de Marco Maggi. Su obra –esta que presenta en el Pabellón de Uruguay en Venecia/2015–, como su obra anterior y el recorrido de sus últimos años, *marcan* una estética, una ética y un pararse ante el mundo apurado y acelerado en que vivimos.

Como siempre *estética* en realidad *est/ética* y por lo mismo sus grafías, sus tensados arcos/lápices, sus esgrafiados, sus papeles A4, sus aluminios, son materia de reflexión y creación, pero sobre todo son un pronunciamiento sobre la superficie que, a pesar de la fascinación del autor por planos y espacios, nada tiene que ver con lo superficial o lo trivial. Por el contrario, es decididamente una apuesta contra la trivialidad, una acerada y acertada postura ante un mundo que vive intoxicado con el *fast track*, el consumo instantáneo, el *zapping*, sin tiempo para ver-distinguir-percibir-comprender y no solo mirar mientras se corre de un lado a otro porque no se tiene tiempo o prima la urgencia de acaparar con el ojo sin que quede registro pues importa más «llegar a destino sin problemas» u «otras veces embocan todas las pelotas en el

---

1. Marco Maggi. *XVII Premio Figari*. Museo Figari-MEC, Montevideo, 2013, p. 50.



cesto sin mirar» para terminar sentenciando: «No hay que andar tan apurados. Solo es cuestión de esperar» (como apunta Fidel Sclavo).<sup>2</sup>

Lo esencial en Marco Maggi es visible solo con la ayuda de una *Myopia Global*. Esa que trae aparejada su obra en la que la incisión, la delicadeza, la congelación del ver el detalle y no solo el panorama global que nos acoge.

La obra de este artista –merecedora de tantos reconocimientos a nivel internacional y los mayores a nivel de Uruguay– es un desafío que nos vuelve celestes mientras ascendemos en los Giardini de la Biennale como si estuviéramos en un globo gigante que nos muestra el globo-el planeta y nos hace descubrir a medias –medio miopes-medio bifocales– las minucias de nuestro entorno pero también el esplendor de los detalles que dicen del ser humano y su circunstancia en estos tiempos acelerados de mutación civilizatoria.

El honor que representa para Uruguay presentar a Marco Maggi en el Pabellón de Venecia implica, además, una invitación a todos los que se acercan para ver el mundo desde un país que dialoga con lo mínimo sin descuidar los vastos horizontes.

### **Hugo Achugar**

Director Nacional de Cultura  
Ministerio de Educación y Cultura

---

2. Ibidem, p. 41.

## **CONTENIDO**

### **Sobre Marco Maggi 17**

Ricardo Pascale

### **Pausa capital 21**

Patricia Bentancur

### **Hotbed y otras historias 71**

Roberto Pinto

### **Política lenta 79**

Adriano Pedrosa

### **Hotbed, una micro revolución 89**

Milena Kalinowska

### **El tiempo no tiene apuro 97**

José Roca

### **La atención subversiva 105**

Guillermo Ovalle

### **Surf en el papel 123**

Selene Preciado

### **La mutación de protocolos 133**

Mary-Kay Lombino

### **Biografías 140**

### **English version 145**

### **Versione italiana 199**

### **Agradecimientos 253**

## Sobre Marco Maggi

Ricardo Pascale

COMISARIO

1

23 Watts Street, era la dirección que buscaba afanoso en una húmeda tarde de noviembre de 1998, en el antiguo y entonces renaciente barrio de Tribeca. ¿Pero por qué me era tan importante llegar? 123 Watts era el nombre de la galería donde Marco Maggi inauguraba su primera muestra individual en Nueva York. La denominó *Tectonic*. Llego al lugar; ingreso a 123 Watts. Me sumerjo a observar la obra de Marco. Y recibo un impacto soberbio. El talento creativo desplegado era, a todas luces, inusual. Me voy acercando, una a una, a las obras. Dibujos con incisiones en papel, en hojas de aluminio Reynolds, formando en ellos distintos agrupamientos y estilos de dibujo a veces intrincados, en los cuadros de *slides* enmarcando diminutas obras de papel o de aluminio como soporte. Sigo y veo una serie de manzanas con incisiones, las que según cuándo habían sido hechas mostraban el paso implacable del tiempo. Maravillas. Voy descubriendo un nuevo mundo más allá del formal, puro y exquisito. Marco quería gritar un nuevo conocimiento del mundo, pero con otro instrumento, con la sutileza de una obra refinada, original y rotunda en su mensaje. Creí entenderlo, pero se le veía más profundo. Pedía tiempo y meditación. Este fue de los impactos que más gratamente mantengo en artes visuales contemporáneas.

Días más tarde, en la edición del 15 de diciembre de 1998 del influyente *Village Voice*, veo un artículo de la distinguida crítica de arte Kim Levin (a la sazón presidenta de la Asociación Internacional de Críticos de Arte)

donde ubica a la muestra de Maggi en la codiciada «*short list*», o sea donde aparecen las dos mejores de Nueva York de la semana. Levin tenía razón, y seguro vio lejos. Luego –cosa inusual– la mantuvo entre las muestras recomendadas de Nueva York, durante 14 semanas.

A partir de entonces la carrera de Marco fue en ascenso permanente, exponiendo en los más prestigiosos museos, importantes galerías de distintas partes del mundo, en las más finas ferias de arte, en reputadas bienales. Pude asistir a muchas de ellas. Menciono, por razones obvias, solo dos que me parecen particularmente importantes para su carrera: 2002, en la 25ª Bienal de San Pablo, donde presenta su *Global Myopia*; y 2008, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde exhibe sus recientes adquisiciones y donde pude ver lucir la obra de Maggi.

En el arco de su trayectoria ha realizado instalaciones, esculturas y dibujos, ha trabajado con variados soportes, todos ellos en general pertenecientes a objetos de uso doméstico, cotidiano. Desde marcos de *slides* de 35 milímetros hasta hojas de aluminio, resmas de papel, además de cerámica, grafito, espejos de tránsito, lentes para los ojos, plexiglás y, de momento, también sobres.

Estos objetos son transformados por Maggi con serena, inmensa sofisticación y enorme preocupación por el detalle, en dibujos que no tienen una forma previsible. Alguien dirá que son vestigios de una antigua ciudad, otros que son circuitos electrónicos, o sutiles líneas donde finas trayectorias a veces difíciles de percibir son interceptadas por relieves formados por sus incisiones, que dan a su obra gran resonancia formal sin acudir a estridencias. Marco los realiza con un gran consumo de tiempo. No le importa el tiempo que le lleve concluir un trabajo.

Le importa, con sus dibujos, a partir de un elemento doméstico, difundir su mundo.

Sus dibujos en esos soportes los realiza solo con dos instrumentos materiales: lápices H (hasta el H 9), y el X-Acto knife. Nada más. ¡Ah!..., y otro, inmaterial, tan valioso y tan escaso en nuestros días: el tiempo.

Lo que sobre todo le importa a Maggi es la relación entre el objeto y el observador. Que éste destine tiempo a descubrir otros mundos. Otros conocimientos. *Lentissimo* es el acertado nombre de una muestra suya de 2008.

Una visión de la obra de Maggi centrada en lo puramente estético, por el propio carácter emotivo de la metáfora, sería reduccionista. Estamos frente a un artista en el cual la dicotomía entre lo formal y lo cognitivo no tiene cabida. La actividad artística en Maggi apunta a la filosofía del arte. Las emociones, en este caso, funcionan cognoscitivamente. Ellas, al igual que otros sistemas simbólicos, proporcionan nuevo conocimiento al mundo.

El estudio de las artes es, pues, una parte del estudio de la creación y comprensión de nuestros mundos.

Maggi, preocupado por la sociedad de hoy, sostiene que «estamos ubicados en una sociedad con información disfuncional: la realidad deviene ilegible y las artes visuales invisibles».

En *Global Myopia (pencil & paper)* renueva sus ideas y ve en la *Myopia* una posibilidad de acercarse, con tiempo, a ver la realidad, a entenderla y a generar nuevo conocimiento, en lugar de hacerla no inteligible.

Pero en esta oportunidad el artista arriesga más aun. El soporte sobre el cual trabajará no son sus viejos conocidos, como papel o aluminio. En este caso el soporte serán las propias paredes del Pabellón de Uruguay. Arriesga, es cierto. Pero tendrá su recompensa, acaso la mayor de un artista: el observador se detendrá *lentissimo* y creará su propio mundo.

En 1998 Levin no se equivocaba. Años después, el brillante artista ascendente de 123 Watts desarrolla, en la *biennale*, su lenguaje maduro sobre el mundo, esta vez para el mundo y, como tal, no se detiene solo en lo estético o a describirlo, sino en su construcción.

## **Pausa capital**

Patricia Bentancur

CURADORA

**L**a propuesta curatorial de esta edición *All the World's Futures*<sup>1</sup> es un proyecto dedicado a encontrar una nueva lectura sobre la relación del arte y de los artistas con el estado actual de las cosas. Cada tiempo conlleva un sinfín de catástrofes de diversa índole, incomprensiones y tensiones nacionales y transnacionales, caos, emergencias y conflictos. Los artistas se aproximan a muchas de estas problemáticas para hacerlas visibles y cuestionarlas con sus propias herramientas. Cualquier análisis posible sobre estas situaciones, sus causas y consecuencias, no es en ningún caso lineal, y el abordaje que podamos hacer tampoco lo será.

Hay artistas que enfocan estos temas desde prácticas simbólicas, con acciones de denuncia (performances, instalaciones públicas, acciones a través de múltiples redes), otros desde ámbitos político-sociales, reforzados con el empleo de material documental (archivos, prensa, elementos de los media en general), etcétera. En todos los casos, las diversas aproximaciones conforman ese parlamento al que refiere Enwezor,<sup>2</sup> un parlamento de opiniones y de ideas que podrían verse enriquecidas por estas intersecciones de filtros, que en su sumatoria pueden colaborar a lecturas más profundas sobre realidades tan complejas e inabordables.

1. Enwezor, O. (2014). «All the World's Futures. Venice: La Biennale», disponible en línea en: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/>

2. *Ibidem*.

El trabajo de Marco Maggi puede parecer a priori ajeno a estos enfoques y prácticas. Sin embargo conlleva en sí mismo la exigencia de una experiencia subjetiva que supone el quiebre de cualquier operación inconsciente o accidental. En efecto, la obra exige una atención poco común, que devela y revela aspectos comportamentales que devienen necesariamente políticos. O, como reflexiona Adriano Pedrosa,<sup>3</sup> este es un juego silencioso, delicado y lento que construye un sutil estilo político, incluso enmascarado por la belleza y el resplandor de las obras.

*Global Myopia (pencil & paper)* es un dispositivo expositivo no convencional, donde el dibujo es el foco cuestionado y su soporte expandido a límites fuera de la escala habitual y fácilmente aprehensible. Maggi ha elaborado un abecedario y personal de 10 mil elementos (*stickers* blancos) con los que dibuja durante meses pegando y plegando sobre las paredes.<sup>4</sup> Esos pequeños papeles blancos necesitan, para que sean visibles y existan, en este caso sobre un muro también blanco, un tipo de iluminación especial, una luz pareja y al mismo tiempo capaz de moldear sombras de alta definición.

Maggi construye a partir de signos, de líneas de corte, de sombras y de códigos que se vinculan y relacionan generando lenguaje. Del signo a la construcción, ha logrado elaborar un diccionario conformado por series de pequeñas piezas a partir de las cuales alcanza la más discreta de las monumentalidades. Si en decenas de artistas se verifica una dilución de objetivos centrales cuando se someten a las exigencias de los grandes espacios (bienales, ferias, museos, etcétera), en Maggi, por el contrario, se densifica una propuesta que no pierde sentido en una relación de cercanía. Esta instalación, al igual que todas sus obras anteriores, obliga a una experiencia directa, no hay forma de considerar el trabajo si no estamos físicamente presentes en el lugar de la exposición. Es necesario reducir la distancia, en términos estrictamente físicos, ya que esa proximidad es la que habilitará la inmersión en su trabajo, con un lenguaje que nada quiere decir a priori. Esta necesidad

3. Pedrosa, A. (2008). «Slow Politics», São Paulo: Galería Nara Roesler.

4. En múltiples oportunidades Maggi ha desarrollado algunos conceptos sobre el dibujo tridimensional. «DDDrawing» era el término que utilizaba para imbuir al medio más antiguo de la historia humana de un matiz tecnológico que referenciara, con humor, una cierta contemporaneidad.



*Turner Box (Complete Coverage on Warhol) (Mao) Side B, 2011*  
Cortes y pliegues sobre 500 hojas de papel  
27,9 x 21,6 x 5,1 cm



*Turner Box (Complete Coverage on Warhol) (Mao) Side A, 2011*  
 Cortes y pliegues sobre 500 hojas de papel  
 27,9 x 21,6 x 5,1 cm

de proximidad, de hacer foco, no es menor si pensamos que será también la que nos permitirá construir una subjetividad analítica que nos reafirme en un consumo crítico.

El interés de Maggi está centrado en la calidad y la intensidad de la mirada, en el tiempo que dedicamos a cada acto pseudoconsciente, y en consecuencia en el aspecto espacial que es, en todos los casos, determinante en su trabajo. Los problemas relativos a la representación y su vínculo con la audiencia están condicionados por el espacio en tanto distancia y capacidad perceptiva, y por el tiempo, en tanto atención y capacidad analítica. Estos tres focos: espacio, tiempo y representación, son los que articulan y confieren sentido a la proposición de Marco Maggi.

#### ESPACIO EMOCIONAL

Mucho del arte que vemos está mediado por la tecnología. A partir del acceso masivo al uso de Internet, las instituciones, museos, curadores y artistas empleamos estas herramientas para difundir y viralizar actividades y proyectos. El grado de aproximación y de precisión que se consigue para ver los trabajos ha ido evolucionando de tal manera que hoy podemos acceder a recorridos virtuales de archivo o incluso «participar» en tiempo real de la mayoría de lo que está sucediendo en el mundo. En definitiva, actualmente nos acercamos a la producción del arte contemporáneo a través de una serie de dispositivos, que son nuestros mediadores. A partir de esta «duplicación» de la experiencia del arte es desde donde muchas veces conocemos, pensamos, opinamos, seleccionamos e, incluso, calificamos.

Por diversas motivaciones, muchos teóricos y analistas debaten este tema. Carson Chan comentaba<sup>5</sup> recientemente que la materia prima sustantiva y el gran desafío actual para los curadores no es necesariamente el arte sino el espacio. Chan hace una analogía entre la experiencia y el conocimiento, y concluye que cualquier otra situación que no incluya la experiencia puede considerarse simplemente como un acto de fe. Experimentar, dice Chan, es saber,

5. Chan, C. (2014). «Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material». *Filip*, 13 (Spring 2011).

y sin experimentar solo podemos pensar en creer.<sup>6</sup> Esta es una proposición que en el caso de la obra de Maggi resulta particularmente relevante y puede ser un punto a considerar en el abordaje de su trabajo.

Como vimos, su obra requiere necesariamente de esa experiencia en el espacio. Respecto de *Global Myopia*, podemos hablar de dos tipos de espacios, diferentes en escala y en cualidad. Por un lado el espacio que ocupa la instalación y que influye casi a cualquier propuesta, y por otro, un espacio aun más subjetivo y particular, que es el espacio entre la obra y el espectador. Ese espacio quedará determinado por cada espectador, y será el resultado de establecer aquella distancia que a cada uno de nosotros le permite ver. A esa distancia la podemos llamar el espacio de la mirada, un espacio emocional e intransferible, que surge a partir de decisiones específicas del diseño de la instalación, y en particular por decisiones muy estudiadas con respecto a la jerarquía que se le confiere a los detalles de la obra, siempre considerando la mirada del espectador. ¿Cuánto va a necesitar aproximarse para poder ver los sucesivos detalles, los guiños entre un espacio y otro, las ínfimas sombras que discurren y dibujan sobre esas enormes superficies? Estas operaciones son siempre minuciosamente pensadas y ensayadas una y otra vez. Hay una toma de decisión muy firme sobre la escala de los trabajos.

Si estudiamos algunas imágenes de su primera etapa, podemos fácilmente establecer constantes que se mantienen en la actualidad: la decisión de proponer escalas mínimas, la reiteración y acumulación de líneas abigarradas, y la construcción de situaciones a partir de códigos abstractos. Su trabajo fue desplegándose y ocupando enormes superficies sin perder ese grado de detalle. En la medida en que los desafíos espaciales se amplificaban, Maggi reducía, aun más, la escala de sus dibujos e incisiones.

Maggi ha recorrido todo el espectro del dibujo tradicional en términos formales. En el empleo del lápiz, grafo negro, ha pasado por superficies como el papel y la cerámica; también rápidamente transformó las líneas del dibujo a lápiz en otras generadas por la presión ejercida en superficies sensibles, como los papeles de aluminio, o producidas

---

6. Ibidem.

a partir de cortes sobre materiales algo más resistentes, como el plexiglás y el vidrio de espejo, para volver nuevamente al papel y con él llegar a otra forma de líneas, resultantes de cortes decididos.

Las series sobre papel han evolucionado y mutado desde el blanco puro a un uso del color muy medido, en general limitado a la inclusión del negro o los colores primarios. Sin embargo, en la serie *Turner*<sup>7</sup> se apropia de imágenes simbólicas de la historia del arte moderno e introduce el color en todo su espectro a partir de la gama de colores de las obras elegidas, de artistas como Sonia Delaunay, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Yves Klein o Piet Mondrian, entre otros.

Maggi genera una obra tridimensional que se construye en la lectura del frente y del dorso. Una de las superficies está ocupada por estas imágenes históricas y la otra es una superficie completamente blanca con diversas incisiones que revelan, muy discretamente, algo de la imagen que está detrás. De esa manera incorpora no solo algunos de los aspectos formales de esos trabajos sino también sus aspectos conceptuales, que suma, a partir del título que los nombra, esa otra capa de significación y crítica política.

En esta serie Maggi continúa con la utilización de grillas, un recurso que también se prolonga en varias de sus instalaciones. Trabajos bidimensionales, tridimensionalizados construidos en el umbral entre el grabado y la escultura, como define el propio artista. Las opciones espaciales que propone para cada exhibición son sustanciales para pautar o sugerir una forma perceptiva. En este sentido ha ensayado variantes bien interesantes en cada nueva instalación.

La serie de las *Hotbeds* es central en toda su trayectoria, en esta propuesta podemos considerar dos variantes que modifican enormemente el espacio y, especialmente, la forma de uso de ese espacio. Simplificando, tenemos la versión de resmas y retículas de papel sobre el piso y resmas de papel sobre alfombras de más papel.

---

7. Esta serie que llamó *The Ted Turner Collection. From CNN to DNA*, contiene el estilo de trabajo y de crítica que Maggi ejerce con humor y agudeza sobre los acontecimientos que nos afectan, y su revisión es siempre política y estrictamente contemporánea. Esta inclusión de algunas de las imágenes más emblemáticas de la historia del arte moderno articulan una crítica al consumo de las imágenes construidas y difundidas por los medios de comunicación, en este caso en particular por la cadena CNN, creada por Ted Turner.



En este último caso, el protocolo de circulación por el espacio de la muestra está discretamente pautado e implica necesariamente una inversión de tiempo y una voluntad muy clara de participación del espectador. En ambas propuestas las resmas de papel sostienen otros papeles que contienen las múltiples situaciones generadas en ellos a partir de mínimos cortes y pliegues.

En muchas de las instalaciones de Maggi es común ver a la gente en posiciones curiosas; personas que se agachan, que se estiran, intentando ver más o ver de nuevo un signo que notaron minutos antes en otro tramo del espacio. De esa manera se establece lo que Maggi llama un «protocolo de la mirada»,<sup>8</sup> un tiempo que necesariamente debe sostenerse para construir un espacio emocional entre el espectador y la obra, una distancia que nos permita mirar, acercarnos a una idea, modificarla, reformularla y repensar lo que estamos viendo. El objetivo es generar una relación íntima y subjetiva entre el objeto y el público.

*Global Myopia* es un nuevo dispositivo expositivo que involucra una vez más los dos elementos básicos del dibujo: el lápiz y el papel. El primero, en este caso, se transforma en una máquina fríasmente preparada para dibujar y destinada a no hacer ningún trazo. El papel, en esta oportunidad, no será el soporte del dibujo sino la materia que lo genera. Nada es lo que parece ser, y sin embargo todo es exactamente lo que pensamos que estamos viendo.

El soporte está expandido a límites fuera de la escala habitual, y esta escala necesariamente modifica la relación de la obra con el espectador. Éste entra a un dibujo y queda rodeado por ese dibujo.<sup>9</sup> Para Maggi la miopía se convierte en una ventaja, la condición miope nos obliga a acercarnos más, a reducir la distancia que existe entre las cosas y nosotros, y esa acción es la fundamental. El protocolo requiere detenerse, dudar y re enfocar, eliminar el espacio entre la obra y el que mira, esa distancia, muchas veces mínima, es lo que Maggi considera prioritario en su trabajo. Conseguir reducir esa distancia, activar la

8. Entrevista de Marco Maggi con *Whitehot Magazine* en marzo de 2009, disponible en línea en: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

9. «Espectadores de mirada rápida ven, de lejos, un dibujo como una hoja en blanco. Espectadores de mirada lenta pueden leer el mismo dibujo diez veces, cambiando cada vez de perspectiva y conclusión.» *Ibidem*.



*Turner Box (Complete Coverage on Delaunay)*, 2011  
Cortes y pliegues sobre 500 hojas de papel, plexiglás  
27,9 x 21,6 x 5,1 cm  
Cortesía Vassar College



consciencia miope, imbuir una duda que nos haga entrecerrar los ojos y buscar un foco, ese es su objetivo. Esta obra se activa y es «eficaz» en la medida en que ese vínculo, sin duda exigente para el público, se genere y se sostenga. Maggi plantea reducir la escala del dibujo, hacerlo poco visible, para intentar «humanizar el arte»;<sup>10</sup> una vez más su foco no está en el objeto sino en el sujeto, en el protocolo particular y en el proceso de la mirada. Un proceso que además es estrictamente subjetivo, que va a construir una experiencia intransferible<sup>11</sup> que requiere de un grado de atención particular.

Jonathan Crary<sup>12</sup> recuerda una conversación entre Fredric Jameson y Anders Stephanson<sup>13</sup> en la cual discuten sobre posmodernismo y sostienen que estamos obligados a aceptar como algo natural la condición de cambiar nuestra atención rápidamente de una cosa a otra. Lo que vemos, ya sea en línea o en la realidad física, se reconfigura en lo que nos fijamos, y especialmente por cuánto tiempo nos fijamos en eso. A ese espacio de atención es al que se refiere Maggi. «Para ver teatro, una película o video o escuchar una sinfonía, uno tiene que estar algún tiempo en contacto con la obra. Por ejemplo, una canción de tres minutos y 15 segundos requiere tres minutos y 15 segundos de nuestro tiempo. Leer un libro es más flexible, pero no es completamente flexible, ya que es imposible leer una novela en 16 segundos, lo cual es la cantidad promedio de tiempo dedicado por el público a mirar una obra de arte en un museo. Los dibujos no están tan relacionados con el espacio, ya que están relacionados con el tiempo: el tiempo no está incluido en el “protocolo de dibujo”. El espectador es libre y el reto es ampliar la gama de la libertad de 16 segundos a 16 minutos o 16 horas.»<sup>14</sup> Aquí es donde conjugamos esa necesidad de una distancia particular, con un tiempo especial, que nos permita acercarnos a la experiencia de este trabajo.

10. Entrevista de Marco Maggi con *Whitehot Magazine* en marzo de 2009. Disponible en línea en: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

11. Ibidem.

12. Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

13. Jameson, F. and Stephanson, A. (1989). «Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson attention», en *Social Text*, n° 21, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (1989), pp. 3-30.

14. Entrevista de Marco Maggi con *Whitehot Magazine* en marzo de 2009.

## TIEMPO (PSICOLÓGICO)

A primera vista el tiempo parece un asunto completamente banal con el que nos topamos en las narrativas y rutinas del día a día, y como tal, demasiado trivial para ser analizado. Sin embargo hay pocos temas tan intemporales como el propio tiempo. El tiempo es uno de los ítems de debate filosófico y de la producción artística más antiguos y más complejos. Subyace en casi todas las actividades del ser humano y en consecuencia se inmiscuye por completo en los asuntos sociales, políticos, religiosos, económicos y culturales.

En las artes, desde la Ilustración hasta bien entrado el Modernismo de los sesenta, se asumía que una pintura o una escultura representaba un momento único en el tiempo. En ella el artista esperaba captar la ocasión más significativa y reproducirla en todos sus detalles. Las obras de arte más aclamadas eran las que permitían extrapolar y captar inmediatamente todos los tiempos anteriores y posteriores a la vez.<sup>15</sup>

La década del 50 y sobre todo la del 60 cambiaron en forma considerable el tratamiento del tiempo, especialmente con la introducción de las nuevas tecnologías basadas en la información, que aceleraron el proceso de racionalización del tiempo, lo que llevó a un sentimiento de temor frente a la temporalidad de las cosas.<sup>16</sup>

Lucio Fontana, en su «Manifiesto Blanco»,<sup>17</sup> había ya empezado a reflexionar sobre las temáticas temporales y científicas en el arte.<sup>18</sup> Recurría a conceptos y preocupaciones comunes a ese momento, pero también a otros períodos de la historia. Consideraciones sobre

15. Ross, C. (2013). *The Past is the Present, It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. London: Bloomsbury Academic.

16. Lee, P. (2004). *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960's*. Cambridge, MA: The MIT Press.

17. Fontana, L. (1946). «Manifiesto Blanco.» Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira.

18. En la primavera de 1946 Lucio Fontana presentó el «Manifiesto Blanco» con un *happening*: la intervención en una casa arrojando sobre el muro colores, fragmentos de materiales y elementos de toda clase. Este movimiento de naturaleza informal y de expresividad matérica estaba ya presente en su obra de los años treinta. En 1947 escribe el «Primo Manifiesto dello Spazialismo», y en 1948 el «Secondo Manifiesto», teorías que tendrán después un especial significado en el Equipo 57, y sobre todo el «Manifiesto Blanco» de Buenos Aires, en gran parte de los conceptos que Oteiza importa a la España de Franco a su vuelta a Bilbao en el año 49.



*Construcciones y demoliciones-Dibujos en español*, 2003  
Centro Cultural de España en Montevideo  
Detalle de instalación

la velocidad<sup>19</sup> y la unión del tiempo y el espacio<sup>20</sup> muy rápidamente se tornaron referentes en los dominios del arte y la filosofía.

Los conceptos esgrimidos por Fontana a mediados del siglo XX están también relacionados con las concepciones matrices de las vanguardias sudamericanas, y se emparentan en puntos no estrictamente formales con desarrollos teóricos de figuras fundamentales de la historia del arte, como Lygia Clark y Jesús Rafael Soto. Allí es donde se prefigura un vínculo singular con el trabajo de Maggi que tiene que ver con la experiencia de la obra y su aspecto emocional, perceptivo y físico. Las estrategias experimentales de este período de igual modo involucraron aspectos físicos de la percepción, centrándose en las complejidades cinéticas y ópticas de los objetos. Los cortes o rajaduras de Fontana son parte de ese proceso evolutivo en su pensamiento, y de un entorno vital convulsionado y reflexivo que proponía al arte como espacio de cuestionamientos sobre sí mismo.<sup>21</sup>

En un contexto en el que los cambios rápidos pasaron a ser la norma, reconocer el paso del tiempo y sus consecuencias se tornó la mejor forma de exponer la naturaleza oculta y opresiva de la sociedad y su racionalidad tecnológica. Como tal, el tiempo muy pronto se convirtió en un vehículo importante para la crítica y la discrepancia. Muchos artistas, de diferentes tendencias, han registrado la contradicción que sufrían frente al desborde cognitivo al que se enfrentaban, del mismo modo que reconocían la atracción que les producía la sucesión de este tipo de avances tecnológicos y científicos. Los manifiestos de los futuristas o los constructivistas, entre otros, dan cuenta de esa fascinación y posicionamiento irrevocable frente a la «evolución» y a la idea imparable de avance hacia el «futuro».

Si bien el arte contemporáneo se ha convertido en el sitio de la experimentación temporal, también convivimos con una atención

19. «La vida apacible ha desaparecido. La noción de lo rápido es constante en la vida del hombre», en Fontana, L. (1946). «Manifiesto Blanco». Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira.

20. «Invocando esta mutación operada en la naturaleza del hombre en los cambios psíquicos y morales y de todas las relaciones y actividades humanas, abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.» Ibidem.

21. Se fija la fecha de 1958 como comienzo de los cortes en los lienzos, con «cuchillas Stanley». A estos cortes se les atribuyeron infinidad de posibilidades simbólicas, sexuales y metafísicas. Lucio Fontana, *Concepto Espacial*.

sobre el pasado cada vez más privilegiada. El interés por el pasado y la memoria «representa más bien un intento de reducir la velocidad de procesamiento de la información, de resistir a la disolución del tiempo en la sincronía del archivo, para recuperar un modo de contemplación fuera del universo de simulación y fuera de las redes de gran velocidad, y para reclamar un espacio de anclaje en un mundo desconcertante. Un mundo a menudo amenazante en su heterogeneidad, en su falta de sincronidad y sobrecargado de información».<sup>22</sup> El problema, sin embargo, es no solamente cómo representar ese pasado,<sup>23</sup> sino especialmente cómo recordarlo, siendo que inevitablemente se desvanece de nuestra memoria colectiva.

La obra de Marco Maggi se erige en un estadio de tiempo humano que puede considerarse, en términos de Huyssen,<sup>24</sup> como un anclaje sincronizado que elude cualquier exceso. Ya sea de información o de discurso, ya sea de recursos o de cualquier clase de efectismo. Hay en el trabajo de Maggi una necesaria conciencia del tiempo, un tiempo de producción al que se le adiciona el tiempo de la instalación y el tiempo necesario, por parte del espectador, para aprehender sus propuestas. Tres tiempos distintos que juntos habilitan el resultado de este trabajo. Las dos primeras etapas, productivas y propositivas de la instalación, son inherentes únicamente al productor, y representan, en este proyecto concreto, seis meses de trabajo en estudio, a los que se suman dos meses de trabajo in situ, donde ese vocabulario construido a miles de kilómetros se despliega y se convierte en «texto» en su nuevo lugar.

¿Por qué es importante que nos detengamos en la cuantificación del trabajo del artista?

Mucho se ha discutido sobre la autoría y la autenticidad, pero en este punto lo que resulta más atractivo de la discusión actual es una vuelta a considerar el valor del trabajo en términos algo distintos a los que

22. Huyssen, A. (1994). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

23. Boris Groys sugiere que la documentación puede desempeñar un papel fundamental en la representación de la memoria y la historia en el arte. «La documentación de arte, que por definición consiste en imágenes y textos que son reproducibles, adquiere a través de la instalación un aura del original, del que vive, del histórico», en Groys, B. (2008), *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.

24. Huyssen, A. (1994). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.



estamos acostumbrados. Ya no estamos relacionando el tiempo del trabajo como una posible forma de cuantificar su valor, atendiendo a términos marxistas, sino que tal vez es posible considerar que el valor, en términos actuales, está signado por el tiempo que el espectador le dedica a la obra. Sería entonces el público que se acerca, que peregrina una y otra vez hacia estos espacios dedicados al arte, el que puede determinar algún tipo de valor a lo que se le propone.

Si el arte, en definición de Marcel Duchamp,<sup>25</sup> es lo que el artista decide que es arte, hoy podemos ensayar una hipótesis: la de pensar que el arte es lo que el espectador se toma el tiempo de mirar y confirmar como arte. El estado de la autenticidad del objeto se define por la acción motivada individualmente. Ya Boris Groys<sup>26</sup> había considerado que la verdadera diferencia entre el original y la copia es su proximidad con el espectador. «Si hacemos nuestro camino a la obra de arte, entonces es un original.»<sup>27</sup>

Lo que Groys llama «hacer el camino a»,<sup>28</sup> Jonathan Crary lo llama «prestar atención a»,<sup>29</sup> de tal manera que la obra se produce por la intención. En otras palabras, y volviendo a Duchamp, si el arte era lo que el artista ha querido y definido como arte, la agencia subjetiva ahora alberga la capacidad de querer arte, al menos como una categoría de la percepción. La obra de arte, o cualquier otro objeto cultural del capitalismo tardío, por sí sola nunca puede mantener pulsada la tormenta de significantes cambiantes, nunca puede asegurar una significación consistente. Maggi ya hablaba de esto en las consideraciones sobre su proyecto para la Bienal de San Pablo,<sup>30</sup> cuando presentaba justamente la primera instancia de esta propuesta de *Global Myopia*, donde sugería que es el observador, y no la obra, el responsable de generar los niveles de diversidad.

25. Smith, T., Enwezor, O. and Condee, N., (2009). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press.

26. Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.

27. Ibidem.

28. Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

29. Ibidem.

30. Entrevista de Marco Maggi con *Whitehot Magazine* en marzo de 2009. Disponible en línea en: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>



*Kodak Square (yellow)*, 2011  
Cortes y pliegues sobre 80 papeles en marcos de diapositivas  
22,9 x 5,1 cm

Si el arte solo existe en la dimensión del encuentro, ¿cuál es la calidad de ese encuentro y cómo prolongarlo para que sea mayor a los 16 segundos que estadísticamente dedicamos a mirar las obras de arte en una exposición?<sup>31</sup>

Seguramente no podemos afirmar que aquellas «obras» que requieren tiempo y espacio para su captación real sean las únicas que serán plausibles de convertirse en objetos de arte y por consiguiente en «objetos de deseo», objetos de valor o de especulación, pero sí parece interesante pensar que esta necesidad primaria de lo tangible puede convertirse en un nuevo «valor», cuando todo tiende a disolverse.

## REPRESENTACIÓN

En *Bitter Lake*,<sup>32</sup> el director Adam Curtis sugiere que vivimos cada vez más en un mundo en el que muy poco parece tener sentido. La representación de los acontecimientos y de sus actores por parte de quienes están en el poder se ha simplificado de manera tan implacable que ya no se puede usar para comprender los innumerables problemas y desafíos diarios, por no hablar de alguna posible acción sobre los mundos sociales y materiales. En este documental, los sucesivos conflictos en Afganistán se utilizan como un ejemplo elocuente del fracaso de la narrativa y de los discursos de las políticas públicas, pero de igual manera se podría haber incluido otros ejemplos, como la desregulación financiera de fines de los noventa, los rescates bancarios, los programas antiterroristas clandestinos de vigilancia electrónica masiva,<sup>33</sup> o la invasión de Crimea. En todos estos acontecimientos, y muchos más, las decisiones se han enmarcado en términos simplistas: el bien contra el mal, lo correcto versus lo incorrecto.

---

31. Entrevista de Marco Maggi con *Whitehot Magazine* en marzo de 2009. Disponible en línea en: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

32. *Bitter Lake*, un documental producido por la BBC en 2015 y disponible en línea en: <http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p02gyz6b/adam-curtis-bitter-lake>

33. Prism, un programa a cargo de la Agencia de Seguridad Nacional (NSA) de Estados Unidos, y Muscular, un programa a cargo de la Sede de Comunicaciones del Gobierno (GCHQ).

El caso es que la mayoría de los políticos de hoy consideran que las historias sencillas (binarias) son más eficaces para avivar el apoyo popular hacia sí mismos, y está comprobado que estas simplificaciones son extremadamente convincentes. Según Stone,<sup>34</sup> las narrativas políticas sencillas «ejercen un poderoso control sobre nuestra psiquis, ofrecen la promesa de resolver los problemas que nos dan miedo». Es así que una narración compasiva con una elección fácil al final, siempre es preferible a un informe largo, complejo y a menudo no concluyente. Sin embargo, si las sociedades fueron capaces de tolerar estas políticas de los justos en el pasado, esta aceptación está siendo cada vez más cuestionada y puesta en crisis. Como prueba de ello no hay más que pensar en movimientos tales como Occupy Wall Street, Euromaidan, Podemos o Syriza. Decenios de opciones binarias nos han dejado a todos perdidos y descreídos.

Es obvio que la crisis de la representación no se limita a las esferas políticas o económicas. En el arte, la representación también se cuestiona cada vez más. Según Hito Steyerl,<sup>35</sup> esta crisis no solo abarca la forma en que el arte contemporáneo representa al mundo, sino también cómo el arte y los artistas son representados y se representan a sí mismos. De hecho, los términos «arte político» y «arte social» son cada vez más controvertidos.

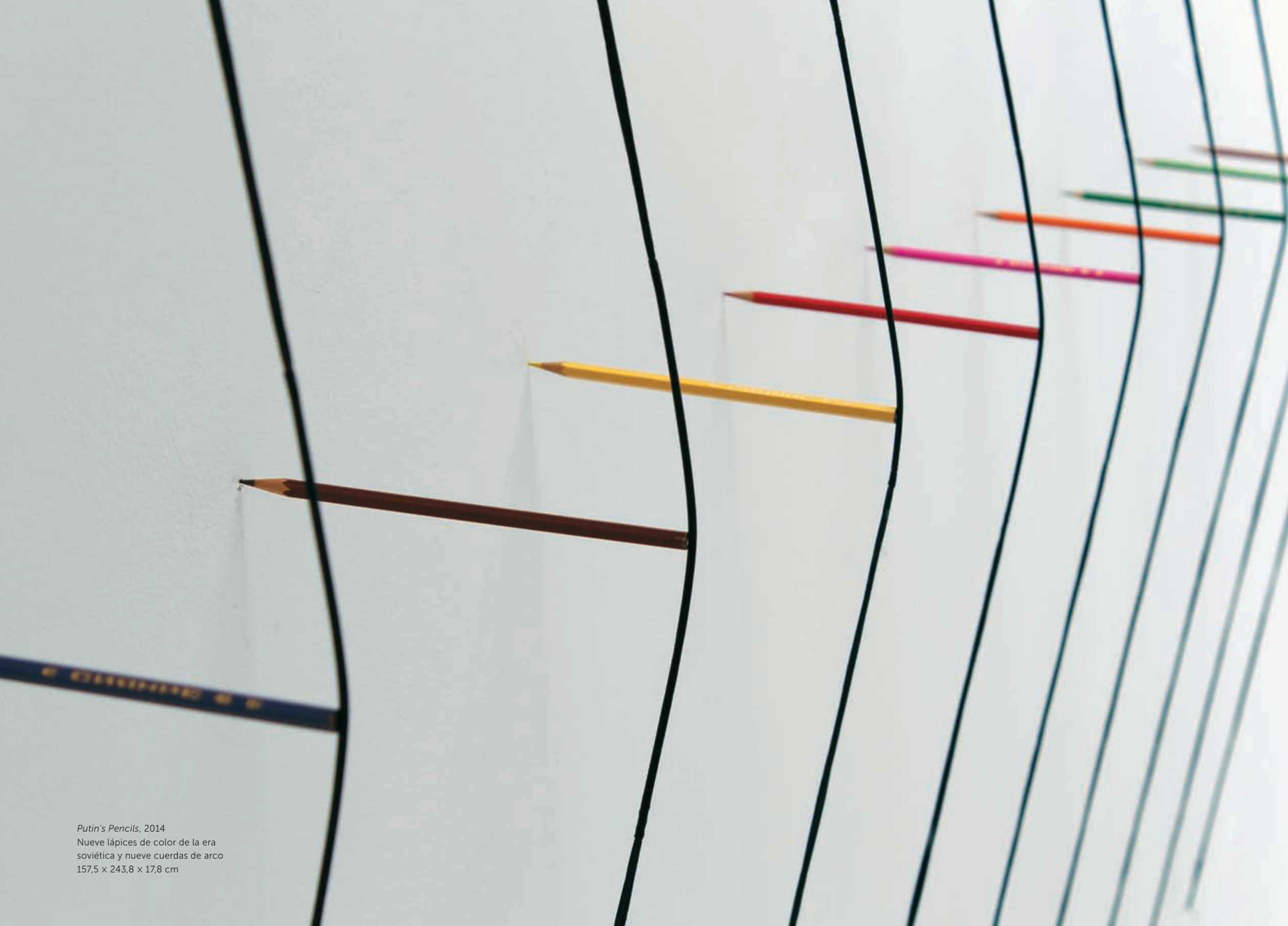
En 1984 Fredric Jameson escribía<sup>36</sup> que «el nuevo arte político, si es de algún modo posible, tendrá que atenerse a las verdades del posmodernismo; es decir, a su objetivo fundamental –el espacio mundial del capitalismo multinacional–, a la vez que logra avanzar hacia alguna nueva manera, por ahora inimaginable, de representar tal espacio». Casi treinta años después de estas palabras escépticas de Jameson, las dudas acerca de estos potenciales avances y posibilidades del arte parecen haber desaparecido. En 2009, en una carta abierta a la Bienal de Estambul, un grupo que se llamaba a sí

---

34. Stone, D. (2001). *Policy Paradox: The Art Of Political Decision Making*. New York: W.W. Norton.

35. Steyerl, H. (2010). «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy», en *E-flux Journal*, 21 (12). Disponible en línea en: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>

36. Jameson, F. (1984). «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», en *New Left Review*, 146.



*Putin's Pencils*, 2014  
Nueve lápices de color de la era  
soviética y nueve cuerdas de arco  
157,5 x 243,8 x 17,8 cm

mismo Comisariado de la Cultura Resistanbul planteó<sup>37</sup> que todos debemos «dejar de hacer de cuenta que la popularidad del arte políticamente comprometido en los museos y mercados de los últimos años tiene la más mínima relación con algún cambio real en el mundo. Debemos dejar de fingir que correr riesgos en el espacio del arte, ampliar los límites de las formas y desobedecer las convenciones de la cultura para producir arte acerca de la política puede significar cambio alguno. Debemos dejar de fingir que el arte es un espacio libre, independiente de las redes del capital y del poder». Estos discursos se suman a muchos otros que revisan una y otra vez la posible «utilidad» del arte como espacio de acción. Más recientemente, al escribir acerca del lanzamiento de la Fundación Louis Vuitton, en París, Maria Lind sugirió<sup>38</sup> que con tales instituciones, o «parques de diversiones, no hay contexto, ni histórico ni contemporáneo, ni específico del arte, ni social, ni político ni económico. Tampoco hay manera de acoger lo que se ha seleccionado y combinado, más allá de algún intento de establecer cánones». Además de que el arte ha fracasado en su intento de representar al mundo, también se cuestiona cada vez más el papel que desempeñan los mismos artistas, que actúan muchas veces como «cínicos éticos».<sup>39</sup>

La obra de Marco Maggi se ocupa de la representación en forma exhaustiva. Su lenguaje es el más binario de los lenguajes posibles, como vimos: blanco/negro, vacío/lleño, luz/sombra, todo un universo que se genera a partir de la austeridad de recursos más absoluta. Esta muestra es en esencia un compendio básico de lo que el dibujo significó en el pasado y de los parámetros de significación que puede construir en el presente. Los dos elementos más simples y accesibles –lápiz y papel– son los protagonistas de esta propuesta siglo XXI. Cuando nos enfrentamos a su trabajo, parece difícil entender de un vistazo lo que estamos viendo, y tal vez, como sugiere Adam Curtis

37. «Resistanbul Commissariat of Culture (2009). Conceptual Framework of Direnal-Istanbul Resistance Days: What Keeps Us Not-Alive?» Disponible en línea en: <https://resistanbul.wordpress.com/2009/09/04/conceptual-framework-of-direnal-istanbul-resistance-days-what-keeps-us-not-alive/>

38. Lind, M. (2014). «Funhouses and Fairytales», en *Artreview*, December Issue. Disponible en línea en: [http://artreview.com/opinion/december\\_2014\\_opinion\\_maria\\_lind/](http://artreview.com/opinion/december_2014_opinion_maria_lind/)

39. Camnitzer, L. (1995). «The Corruption in the Arts / the Art of Corruption», en *Neue Bildende Kunst*, 4/5. Disponible en línea en: [http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/corruption\\_arte](http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/corruption_arte)

en *Bitter Lake*, debemos distanciarnos de la sensación que embarga al protagonista de Solaris<sup>40</sup> cuando regresa a la Tierra y se enfrenta a un lago congelado. En *Global Myopia* debemos volver a confiar en lo que vemos, lápiz y papel, luz y sombra, y entender que son capaces de generar una forma de representación que desafía los sentidos y quiebra algunas lógicas.

## CONCLUSIÓN

Como recordábamos en el comienzo, uno de los cuestionamientos principales que propone *All the World's Futures* es justamente qué pueden hacer el arte y los artistas frente al estado actual de las cosas: «¿Cómo pueden los artistas, pensadores, escritores, etcétera, a través de imágenes, objetos, palabras, sonido, reunir a los públicos en actos de mirar, de escuchar, de responder y participar, con el fin de dar sentido a la agitación actual?».

En *Global Myopia*, al igual que en la propuesta disparada por Enwezor, se promueve una participación consciente por parte del público. La pregunta del curador general es en definitiva si el arte, a partir de cualesquiera de sus formas y formatos, será capaz de ayudar a construirnos, más analíticos, más agudos y críticos frente a la realidad que se nos presenta. También, si podemos colaborar desde este ámbito, por momentos tan elitista, tan alejado de la realidad, a promover alguna reflexión colectiva, algún tipo de acción que nos modifique en nuestras lecturas y, en consecuencia, que cambien también nuestras acciones, y como decía Antoni Muntadas, lleguemos a entender que en lo que vemos, la percepción requiere de nuestra participación.<sup>41</sup>

El trabajo de Maggi promueve esa percepción consciente, y en un grado tal vez anterior, también participativa. Estos espacios de pausa

40. Cuando se aproxima a la casa de su padre, después de volver de Solaris, Kelvin, el protagonista, se da cuenta de que algo muy peculiar está pasando. Su padre parece ajeno al hecho de que está lloviendo en el interior de la casa. La escena termina con los dos abrazados y el espectador entiende que la casa y el lago se encuentran en Solaris y que Kelvin no ha vuelto a la Tierra.

41. «Warning: Perception requires involvement», este trabajo se ha traducido a diversos idiomas y su formalización ha variado desde *flyers* hasta intervenciones en fachadas, como forma de diseminar y viralizar este concepto.

y pensamiento pueden llegar a ser fundamentales para enfrentar esta inquietud actual de nuestro tiempo, para ayudar en su infinita discreción a detener algo en nosotros que nos permita mirar y pensar desde otra perspectiva y tal vez construir en una dirección modificada.

Es posible que en esta coyuntura, aparentemente adversa, donde las narrativas no son la realidad, el dibujo no es dibujo y las palabras son signos sin sentido, sea donde radica la importancia de un trabajo que promueve una rebelión contra la dirección que estamos siguiendo. Este sistema de signos acusa en silencio, en el mayor de los silencios, la dirección que está tomando la humanidad al moverse, al pensar, al vivir en un ritmo que impide ver lo que está sucediendo.

*Global Myopia* es un trabajo desde el campo del arte y de la representación, que se aleja de las monumentalidades pornográficas y estruendosas para adentrarse en un universo formal escrupulosamente simplificado. Esta austeridad aguzada puede ayudar a revisar los mecanismos y la eficacia de la representación y sus muy diversas elecciones, al tiempo que revisa muchas de nuestras posibles opciones a seguir, como público y como ciudadanos. Si ya en los años cincuenta o sesenta, como vimos, otros artistas reflexionaron activamente sobre esto, no parece menor que medio siglo después continuemos señalando esta urgencia que muda su apariencia pero encierra los mismos daños colaterales que se intuyeron. Esta instalación actúa como una denuncia constructiva que, a priori, carece de la menor intensión y que no exige un resultado definido.

*Global Myopia* es también una oportunidad para desplegar y complejizar el trabajo de este artista, y al mismo tiempo es una circunstancia única para analizarlo desde distintas perspectivas y filtros, como los sugeridos en este texto y en el concepto curatorial general que lidera esta edición de la bienal. El uso de nociones como espacio, representación o tiempo, permite entender este dispositivo expositivo no convencional que conlleva la obra de Marco Maggi. La lectura solo podrá darse a través del desplazamiento espacial, de la proximidad física con el plano, de un tiempo de atención que permita un recorrido, y de un tiempo de comprensión que habilite la lectura de un lenguaje aparentemente inasible.

En *Global Myopia* hay que entender el espacio expositivo como una nueva experiencia de inmersión en un dibujo expandido que nos obliga a ser protagonistas físicos de ese dibujo, y que al mismo tiempo nos convierte en activadores de su lectura. Estando el interés de Maggi centrado en el espacio entre el objeto y el espectador, en la calidad y la intensión de la mirada, y en el tiempo dedicado a cada acto, espacio y tiempo son no solamente elementos determinantes en la producción de su propuesta, sino también elementos determinantes para que en nuestra calidad de espectadores podamos hacer cualquier tipo de análisis sobre esta representación visual. La reformulación de una herramienta tan primaria como el dibujo, y la implicancia física y temporal que le confiere Maggi a la percepción de éste, se suman para promover una reflexión política que parecería imposible de promover a partir de la abstracción. *Global Myopia* nos enseña a ver mucho más allá del lápiz y del papel. En realidad a ver mucho más allá y más allá de la apariencia prosaica de las cosas, como decía Walter Benjamin, más allá del sentido más romántico de la percepción que nos niega encontrar la belleza en la simpleza, y más allá de la profunda ceguera que nos impide ver al mundo político con la lucidez requerida.



## **GLOBAL MYOPIA**

(PENCIL & PAPER)

*Paper Drawings (Sticker Room), 2014-2015*

Abecedario autoadhesivo sobre muro

Obra en construcción (lunes 16 de marzo de 2015)

Fotografía: Ugo Carmeni Studio

11

U

12



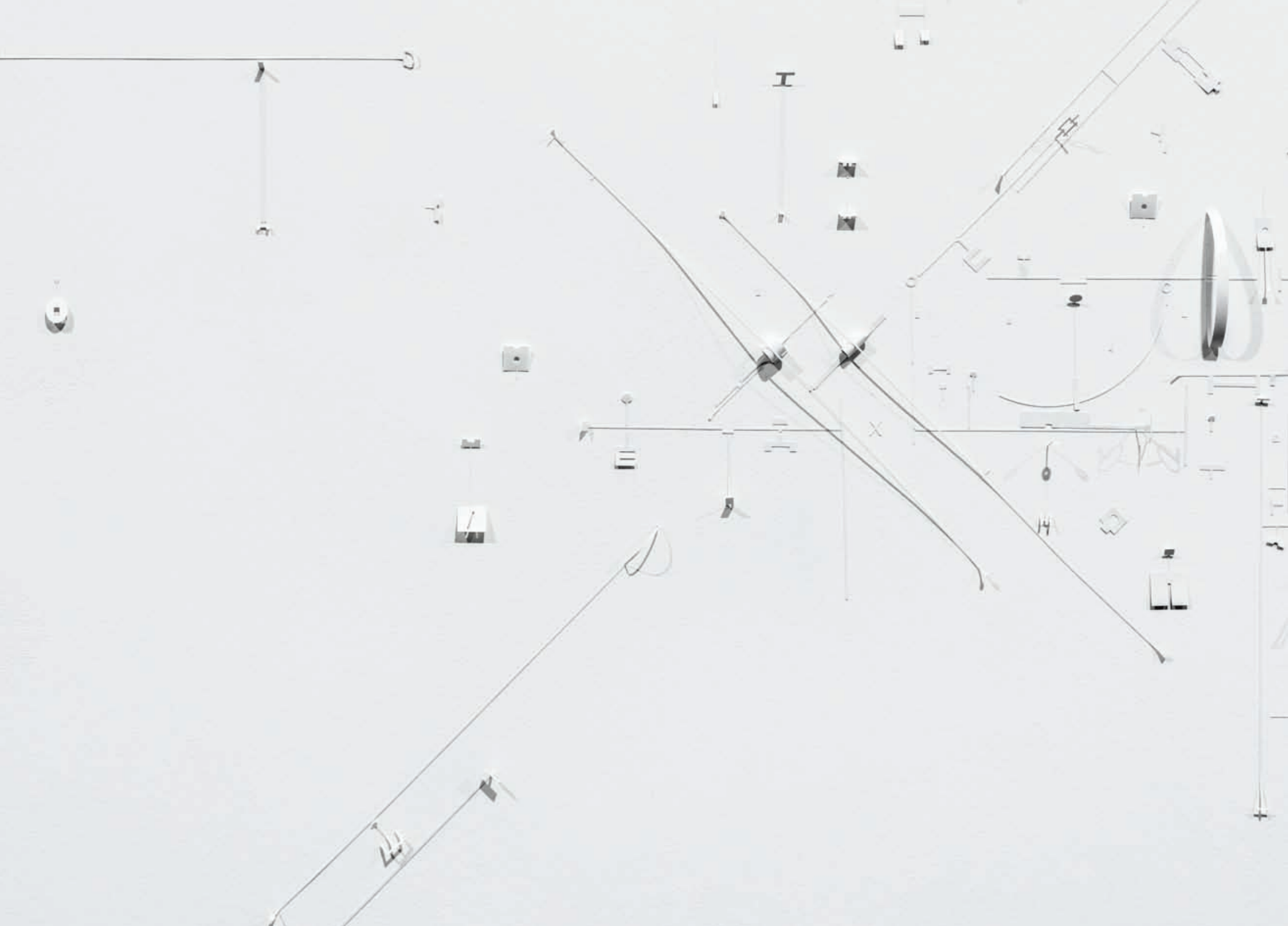


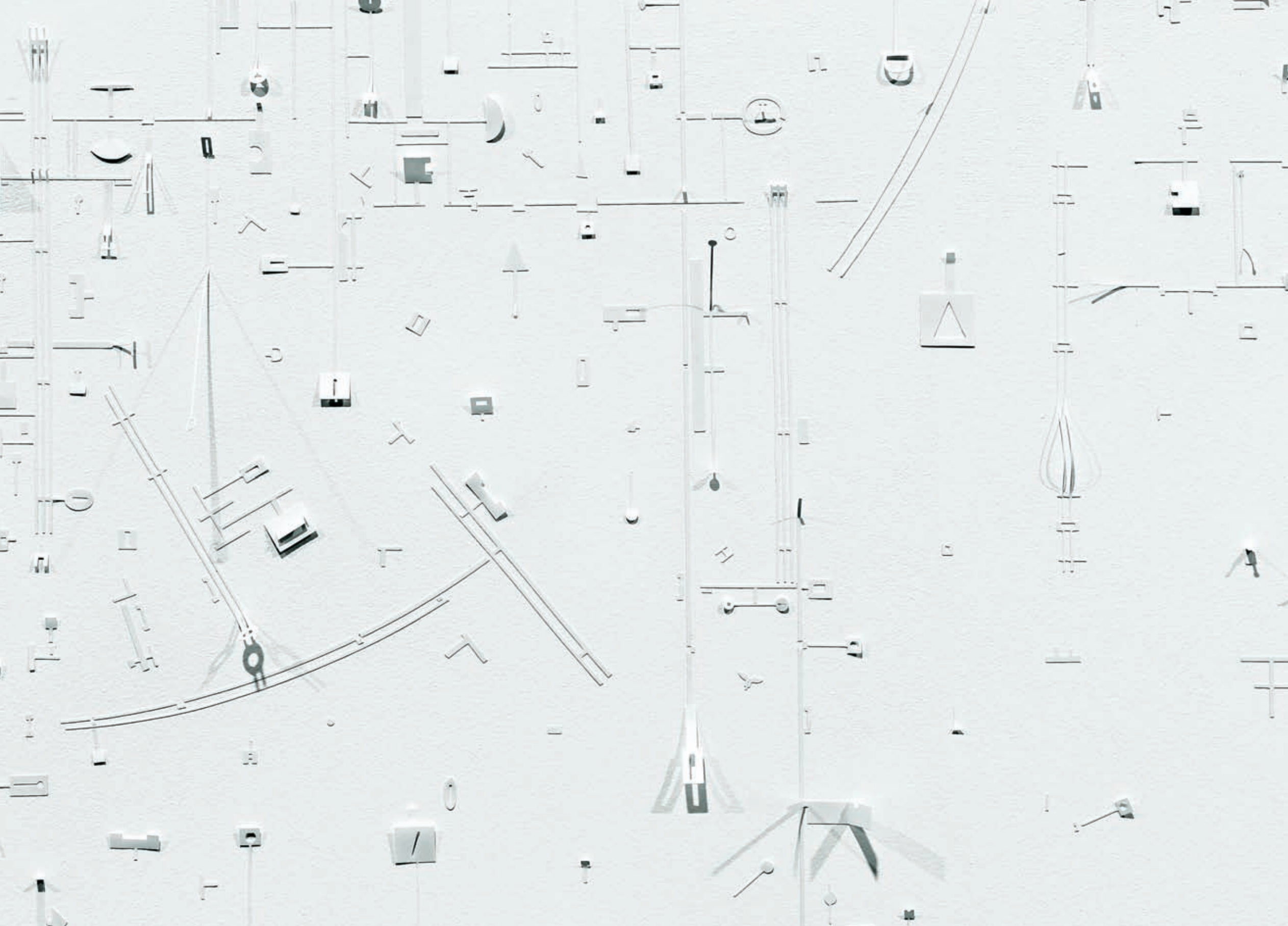














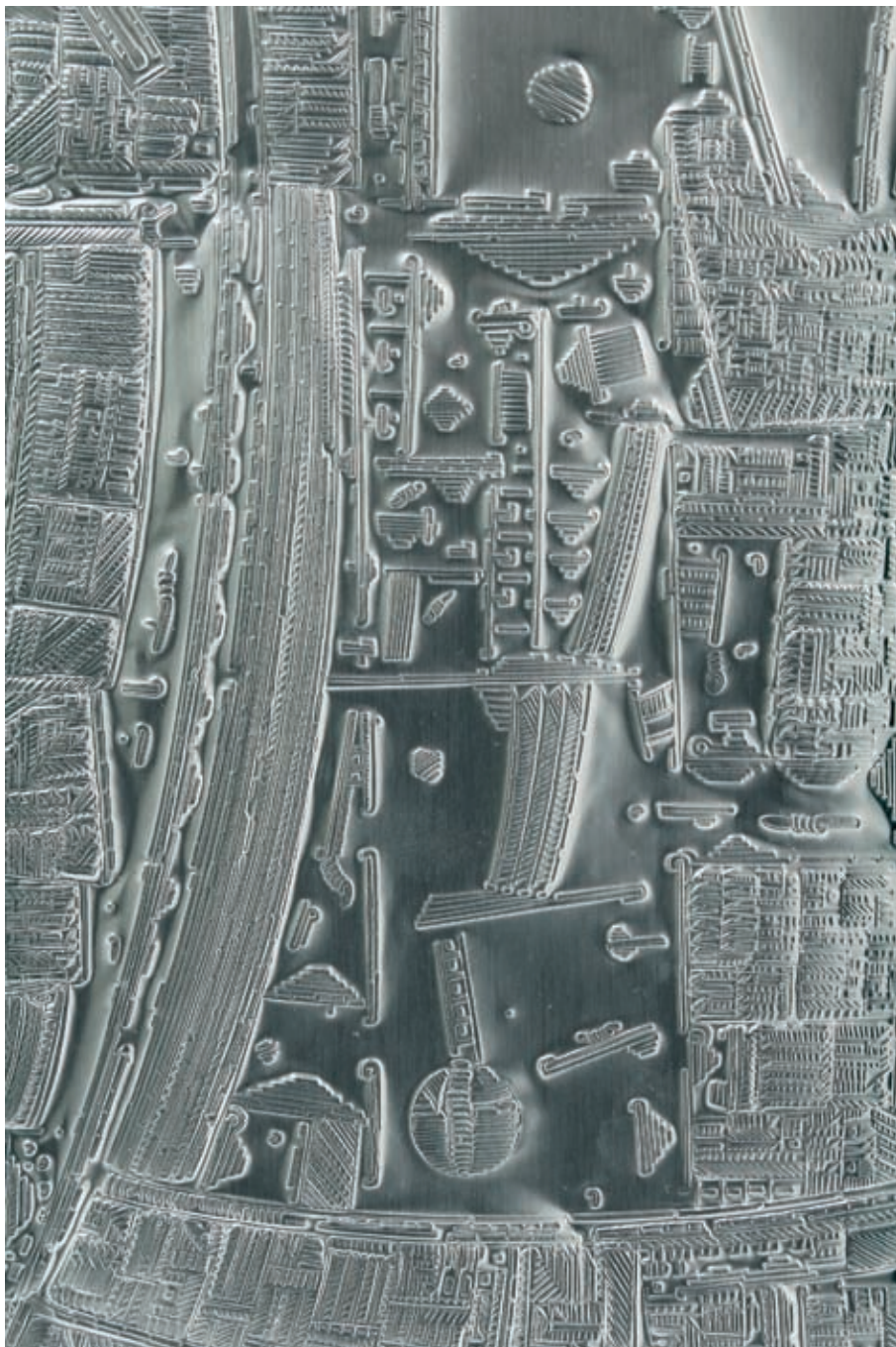












## **HOTBED Y OTRAS HISTORIAS**

Roberto Pinto

*No trabajo como un gran hombre para cambiar la historia.  
No tengo grandes ideas, ni ideología, ni una gran verdad.  
Soy un hombre pequeño trabajando con cosas normales.  
Estoy a gusto con mis materiales, mi escala y mi falta de mensajes didácticos.  
No trato de transformarte. Este no es un discurso agresivo sobre el mundo.  
Creo un mundo alternativo con sus propias reglas.*

MARCO MAGGI

El mito del artista héroe, creador, prometeico, transformador del mundo, quizá se acabó definitivamente, se volvió anacrónico por los cambios que la sociedad misma sufrió. Sin embargo, algunos parecen no darse cuenta de este cambio de la realidad, y muchos lo ignoran adrede, sabiendo que la figura heroica constituye una de las bases necesarias para sostener un complejo sistema del arte (y más en general, de la sociedad), estructura que periódicamente repropone semejante modelo. Por supuesto, las palabras de Marco Maggi que constituyen el incipit de este texto parecen brindarnos una afirmación más que explícita de una actitud diferente, por lo menos posible, del arte contemporáneo. Y naturalmente, también sus obras responden de manera adecuada a los principios que dan base a las frases citadas.

**Este artículo fue publicado por la galería Vitamin Arte Contemporanea con motivo de la muestra de Marco Maggi *Hotbed e altre storie*, realizada en Turín, Italia, en abril de 2005.**





*Micro & Soft on Macintosh Apple*, 2004  
Marco Maggi y Ken Solomon  
Video  
4'01"  
Cortesia MoMA, New York

El primer trabajo que encontramos en esta exposición turinesa es *Hotbed*, compuesto por una serie de resmas de papel, perfectamente alineadas hasta formar una grilla de 7 x 7 que evoca la maqueta del *downtown* de una posible ciudad, con sus edificios alineados y las formas perfectas, como solo en un proyecto podemos hallar. Hojas blancas, incontaminadas, reino de lo posible y alusión al tiempo, a la utopía ínsita en el concepto mismo de proyecto, de racionalización del desarrollo urbano. En *Hotbed* hay referencias patentes al minimalismo, a ciertos trabajos de Carl Andre o a las primeras obras de Richard Serra, piezas que contenían el mismo empuje utópico propio de los proyectos urbanísticos de aquellos años. Sin embargo, en *Hotbed* hay también una sutil, pero firme, inversión de aquella tensión ideal, efectuada por los materiales puestos en juego: las abstracciones conceptuales del minimalismo no se realizan con materiales fríamente industriales, sino con una materia «caliente» y llena de referencias psicológicas y culturales, como el papel. Una análoga inversión la realiza cuando usa los materiales industriales para agregar preciosidad a la intimidad del dibujo, como de hecho hace en otra obra, colocada en la sala siguiente, donde la imagen se crea a través de un refinado trabajo de grabado sobre comunes hojas de aluminio para alimentos.

Hay otra inversión que crea *Hotbed*, quizá más evidente aun, y que aleja terminantemente el trabajo de Maggi de la idea utópica en la base del minimalismo. Las resmas presentan en su hoja superior una serie de intervenciones mínimas, cortes sutilísimos de la superficie que transforman la cima plana de estas columnas de papel en un dibujo tridimensional; una pequeña excrescencia que revela una forma totalmente diferente de mirar esa obra. Como en muchos otros trabajos de Marco Maggi, esta vez también la relación entre micro y macro, entre visión del conjunto y búsqueda de detalles, es fundamental. Los espectadores tienen que acercarse, tomar confianza con estas imágenes y, al mismo tiempo, tienen que alejarse de ellas para recuperar la mirada del conjunto. Maggi obliga al espectador a moverse continuamente, en actos de aproximación y alejamiento de la obra, buscando un punto exacto de observación que en realidad no existe o se concreta solo a través de ese movimiento que nos permite capturar la complejidad de la instalación. Una confirmación más de esa tesis se encuentra en el video *D-ream*, realizado en colaboración con Ken Solomon (expuesto en la oficina de la galería), donde el uso de



*PreColumbian and PosClintonian*, 2004  
Punta seca sobre papel de aluminio Reynolds  
50,8 x 40,6 cm

PÁGINA 70  
*Motherboard*, detalle, 2008  
Lápiz sobre papel de aluminio  
60 x 45 cm

las luces subraya, una vez más, las tantas maneras posibles de mirar, y consecuentemente, de ser, de *Hotbed*. Aquel diccionario abstracto que nos acoge a primera vista no es, por ende, enteramente aplicable; o por lo menos semejante código tiene que lidiar con la pérdida de sentido que sufre cuando el espectador se acerca a la obra. La pulcritud, el blanco absoluto –que tal vez se puedan entender también como respuesta al exceso de información de la sociedad contemporánea–, dejan lugar, entonces, a la blandura de una intervención frágil y liviana que crea sombras y moviliza la mirada, insinúa dudas y se revela policéntrica. Y en este recorrido quizá la misma mirada pierde importancia en pos de las percepciones táctiles sugeridas en todos los trabajos del artista uruguayo.

Hay otro elemento sobre el que es necesario detenerse: el tiempo. Ya subrayamos de qué manera se le niega al espectador la posibilidad de abarcar la obra con una única mirada y en qué sentido es necesario un tiempo de fruición más largo. Quizás resulte implícito pensar en el «tiempo perdido», a causa de la obsesión maníaca por la precisión de los trabajos realizados con técnica antigua, pero adaptada al contexto diferente y a nuevas exigencias. De coprotagonista, el tiempo asume el rol de actor protagónico en la obra expuesta en la última sala. Es la proyección de un video del proceso de transformación de una manzana, filmada constantemente durante semanas. Las imágenes han sido luego comprimidas en pocos minutos y el proceso degenerativo se presenta al revés. En efecto, en las primeras imágenes la fruta está en su estado final, y lentamente se la ve recobrar su color, su jugo, su función, su «juventud». Marco Maggi grabó la superficie de esta manzana exactamente como hizo con el papel y el aluminio, creando un dibujo geométrico, dejando por fin que la fruta se seque transformándose, lentamente, de materia orgánica en escultura. Desplazando la mirada podemos ver algunas manzanas sometidas al mismo tratamiento, protagonistas de la historia del video, detenidas en su transformación. Nos hallamos cara a cara con esta extraordinaria colaboración entre hombre y tiempo que nos habla de los límites de la vida, pero también de las razones que nos hacen luchar diariamente para continuar en este mundo.

Cuando escribo un texto generalmente tomo nota de palabras que me ayudan a formular pensamientos y razonamientos o a expresar sensaciones relacionadas con las obras y el autor del que escribo. Para este había marcado también «gentil», «belleza», «delicadeza», palabras que no usé y que es arduo utilizar en un texto crítico, por la polisemia de estos términos. Palabras que no querría abandonar, sino dejarlas en custodia de los espectadores, como datos ulteriores para moverse entre los trabajos de Marco Maggi.

**ROBERTO PINTO** se desempeña como crítico y curador y reside en Milán. Fue director de la revista *Flash Art* (1993-95) y curador de muestras como la V Bienal de Gwangju, (Corea del Sur) en 2004 y la III Bienal de Tirana (Albania). Es investigador en la Universidad de Bolonia, en donde enseña historia del arte contemporáneo. Es autor de diversos libros, como *Lucy Orta* (Phaidon Press, Londres, 2004) y *Nuove Geografie Artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione* (Postmediabooks, Milán, 2012).





## POLÍTICA LENTA

Adriano Pedrosa

*Al examinar una resma de papel blanco de la mejor calidad se comprueba que en 500 ejemplares es imposible encontrar una hoja perfectamente blanca y silenciosa.*

MARCO MAGGI

El gran movimiento del siglo XX es la velocidad. La velocidad transforma el paisaje, la ciudad, la arquitectura y las cosas de manera radical, y si no las banaliza, las simplifica visualmente. Gracias a la invención y el uso generalizado del automóvil, las personas viajan con rapidez a través de la ciudad y sus miradas contemplan las calles y carreteras a alta velocidad. Sus experiencias visuales y perceptivas se transforman por completo. Por ejemplo, a causa de la rapidez del movimiento, el individuo ya no es capaz de percibir los acabados y los detalles decorativos de las fachadas de las casas premodernas y otros edificios. Es necesario simplificar las fachadas y los paisajes para que la mirada que los vislumbra de forma fugaz los pueda capturar. La arquitectura modernista y el diseño de paisajes de líneas rectas y superficies planas son, en gran medida, una respuesta a la aceleración. En este escenario, la rapidez y la banalización de la mirada y la visualidad constituyen una amenaza de decadencia estética. El riesgo es que pueda surgir un diseño arquitectónico y una planificación urbana que introduzcan grandes fachadas caricaturescas

**Este artículo fue publicado en un catálogo editado por la galería Nara Roesler, con motivo de la muestra individual de Marco Maggi, titulada *HypoReal*, celebrada en septiembre de 2008, en San Pablo.**

o como las de las historietas, que se puedan comprender y apreciar de una sola mirada. La velocidad además recibe un impulso imperioso de medios tales como la televisión, Internet y otras redes globalizadas. Asimismo, los acontecimientos deben abastecer el consumo diario de los medios de comunicación, lo que engendra la producción de noticias, en lugar de la provisión de informes. En este caso, tenemos al arte, antiguo, moderno o contemporáneo, que va a contrapelo. A pesar de la desenfrenada multiplicación de obras de arte, exposiciones, ferias, colecciones, museos y exhibiciones bienales y trienales, el arte insiste en exigir un enlentecimiento, una pausa. (Tal vez la excepción sea Andy Warhol, en vista de que en cierta medida incorporó la multiplicación y la aceleración a su obra; pero es necesario tener tiempo y dedicación para comprenderlo cabalmente.)

La obra de Marco Maggi abre trincheras en esta lucha contra la velocidad. «El papel es mi propósito. El tiempo, además del enfoque, es mi medio preferido», expresó el artista. Sus obras se componen de dibujos finamente trazados, precisos, delicados y sutiles (en ocasiones reproducidos sin grafito ni tinta) de motivos complejos que, a pesar de ser abstractos y geométricos, se relacionan con los diseños arquitectónicos, las redes, los paisajes, los mapas o las grillas, ya sean reales, imaginarios, fabulosos o idealizados. Los dibujos de Maggi recurren a diversos medios, entre los que se cuentan el grafito sobre papel y el grafito sobre el paspartú del marco de un cuadro (tal como en *San Andreas Fault*, 2008); la punta seca sobre papel de aluminio, que a su vez se enmarca (como en el caso de *Slow Foil*, 2008) o se dispone en monturas para diapositivas (como en *Sliding*, 2008), o incluso se enmarca en el mismo rollo del papel de aluminio; la realización de incisiones en acrílico (como en *Slow Shadow*, 2008, en donde la luz que brilla sobre unas líneas cortadas en un marco transparente de plexiglás arroja finas líneas de sombra sobre el papel en blanco), o sobre pilas de papel. En líneas generales, las obras de Maggi son pequeñas (incluso las grandes instalaciones que crea se componen de numerosas pilas de papel que apenas se logran distinguir a la distancia), y las realiza con paciencia, precisión y cuidadosa atención a los detalles. No hay gestos repentinos, violentos, expansivos o expresivos. Aunque sí hay exceso. En este contexto, es necesario contemplar las obras de cerca para comprender el pequeño y vasto microuniverso que contienen. No es casualidad que las obras de



*Monochrome (Solar Yellow)*, detalle, 2014  
Cortes y pliegues sobre 225 papeles de 35 mm en marcos de diapositivas  
75 x 75 cm

PÁGINA 78  
*American Ream*, 2012  
Cortes sobre 500 hojas de papel A4, plexiglás  
21,5 x 28 x 5 cm



*Turner Box (Complete Coverage on Herzog & de Meuron), 2014*  
Cortes sobre 500 hojas de papel, plexiglás  
29,2 x 22,9 x 5,7 cm



*Turner Box (Complete Coverage on Norman Foster), 2014*  
Cortes sobre 500 hojas de papel, plexiglás  
29,2 x 22,9 x 5,7 cm

Maggi son difíciles de reproducir o registrar por medio de fotografías. Debemos esforzarnos por verlas en vivo y así examinar sus superficies, líneas, cortes, sombras, relieves y transparencias.

Maggi nos pide que disminuyamos la velocidad. La referencia se hace más obvia en los títulos de dos de sus obras exhibidas en San Pablo: *Slow Foil* y *Slow Shadow*. También aparece en *Sliding*, una obra compuesta de monturas para diapositivas, que evoca así un fotograma o una imagen congelada; es decir, la suspensión del movimiento. El enlentecimiento también aparece de manera más indirecta, aunque incisiva, en una serie que el artista ha venido desarrollando desde 2005 y que se denomina *The Ted Turner Collection - From CNN to the DNA*. El título es una referencia irónica a Ted Turner, el célebre y muy influyente magnate de los medios de comunicación estadounidenses; fue quien desarrolló la cadena televisiva de noticias Cable News Network (CNN), que revolucionó el mercado de la producción, la emisión y el consumo de noticias. Con esta serie Marco Maggi entrecruza las diferentes velocidades de la vida, los medios y la globalización del arte. Según sus propias palabras, «en De la CNN al ADN centro la atención en la lectura de superficies sin la más mínima esperanza de resultar informado. Día a día, estamos condenados a saber más y comprender menos». En las obras de esta serie Maggi se adueña de reproducciones de obras de los maestros modernos Jasper Johns, Sol Lewitt, Lucio Fontana, Kasimir Malevich, Piet Mondrian y Robert Ryman, coloca las obras de espaldas al espectador, agrega unas pilas de papel y luego corta unas hendiduras en la superficie. De ese modo crea pequeños relieves de papel y revela escasamente los filamentos y fragmentos de las obras maestras escondidas. El resultado general hace alarde de las características de una grilla minimalista casi blanca por entero, salvo los pequeños fragmentos y filamentos de color de las obras adueñadas. El título de cada obra individual se relaciona con la perversa esfera de los medios de comunicación, en la que mucho se muestra pero poco en realidad se ve: la cobertura completa. Maggi llevó a San Pablo sus «coberturas completas» de obras de Gerhard Richter y de Warhol, así como de figuras fundacionales del modernismo latinoamericano, entre las que se cuentan Lygia Clark, Jesús Soto, Helio Oiticica, Lygia Pape y Mira Schendel. En este contexto específico, la estructura blanca y en cuadrícula de las obras recuerda a algunos de los relieves de la serie *Grupo Frente*, de Pape (1954-56).



*Turner Box (Complete Coverage on Mondrian) Side A, 2011*  
Cortes y pliegues sobre 100 hojas de papel  
26,5 x 20,5 x 5 cm

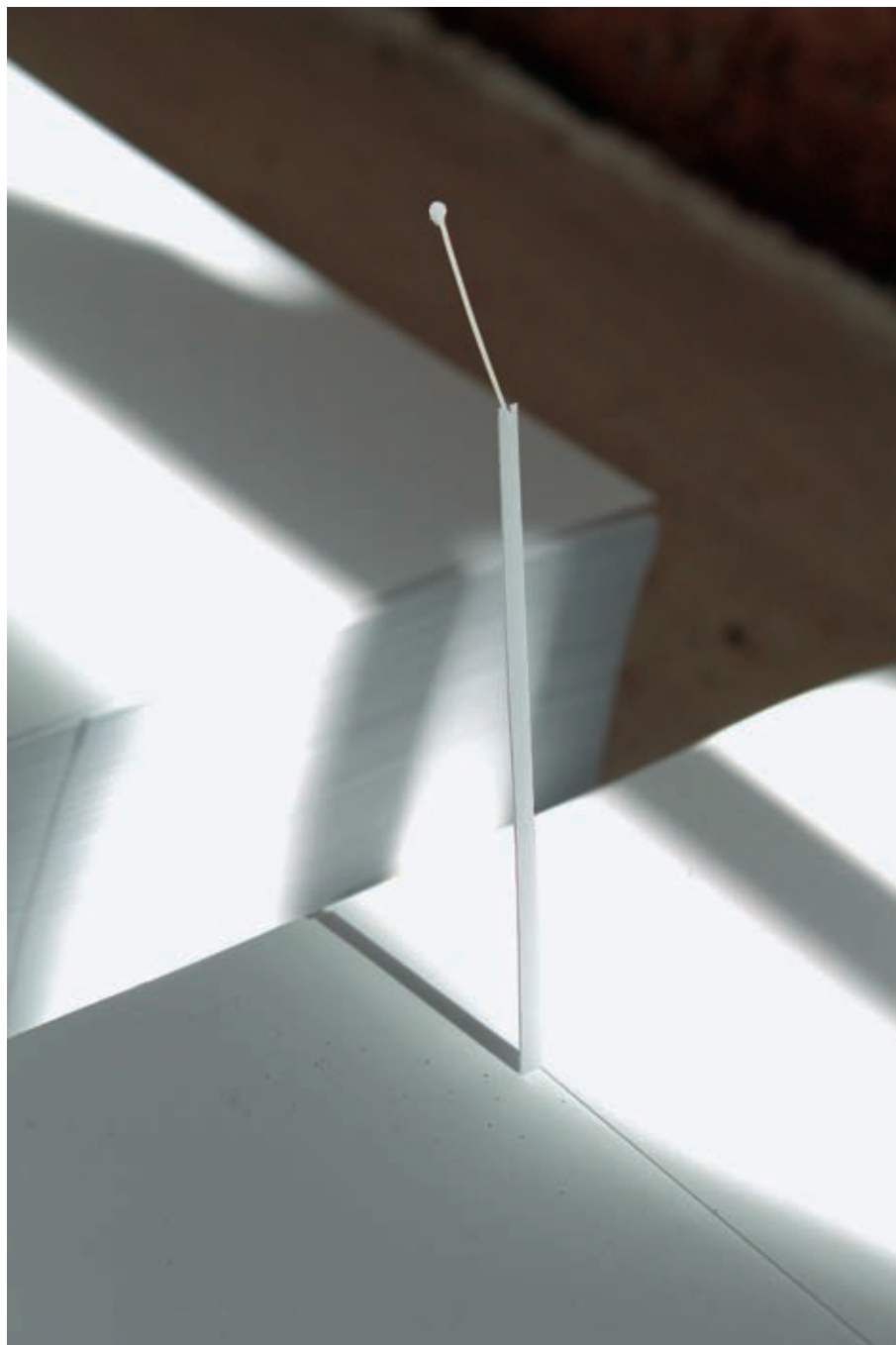


*Turner Box (Complete Coverage on Mondrian) Side B, 2011*  
Cortes y pliegues sobre 100 hojas de papel  
26,5 x 20,5 x 5 cm

El juego que Maggi propone está repleto de grandes ocultamientos y revelaciones estratégicas. El espectador debe tomarse su tiempo para realizar una observación cuidadosa. Las recompensas se podrían relacionar con *El Aleph* de Jorge Luis Borges, la pequeña esfera brillante y palpitante que contiene el universo entero. Sin embargo, este juego es silencioso, delicado y lento. En este sentido, tenemos acá un sutil estilo político, incluso enmascarado por la belleza y el resplandor de las obras. El enlentecimiento es antimoderno, antiprogresista, anticapitalista, antiurbano y antiglobalización. Tal como un Fausto contemporáneo, el artista parece decir: «Este instante pasajero podría detenerse», aunque es poco probable que su deseo se cumpla. Son precisamente estos vestigios de resistencia los que hacen que el arte sea tan fundamental en nuestra vida diaria.

**ADRIANO PEDROSA** fue curador asociado de la 24ª Bienal de San Pablo (1998), co-curador de la 27ª Bienal de San Pablo (2006), director artístico de la 2ª Trienal de San Juan (2009), co-curador de la 12ª Bienal de Estambul (2011), y curador jefe de *Artevida*, Rio de Janeiro (2014). En la actualidad es director artístico del Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand (MASP).





## **HOTBED, UNA MICRO REVOLUCIÓN**

Milena Kalinowska

La instalación *Hotbed* se puede describir como un monumento en miniatura hecho de hojas de papel dispuestas en delicados recortes y pliegues. Si se proyectara a gran escala en la pared o como una imagen en movimiento en la pantalla, *Hotbed* —compuesta por 49 pilas de papel tamaño carta— abrumaría a los espectadores, ya que aparecería como un gigantesco y utópico paisaje urbano. Los monumentales bloques minimalistas que sostienen unos exquisitos elementos en forma de triángulos, cuadrados, círculos y curvas diversas, podrían ser confundidos con formas arquitectónicas y esculturales de hormigón y acero.

En lugar de ello, los espectadores se agachan, se acuestan en el suelo y se sientan inmóviles para asimilar y gozar de la tranquilidad de estas formas en miniatura, recortadas con tanta delicadeza y bañadas por la quietud de la galería blanca. La obra tal vez evoque algún plan utópico o el mapa de un sitio desconocido; pero no como visión del futuro, sino más bien como una visualización que expresa una comunicación sensorial. Delineada por montones individuales de 500 hojas de papel blanco colocados prolijamente uno al lado del otro, con cinco centímetros de separación y formando una grilla sobre el piso, *Hotbed* ocupa un espacio módico (1,80 x 2,20 metros). Sin embargo proyecta una energía radiante que, con suavidad, provoca que quien observa se detenga a contemplar estas microesculturas hechas de papel.

**Marco Maggi / *Hotbed a micro-revolution*, un ensayo para *Works from the Daros LatinAmerica Collection*, Fundación Banco Santander, Madrid, España, publicado por el Museo Daros de Zurich en 2010.**

Maggi hace visible el silencio; su estrategia es alentar el acto espontáneo de reducir la velocidad, mirar durante un tiempo prolongado y descubrir los casi invisibles matices de sombras y formas de la obra, y al mismo tiempo hacer que los espectadores se tomen su tiempo para experimentar la tranquilidad y la percepción de sí mismos. La estrategia de la instalación de Maggi recuerda a otros artistas sumamente conscientes del público, tales como Hélio Oiticica y Lygia Clark. Clark quería que el público sostuviera o vistiera sus obras para sentir experiencias corporales, y Oiticica alentaba el accionar físico en la búsqueda de significados internos.<sup>1</sup>

Junto con un público que observaba en silencio, vi cómo Maggi recortaba sus dibujos en la quietud de una habitación casi transparente. Trabajaba sobre una mesa, sentado muy quieto y con movimientos extremadamente lentos, con una cuchilla X-acto de hoja número 11 en la mano. Así marcaba el papel y luego doblaba y retorció las siluetas recortadas para darles forma.<sup>2</sup> Como un niño que traza con cuidado las letras del alfabeto, dice Maggi acerca de su dibujo obsesivo de jeroglíficos privados, que es como escribir sin contenido.<sup>3</sup> El contenido es la quietud, la habitación sin sonidos, la música del sonido imaginado, la poesía de la línea que traza las formas en las que participamos de manera conceptual, como quien lee un verso.

¡Las formas se alzan!

Formas de puertas dando paso franco a todas las entradas y salidas.

La puerta que abre y cierra tras sí, apresurada y palpitando al amigo,  
largo tiempo separado del amigo.

La puerta que deja pasar la buena o la mala nueva.

La puerta por donde el hijo abandonó la casa lleno de confianza en sí.

La puerta por la que entró, después de una larga y escandalosa ausencia,  
enfermo, consumido, despojado de su pureza y sus recursos.

---

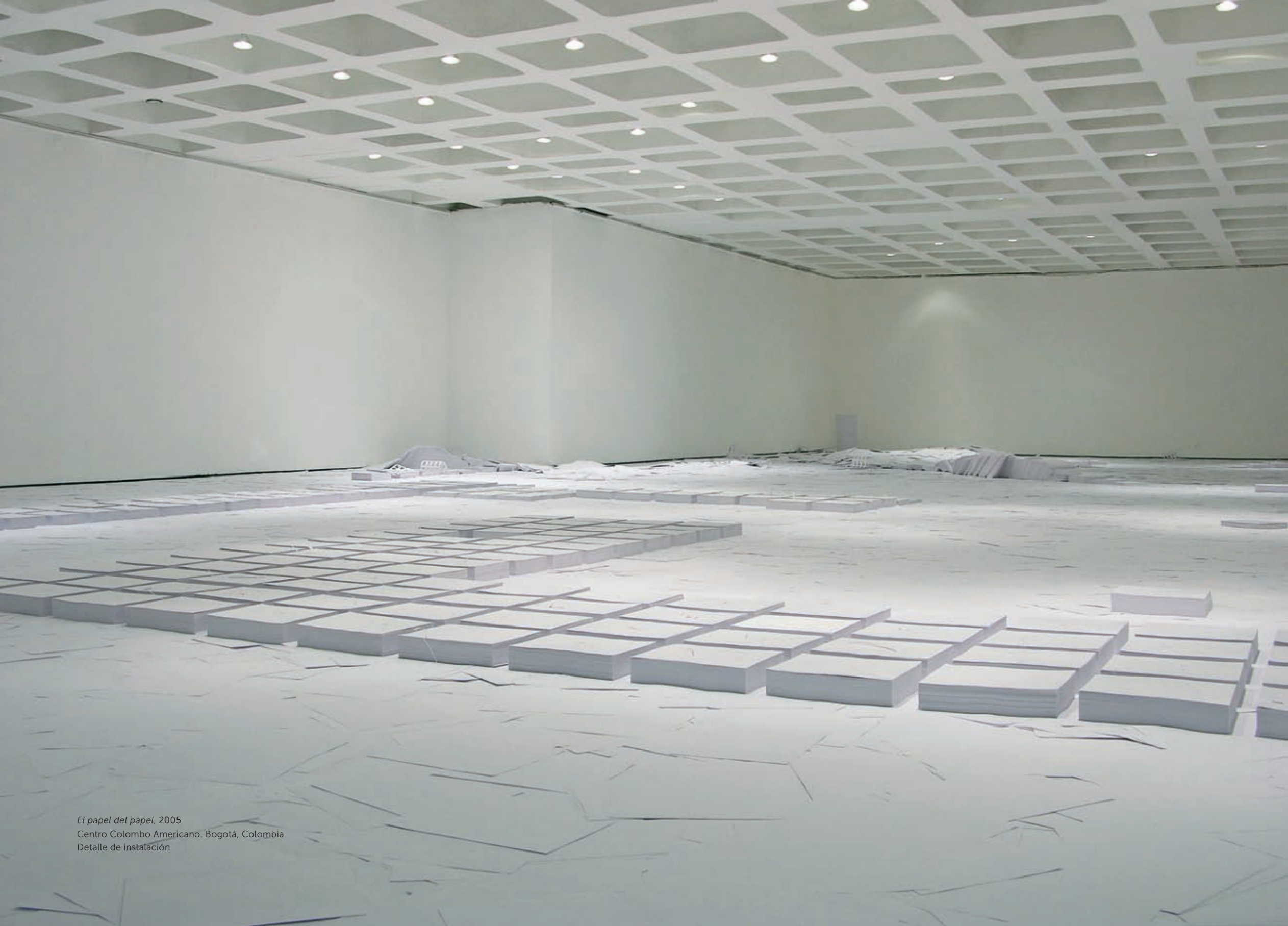
1. Guy Brett, «The Century of Kinesthesia», en *Force Fields, Phases of the Kinetic*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 56.

2. El autor observó a Marco Maggi crear la instalación *Hotbed (DC)* en el Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, de Washington DC, en 2006.

3. Conversación con el autor, 2009.



*White Hotbed, detalle*



*El papel del papel*, 2005  
Centro Colombo Americano. Bogotá, Colombia  
Detalle de instalación

La multiplicidad de formas posibles de Maggi, así como la imaginación que provoca, recuerdan el «Canto del hacha», del libro *Hojas de hierba*, de Walt Whitman,<sup>4</sup> en donde el poeta reflexiona acerca de lo familiar y lo mundano, así como sobre las cosas extraordinarias que con el tiempo se asimilan, celebran o recuerdan. El deseo de compartir y evocar de Maggi es igual de personal y poético. Las cualidades que Maggi defiende son las del silencio estético y ético en el arte, según Paul Virilio, en contraposición a la agresión de la contaminación visual y auditiva de la actualidad.<sup>5</sup> Maggi dice que cuanto más envuelta por el espectáculo mundano de la negatividad, la oscuridad y el caos, más se impregna su obra del silencio.<sup>6</sup> En una época obsesionada con los mensajes instantáneos, los acontecimientos en vivo que inundan los espacios sociales, la supremacía de lo audiovisual y el vértigo de la vida moderna, Maggi nos llama la atención sobre la necesidad del proceso y de la contemplación; el deseo de la intimidad y el intervalo. Maggi percibe la interacción del público con su pieza como una «hermosa actuación» en la que su obra se transforma en «recolectora de comportamientos».<sup>7</sup>

*Hotbed* existe en múltiples versiones. El prototipo original fue producido en 1999 e instalado en una galería de Tribeca, en la ciudad de Nueva York. La obra ahora tiene 25 versiones, en 25 ciudades alrededor del mundo. Fue exhibida en San Pablo, Brasil; en Gwangju, Corea del Sur, y en Washington DC, Estados Unidos. A pesar de que se realiza con el mismo material –hojas blancas de papel formato A4 con incisiones en la hoja superior– y la pieza entera se compone de 24.500 hojas de papel, la intención es hacer frente a la repetición. Según Maggi, la repetición es imposible; como las pequeñas distorsiones de tonalidad o de superficie del papel, el mensaje está en los detalles. Cada instalación de *Hotbed* es una suerte de microrrevolución en proceso, en cuanto existe para

---

4. Walt Whitman, *Selected Poems*. Nueva York: Dover Publications, 1991, pp. 52-53 (en versión original de este artículo). Walt Whitman, *Poemas*, traducción y prólogo de Armando Vasseur (1912). Montevideo: Claudio García y Cía., s/f (en la traducción de este artículo).

5. Paul Virilio, *Art and Fear*, consultado por el autor en traducción al inglés de Julie Rose. Londres: Continuum, 2000.

6. Conversación con el autor, 2006.

7. *Ibidem*.

recoger nuevas reacciones e interacciones. Si la obra se destruye o se desarma, entra a formar parte de la narrativa de la pieza: «Me encantan las reacciones extremas, porque el único peligro que atenta contra nuestra labor –la del artista– es la extrema indiferencia».<sup>8</sup>

Los medios de expresión de Marco Maggi son sencillos. Trabaja con una cuchilla, mediante la cual ejecuta signos en papel, manzanas, cinc, planchas de madera, seda, aluminio, diapositivas y plástico, entre otros materiales. No obstante, su intención es comunicar ideas que, en definitiva, atienden y se oponen a la complejidad de nuestra existencia contemporánea dominada por la tecnología. Maggi está empeñado en aminorar el proceso de distinguir lo importante de lo superfluo y nos invita a formar parte creativa de una experiencia fenomenológica intensa y pura.

**MILENA KALINOWSKA** es directora de Programas Públicos y Educación del Museo Hirshhorn y Jardín de Esculturas del Instituto Smithsonian, en Washington DC.

---

8. *Ibidem*.

## EL TIEMPO NO TIENE APURO

José Roca

—En alguna ocasión dijiste que estamos condenados a saber más y comprender menos, dado que la era actual propone un universo de conocimiento al alcance de los dedos y una inmediatez de la información. ¿Sitúas tu trabajo en el límite de la ininteligibilidad con el fin de ralentizar el proceso, de mitigar el vértigo de ese afán por conocer?

—La información crece a la velocidad de la luz y nuestra capacidad de entender permanece estable. Uno puede disfrutar la desproporción o atrincherarse ante la avalancha binaria de datos, imágenes y sonidos.

Mi propuesta es un cambio de protocolo: mirar a las computadoras con alegría porque nos ahorran tiempo. Tiempo que nos debe permitir ir cada vez más despacio. Un ritmo tan sosegado que multiplique nuestra simpatía por lo insignificante (lo mínimo, lo incomprensible).

El 90 por ciento de la descripción actual del universo está basada en metáforas matemáticas expresadas en dialectos científicos. Estos lenguajes numéricos no pueden traducirse al español o al inglés. Son dialectos tan específicos que no permiten la comunicación entre especialistas de disciplinas diferentes. Un astrofísico no puede contarle a un microbiólogo sus nuevas conclusiones. La realidad no está al alcance de nadie.

El primer paso es convencerse de que uno no entiende casi nada. Asumida la nueva incapacidad, uno se detiene y puede prestarle atención

**Este artículo fue publicado por la Fundación de Arte Cisneros Fontanals (CIFO, por su sigla en inglés) con motivo de *In Transition: 2010 CIFO Grants & Commissions Program Exhibition*, celebrada del 2 de septiembre al 7 de noviembre de 2010.**





PÁGINA 96

*Biography of a Drawing*, Step 2, 2010

Lápiz sobre hoja de papel carta americana Yupo  
27,9 x 21,5 cm

Cortesía Cisneros Fontanals Art Foundation

PÁGINA 98

*Biography of a Drawing*, Step 5, 2010

Lápiz sobre hoja de papel carta americana Yupo  
27,9 x 21,5 cm

Cortesía Cisneros Fontanals Art Foundation

PÁGINA 99

*Biography of a Drawing*, Step 7, 2010

Lápiz sobre hoja de papel carta americana Yupo  
27,9 x 21,5 cm

Cortesía Cisneros Fontanals Art Foundation

PÁGINA 102

*Biography of a Drawing*, Step 9, 2010

Lápiz sobre hoja de papel carta americana Yupo  
27,9 x 21,5 cm

Cortesía Cisneros Fontanals Art Foundation

a las personas y las superficies más cercanas. Soy un promotor de pausas y mis trabajos son *parkings*, playas de estacionamiento.

En el siglo XX fuimos partidarios de revoluciones para todos y para siempre. En este siglo la revolución está al alcance de la mano porque es ínfima y lenta.

**—Tu trabajo ha sido descrito utilizando metáforas formales muy disímiles: maquetas de ciudades utópicas, topografías, circuitos integrados, caligrafías, tejidos... ¿El afán por encontrar una semejanza formal con un patrón reconocible puede ser visto como el síntoma de una necesidad —es más, de una ansiedad— de «comprender»? Lo pregunto pues tu obra parece reflexionar precisamente sobre lo contrario, la incapacidad de entender. Lo veo en particular en las obras en que realizas cortes en reproducciones de obras maestras del arte universal, pero la pieza es vista por el lado contrario, en el cual el referente es escamoteado, y así exista nos es imposible verlo.**

—Hay una necesidad urgente de entender, y mis trabajos intentan diferir esa posibilidad. Frenar no para desconcertar sino para disfrutar de la superficie: las hojas no tienen el menor apuro y el tiempo tampoco. Por eso dibujo confusiones precisas, paisajes lentos que funcionan como percheros de figuración. Lo que me interesa no son las conclusiones sino el trámite de leer una superficie.

**—O sea que las obras son sobre sí mismas, en el sentido de que no hay un discurso «extráneo», por lo menos en el sentido ilustrativo. «Lo que ves es lo que ves», algo tan poco usual en el arte contemporáneo.**

—La tensión de la lectura es mi única intención. Las obras acumulan capas de sedimentos discretos, pueden confundirse con hojas en blanco o estimular la excavación del campo visual. No hay nada escondido ni profundo, se trata de descubrir las ventajas del detenimiento y la proximidad.

Es saludable reconocer nuestra incapacidad de entender, pero lo esencial es no seguir viviendo o haciendo arte como si tuviéramos todo claro. La información actual está fuera de foco e impide ofrecer consejos, apenas permite sugerir un cambio de modales.

**—Tu obra parece ser el resultado de una especie de escritura automática, un ejercicio intuitivo que se traduce en forma —del subconsciente a la mano—, más que un proceso racional que se lleva a cabo a partir de unos lineamientos teóricos preestablecidos. Probablemente hay de ambos.**



### ¿Podrías hablar de tu proceso?

—Dibujar se parece a escribir en un lenguaje que no se sabe leer. Esa escritura no es automática: es un ejercicio de paciencia y control basado en un alfabeto creciente y una sintaxis estricta.

Un dibujo se construye como una carta, hojas de carta libres de mensaje.

*Bio-grafía de un dibujo* es el título de mi proyecto para CIFO y muestra la expansión de una grafía en 12 estaciones. Los procesos de hacer y mirar un dibujo se parecen mucho. Son recorridos de la atención que permiten visualizar el tiempo.

### —Doce estaciones... ¿Las piensas como una secuencia con un clímax, o son independientes, con un valor equivalente en términos formales?

—Cada estación es un dibujo: un punto de equilibrio que podría ser definitivo pero decide continuar su fuga. El proyecto está basado en un diálogo entre tres instrumentos digitales: un escáner, una impresora y una mano (no hay herramienta más digital que una mano). Dibujo, escaneo, imprimo y continúo el mismo dibujo: el itinerario prevé 11 interrupciones impresas. La última estación es el original a lápiz que incluye, relaciona, somete o sumerge las 11 estaciones anteriores. Un dibujo siempre suma para restar (por ejemplo, al vincular dos puntos se obtiene una sola recta). Normalmente, el dibujante es el único testigo de esas mutaciones sucesivas.

### —¿El proyecto está complementado por otras obras?

—El título del proyecto para CIFO se refiere a la obra que comentamos: dibujo en 12 estaciones (*Manual to Settle Sediments*), e incluye además un *Hotbed*: grilla de 98 resmas de papel de carta con incisiones en la hoja superior. Y un video, en colaboración con Ken Solomon, que muestra un *close up* sobre la azotea de una de las resmas del *Hotbed*. Es una fotografía con vocación de video: la cámara fija sobre el corte y el plegado del papel. La luz es lo único que se mueve y va desplazando lentamente la sombra..., un dibujo de sombra en evolución continua..., en *loop*. Un simulacro de sol con reversa: del amanecer al atardecer y del atardecer al amanecer.

**JOSÉ ROCA.** Curador colombiano. Actualmente es el director artístico de FLORA ars+natura, espacio de creación contemporánea en Bogotá, y director de la Colección LARA (Latin American Roaming Art).



## LA ATENCIÓN SUBVERSIVA

Guillermo Ovalle

—Marco, no sabes lo feliz que estoy, ante todo de que hayas aceptado hacer este proyecto en NC-arte, y de que estés acá con nosotros. Es lo más importante que me ha pasado desde que soy el director de este espacio.

—Para mí es una gran alegría que tiene que ver contigo y con Bogotá. Desde hace un año venimos planeando juntos esta exposición; en esto somos socios o cómplices.

—¿Dónde nace *Optimismo Radical*?, porque no es la primera vez que lo haces.

—En 2009 decidimos con Josée Bienvenu sacar a pasear un título. Así se juntaron dos palabras que no se llevan bien: optimismo y radical; una esquina atractiva cuya única meta es la alta indefinición. Un nombre que con modificaciones mínimas funciona en portugués, inglés, italiano o francés sin lograr entenderse con precisión en ningún idioma.

El formato y la geografía eran parte de la vaguedad del proyecto, por eso el título se inauguró en mayo de 2010 con una exposición colectiva de artistas latinoamericanos en la galería de Josée, en Nueva York.

Ahora, en Colombia, *Optimismo Radical* se transformó en una exposición individual. En la parada siguiente volverá a ser una muestra de grupo en

**Esta entrevista fue publicada por NC-arte Bogotá con motivo de *Optimismo Radical*, celebrada del 22 de octubre al 17 de diciembre de 2011 en Bogotá, Colombia.**

la Galería Nara Roesler, de San Pablo. Antes o después el nombre viajará a Madrid y París, para volver a Nueva York. En 2012 Joséé tiene previsto en su espacio de Chelsea una serie optimista y radical de *Project Rooms* basados en artistas internacionales.

**—Hay una cierta dicotomía en *Optimismo Radical*, por una parte un afán de definir y por otra de dejar espacios abiertos.**

—Exacto. La intención es crear un desconcierto amable y un encadenamiento simpático. Una etiqueta fuera de foco, confusión precisa que como mis dibujos puede derivar en dicotomías poco concluyentes. ¿Este dibujo es un texto o una textura? ¿Ruinas o cimientos de un alfabeto? ¿Es la vista aérea de una ciudad o la intimidad de una computadora? ¿Son tejidos orgánicos o tecnológicos? ¿Será precolombino o posclintoniano?

Por eso la muestra en NC-arte es al mismo tiempo micro y macro, cuando en realidad solo refiere a lo que cada uno decida inferir al recorrerla; funciona como un perchero para colgar figuraciones en la intimidad de la cabeza.

La meta de la obra no es el contenido ni el envase. La única propuesta clara es sugerir una mutación de protocolo. Una invitación suave a reducir la velocidad y abandonar la larga distancia. Detenimiento con focalización, acercamiento minucioso y saludable, en los tiempos que corren.

Propongo un campo visual que intenta multiplicar nuestra simpatía por lo insignificante. Ser lento en una exposición o una oficina permite fijar la atención en una cascada de sobres, milhojas de cartas o escamas de *Post it*. Acercarse a una estantería en un supermercado nos habilita a darle una segunda chance a la cáscara suntuosa de las manzanas McIntosh; o descubrir la cara satinada del papel de aluminio de cocina.

**—¿Dentro del contexto de tu obra hubo una ruta?, ¿cuál fue el recorrido para llegar al montaje de NC-arte?**

—Sigo un proceso raro, empiezo siempre por el final. Primero elijo el marco y después hago el dibujo.

Empecé enmarcando el espacio de NC-arte, encerrando sus virtudes y dificultades. El resultado ideal hubiera sido que no se supiera qué fue

primero: las hojas o el edificio. Por ejemplo, la escalera o las columnas de la sala podrían perturbar la visión del dibujo sobre el suelo; preferí que cumplieran la función de la puntuación en un texto.

Mi intención desde el comienzo fue que las supuestas interferencias ayudaran a multiplicar el efecto intermitente de las líneas de bloques de papel. Al desplazarnos, las verticales del edificio fragmentarían la perspectiva del espacio, creando capítulos como si prendieran y apagaran la estructura de papel de color.

**—Indudablemente tienes un entendimiento muy claro de la arquitectura, es decir, entiendes el espacio, tal vez por el hecho de haber sido constructor.**

—Constructor y destructor. Todo mi trabajo está en el umbral entre las dos y las tres dimensiones; entre el grabado y el dibujo, entre el plano y la instalación, entre la línea que corta el papel y la microescultura plegada.

Esta exposición viene a ser como una enorme ampliación de uno de mis *slides*; en ellos corto un papel de 35 milímetros, pero en este caso tenía 35 metros. Una ampliación tan desmesurada provocó la pixelización de las rectas de color sobre el piso.

**—Me pareció fascinante la forma como comenzaste el *site specific* en NC-arte. Lo primero que hiciste fue básicamente enmarcar el espacio, una vez demarcado empezaste a componerlo de fuera hacia adentro. Lo vi como un acto casi instintivo.**

—El primer gesto fue esa línea perimetral que incorporó columnas y escalera tratándolas como si fueran inmensos cortes o pliegues de papel.

Ese rectángulo inicial se parece al trabajo de un agrimensor, previo al replanteo de una obra de construcción. Fijar los límites del terreno, la comarca. Definir el tamaño exacto del desafío, desinfectar el campo operatorio para poder fundar una realidad con otras reglas.

El edificio de NC ayuda mucho, es una escultura en sí mismo con un atrio de 12 metros de altura y un puente que lo une a la fachada que decidió declarar su independencia.

Una de las columnas del atrio tiene tres pisos de altura y fue empapelada con 12 mil *Post it* amarillos: la montaña de asuntos pendientes que nos impiden encarar el optimismo con mayor racionalidad.



—Es la mejor conjugación de espacio y obra que he visto en mucho tiempo, un diálogo extraordinario. Hay un sentido rítmico entre las bandas de las resmas de papel y su correspondencia con la columna, la escalera... Me imagino que todo eso viene de ese sentido de construcción, del dominio que tienes del espacio. La obra abarca un ámbito enorme y al mismo tiempo mínimo, en los dibujos lineales, sobre las plataformas de las resmas de papel.

—Veo las resmas de papel como azoteas.

—¿Azoteas?

—O playas de estacionamiento. El diálogo con el espacio parece fundamental, pero mi único objetivo tiene que ver con el tiempo. La estructura espacial, el recorrido o el alfabeto mudo que se levanta sobre los pedestales de papel son excusas o detalles que intentan retener, frenar, y si fuera posible... estacionar al observador.

El laberinto y la pequeña escala propician una circulación lenta en estado de alerta permanente. Exigen tomar precauciones, mirar por dónde se camina y prestar atención a los síntomas o señales más insignificantes... como si camináramos en un campo minado.

—Has aludido a términos como ruta, pausa. En tu obra, ya sea grande o pequeña, ¿son estos los referentes visuales más importantes?

—Soy un promotor de pausas. Mis dibujos a lápiz son tectónicos y pueden confundirse con una superficie en blanco; al prestarles atención se descubren placas móviles o planos fuera de foco; milhojas de Troya.

Tengo como referencia al cine, donde la velocidad es estándar y escandalosa; el espectador recibe 24 cuadros por segundo. En el caso de la muestra en NC, no son 24 resmas por segundo, sino todo lo contrario. El espectador queda libre de pautar su ritmo, y yo trato de demorarlo. Los diferentes niveles de información no son subterráneos sino que se plantean como un itinerario lineal con 500 escalas o 250 mil hojas. Son estrategias de capilaridad, retención y proximidad para ir suministrando dosis de información homeopáticas.

—¿Hay referencia, de alguna manera, a la naturaleza, o al cuerpo humano?

—Al cuerpo no sé. La referencia permanente es a nuestra calidad de percepción. Trabajo siempre al límite de lo imperceptible. Me interesa lo



*Circulante*, 2012  
X-Acto Knife sobre plexiglás  
20 x 5 cm

PÁGINA 104  
*Frozen Ream*, 2011  
X-Acto Knife sobre plexiglás  
21,6 x 28 x 5 cm

ínfimo y lo infame. Si algo vuela muy rápido... no lo vemos, ni lo oímos. Si algo avanza lentamente pensamos que no se mueve. No somos capaces de ver ni lo muy grande ni lo muy chico, ni astros ni microbios. Y sin embargo insistimos en tenerle plena confianza a un aparato de percepción tan precario. Somos un ejemplo de percepción de rango modesto y fe ciega.

Tener claros los límites estrechos de nuestros cinco sentidos no nos impidió la construcción de doctrinas encadenadas que parecieron resolver todo y para siempre. No veíamos pero éramos visionarios. Avanzaba la ciencia confirmando nuestra incapacidad de conocer la realidad y en paralelo forjábamos certidumbres inapelables sobre el destino del mundo y la totalidad de sus habitantes. Partiendo de una información parcial y vaga logramos contagiarnos convicciones máximas y concretas.

La naturaleza nos protegió; nos apartó del universo mínimo y del universo máximo, dotándonos de una posibilidad de informarnos muy moderada, a escala humana, humilde. Ni microscopio ni telescopio orgánicos. Hubo que inventarlos.

Durante un lapso incontable, cada uno prestó atención a la dosis de noticias que generaba su entorno más próximo. La invasión de los medios de comunicación masivos y portables terminó con la discreción natural. Estábamos abrigados por la incapacidad de ver y oír a larga distancia, ahora nos enfrentamos a una nueva intemperie... el abismo de mirar y escuchar el planeta con una lupa y un amplificador en el bolsillo 24 x 7.

Por eso propongo detenernos y aproximarnos. Esa es la precaución que se debe tomar, una vez develada la ceguera global: reducir la velocidad y tomar contacto con la superficie.

Hace unos años realicé una serie de exposiciones bajo el paraguas de un título: *Myopía Global*.

Los miopes van despacio y prestan atención, acortan distancias hasta lograr focalizar mejor que Braille.

Propuse entonces el contagio de la miopía para ganar modestia, visto lo poco que ve la vista.



Había un paso más: tomarse con humor nuestra impotencia visual y proponer al optimismo como una forma de ceguera auspiciosa. Para eso estamos hechos; y no para la soberbia del águila que cree que tiene ojo de águila.

**—¿También físicamente, en términos del espacio, hay una relación de escala con el ser humano? Por ejemplo, hace un rato vino un grupo de estudiantes y la mayoría de ellos se agachaban para ver tus azoteas. Se bajaban para distinguir. Rara vez se ve en una exposición que la gente permanezca en silencio y se agache para ver la obra.**

—Los artistas disimulan, pero en el fondo buscan que la gente quede muda o caiga de rodillas...

**—¡Lo lograste!... (Risas.)**

—Hace cinco años en el Colombo Americano, en una exposición que curó Estefanía Sokoloff, *El papel del papel*, cubrí la enorme superficie del salón con capas de hojas de oficina. Sobre esa alfombra blanca y escamada había estructuras de resmas y una caligrafía de cortes muy diferente a la de esta exposición. En lugar de un laberinto sinuoso que impide avanzar si no se presta atención, como en esta muestra, instalé un piso de hojas movedizas que exigía descalzarse y moverse lentamente. Era una superficie inestable, y se parecía a caminar en la nieve. La gente circulaba despacio y en silencio. Fue otra vía para proponer un mismo cambio de modales: nuevas normas de tránsito. La estructura general en la exposición del año 2006 era un caos de papel, lo contrario al laberinto ortogonal y codificado por color de *Optimismo Radical*. Dos estrategias diferentes con un mismo objetivo: frenar y acercar. En Internet está disponible un video que documenta una instalación similar a la del Colombo Americano que realicé en 2003, en el Centro Cultural de España, en Montevideo.<sup>1</sup>

**—Me gusta el término frenar. Insistir para que la gente observe, abra su capacidad de percepción, se dé cuenta.**

—Nos damos bastante cuenta, el tema es que nos saturan con un bombardeo indiscriminado de conmociones. La censura en el siglo XX actuaba como una tijera, recortaba las noticias. La censura actual actúa

1. <http://www.youtube.com/watch?v=WverwY-Cnn0&feature=related>

por inundación. Somos víctimas de una indigestión semiótica provocada por una sobredosis de drama tan clamorosa que impide toda reacción. La percusión de la información tiene un ritmo tan abrumador que nada obtiene la repercusión que merece. Actualmente prestar atención puede considerarse como una actividad subversiva.

**—Anestesiados.**

—Exacto, dormidos y apurados. Sometidos a una capacidad muy limitada de percepción, agregamos un tráfico inhumano de distracción por exceso de comedia o drama.

Por eso creo que es oportuno abrir paréntesis, en lugar de generar nuevas tesis. Construir *parkings*, hiatos. Dibujar hasta que la densidad de la trama permita diluir y borrar. Bajarle el volumen gráfico al paisaje.

**—¿Hay algún lugar al cual te gustaría intervenir? Alguna plaza pública, un museo, un paisaje...**

—No. Lo que me gusta son los desafíos concretos que se presentan sin ir a buscarlos. Lo interesante es reaccionar ante una realidad específica. Libertad dentro de límites dados.

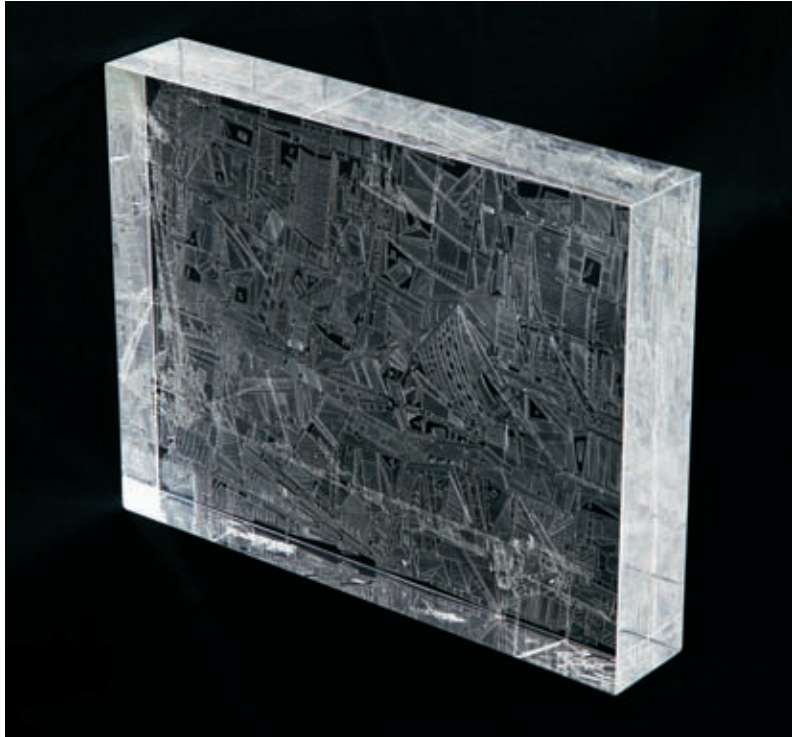
Mis formatos son siempre estándar: hojas tamaño carta, marcos de *slides*, manzanas, rollos de aluminio de 12 o 18 pulgadas, prismas de acrílico en las medidas ofrecidas en el mercado. Nunca se me ocurrió diseñar un soporte o buscar un emplazamiento ideal. Me gusta sorprender lugares comunes bien definidos.

**—Buena cosa: la libertad a partir de algo contenido.**

—Sí. Algo limitado y compartido, cotidiano. Creo que la característica de la libertad, la única libertad posible, es la que establece límites precisos. Todo formato estándar no es otra cosa que un conjunto de límites inalterables, un punto de partida riguroso que exige focalizarse e impide irse por las ramas. Lo hiporreal o infraordinario es un reduccionismo; suprime posibilidades infinitas e irrelevantes.

**—¿De dónde viene el gusto que tienes por el papel?**

—Soy esencialmente superficial. Me gustan las superficies. Huyo de las profundidades y los contenidos. No hay nada más superficial que un papel; es solo superficie.



*Frozen Ream*, 2011  
X-Acto Knife sobre plexiglás  
21,6 x 28 x 5 cm

PÁGINA 111  
*Reynolds Wrap*, 2008  
Lápiz sobre rollo de papel aluminio Reynolds  
5 x 30,4 cm

Nuestra región, América Latina, tiene un *stock* venerable de ideas. Un *stock* más que suficiente.

Toda idea naciente provoca simpatía y tiene como primera vocación ser clara. Toda idea clara aspira a ser fija.

La historia de las ideas demuestra que todas ellas terminan siendo consideradas como entusiasmos precarios personales o colectivos. Las ideas decaen mientras crece mi entusiasmo por la calidad de las tabletas cerámicas, las chapas de grafito, los papeles impermeables, los prismas acrílicos, los lentes de policarbonato. Dibujar es dialogar con la superficie. Trabajo siempre con materiales blandos que permiten la incisión, marcan el pretil entre el dibujo y el grabado. Una hendidura o un gofrado que libera mínimamente la línea del plano.

**—El más profundo de lo superficial.**

—Dibujar con un lápiz blando sobre una hoja de aluminio de cocina Reynolds permite generar relieves impalpables. Por el contrario, una mina de grafito H9 hierde en su recorrido el papel Yupo o un *claybord* de Ampersand. Al terminar un dibujo uno mira con luz rasante las líneas hendidas por el grafito y parecen ríos en lo más superficial de la superficie, el pelo del agua.

Tengo el mayor respeto por los intelectuales serios y los combustibles pesados. Ellos se ocupan de los abismos y yo prefiero surfear («Si quiere un mensaje vaya a una mensajería.»)

**—¿Pintaste alguna vez cuando estabas estudiando, o alguna vez hiciste escultura formal con vaciados? Toda tu obra es básicamente un dibujo.**

—Sí, soy dibujante. Cuando las palabras ya no alcanzan para nombrar las cosas y los números insisten con ser exactos, el dibujo es el único medio apto para dejar de entender. Hice un máster en grabado y nunca hice una edición. La única excepción fue una invitación del Drawing Center de Nueva York para festejar los treinta años de la institución.

Trabajé la «chapa aniversario» y la edición la hizo un maestro entrañable, Greg Barnett. Es un díptico generado con una sola chapa. Trabajar con una punta sobre el cobre es una maravilla, pero encarar una edición me resulta ajeno.



Cuando estudiaba en la Universidad me detenía al terminar una chapa y no me acercaba a las prensas. La punta seca y el agua fuerte no necesitan tinta ni papel. Mi serie de dibujos sobre papel de aluminio se llama *Soft Plate* y mis dibujos a lápiz sobre papel *Slow Edition*. Cuando dibujo a lápiz sobre papel intento repetir el mismo dibujo: ediciones lentísimas y muy limitadas.

El papel de aluminio es una chapa de grabado insuperable por su maleabilidad y al mismo tiempo por negarse a toda posibilidad de edición. Pensarlo terminaría con la información. Las ediciones de grabados cumplieron la función de multiplicar el contacto con la gente. Hoy esa función popular la cumplen Internet y los archivos de alta definición. Para hacer una edición infinita y realmente barata basta con publicar la imagen en la web con una calidad que permita su reproducción más perfecta.

Perdón, ahora me acuerdo de que tu pregunta era sobre pintura y escultura. Nunca hice escultura tradicional... ni moldes, ni cincel. Pinté en la prehistoria, pero jamás me lo tomé con rigor ni interés. Pintando siempre sentí que adornaba o maquillaba un dibujo. Me interesan los materiales que tienen el color incorporado, y admiro a muchos pintores que son capaces de incorporar la luz con la misma naturalidad que la línea. Mi única relación con la luz son las sombras. La sombra de un papel plegado o la sombra que genera un corte sobre acrílico. Esta última es una técnica que llamo «sombra sobre papel», y consiste en enmarcar de manera muy formal un papel en blanco con paspartú. Sobre el acrílico que lo cubre grabo un dibujo con un bisturí de oficina. Al iluminar la obra, la línea sobre el acrílico desaparece y proyecta sobre el papel una sombra de altísima definición, una línea que parece trazada a tinta china.

El observador no ve la realidad (la línea grabada en el acrílico) y tiene un acceso diáfano a la representación (sombra proyectada sobre papel).

El dibujo, directo y borroso, es la herramienta ideal para fijar los huesos de la incertidumbre.

Tiendo siempre a una reducción de medios y eso me vuelve a alejar de la pintura o el bronce. Empecé trabajando con lápiz sobre papel; ahora puedo dibujar con menos: lápiz sobre lápiz (dibujo de grafito sobre chapa de grafito) o solo bloques de papel o acrílico con cortes.

—¿Consideras efímera la obra de NC-arte?

—Sí. Es una instalación con fecha de vencimiento: vence el 17 de diciembre de 2011; si alguna vez se quiere repetir tendrá que ser en este mismo espacio, ya que es totalmente específica.

Tengo grandes amigos obsesionados con la trascendencia del papel libre de ácido y la tinta inorgánica. Controlar la luz, la temperatura y la humedad. Jacob Elhanani es un extraordinario dibujante, trabaja tres meses en un dibujo pequeño con la certeza de que sus materiales son eternos. Mira su obra desde esa perspectiva. Yo trabajo meses en un dibujo con la certeza de ser más precario que el papel o la fruta. Tuve grandes sorpresas en ese terreno; por ejemplo: la serie de obras dibujadas sobre manzanas McIntosh.

En el proceso descubrí dos hechos nada comunes: una manzana puede secarse sin descomponerse; en pocas semanas se transforma en un fósil de buena madera y conserva el dibujo realizado en ella: un archivo perfumado y estable.

Por supuesto la manzana debe ser de la estación. Si fue congelada está condenada a una desaparición perentoria o una sobrevida artificial. El agua de la fruta por debajo de cero grado rompe la célula, y a partir de allí la deshidratación pierde toda posibilidad de ser natural y armónica.

La segunda condición es que el corte del dibujo no interese la pulpa, que no tenga más profundidad que el espesor de la cáscara exterior, porque la fruta, a imitación de los seres humanos, tiene dermis y epidermis.

Con esas dos precauciones la manzana se deshidrata lentamente durante 45 días y puede conservarse por décadas.

Hice un video con Ken Solomon que documenta ese proceso, una foto cada diez minutos durante un mes y medio. El video, que estuvo tres años expuesto en el MoMA, puede verse en Youtube.

—Has dicho que la idea central de tu proyecto es la superficie, ¿cómo argumentas el contenido de esas superficies, hay un contenido, no hay contenido, es solamente la superficie?

—No hay un contenido. Es una lata vacía, y tampoco importa la lata. Lo único que se ofrece es la ceremonia de abrirla y la oportunidad de hacerse cargo del vacío. Envasar una pausa o un dibujo para leer sin apuro ni esperanza de ser informado.



Este ejercicio sobre la percepción nada tiene que ver con la meditación, es evidente que el vaciamiento interior es lo contrario al vaciamiento objetivo. Si logro mi propósito cuando dibujo, la superficie, a un par de metros de distancia, se ve como una hoja en blanco. Más cerca, una hoja casi gris.

Desde muy cerca existe la posibilidad de excavar en el campo visual en busca de un significado. Un plano, otro plano y ningún plan. Hasta concluir que la realidad se hizo ilegible, y las artes visuales, invisibles.

El contenido o la meta vendría a ser el tránsito, recorrer la obra ayuda a perder la noción de escala y permite visualizar el tiempo.

**—¿Hay algún tipo de identidad que quieras proyectar, ya sea más personal, o política, o social, o de cualquier índole?**

—En la pared central de la muestra cuelgan una cantidad de sobres sin el menor mensaje.

Repito: «Si quiere un mensaje, vaya la mensajería». Onetti siempre tiene razón.

El mismo fenómeno se da en la vertical de *slides* o las plataformas de hojas de oficina. Materiales casi obsoletos que fueron hasta hace poco esenciales en el tráfico de ideas, programas, denuncias, recetas, consejos, imágenes o demás recomendaciones.

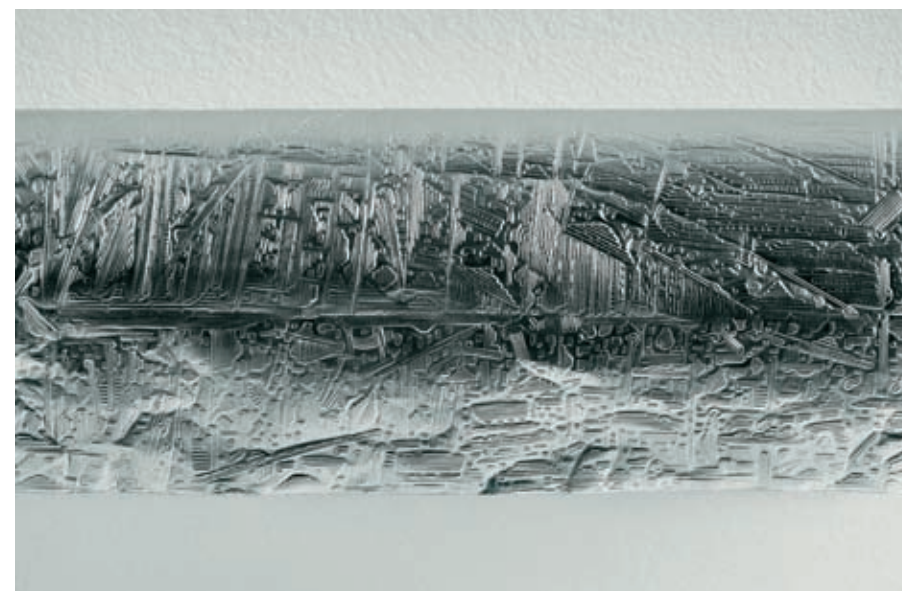
Lo único que me animo a sugerir es la demora y la proximidad, como si fuera un manual de uso o un plan de gobierno. En este caso el eslogan de campaña sería: la paciencia es la ciencia de la paz.

La obra es en sí misma, consiste en ser. Está ahí y es. Así como hay obras que llaman la atención, otras llaman la intención.

**—¿Hay alguna memoria asociada en el proceso de ejecución del proyecto, o esperas que el espectador tenga algún tipo de evocación?**

—No. Cuando dibujo o corto papeles tengo determinadas estructuras y una sintaxis que une esas estructuras, el interés es crear algo visualmente polisémico que no tenga otra función que reclamar un sentido.

**—De cualquier manera, cuando tu obra se vea en 200 o 300 años va a tener una identidad muy clara de principios del siglo XXI, en particular porque usabas un tipo de papel que seguramente ya no existirá en**



*Untitled Reynolds, detalle, 2007*  
Lápiz sobre rollo de papel aluminio Reynolds  
5 x 30,4 cm

**300 años, en ese sentido será una memoria histórica, aparte de toda la construcción visual, que es lo que cuenta.**

—No tengo expectativas en ese sentido, pero sí me interesan los materiales que se están usando o dejando de usar; ellos por su cuenta marcan un momento.

Nosotros sabemos de la obsesión que tenían artistas, curadores, gente vinculada al arte, con los *slídes*; y los vimos desaparecer de manera brutal. En diez años pasaron del esplendor a ser un artefacto de museo; no existen más. Eso marca notoriamente nuestra época, la muerte del *slide*.

**—Muerte de las resmas de papel *bond*...**

—Sí. Hablan del *paperless* pero estamos cada vez más empapelados. La crisis financiera de 2008 en Estados Unidos y la crisis financiera de 2011 en Europa tienen en común la multiplicación geométrica del papel. Contratos de hipotecas, seguros, emisión de moneda, bonos vanos y soberanos. Papeles que generan otros papeles que garantizan otros papeles, y siguen imprimiendo.

**—En un mundo que trata de ser digitalizado...**

—Pero es así. Un mundo tan contradictorio como este reportaje que será publicado en papel y agregará más información a un mundo que definimos hace un rato como saturado de datos e ideas «originales».

**—Veo que vas en contravía, porque muchos artistas contemporáneos escriben un texto de su obra, quieren controlar el mensaje, su intención. De hecho, muchas universidades les piden a los estudiantes de bellas artes que hagan ante todo una propuesta escrita, un texto y luego la obra, una sustentación que se hace cada vez más común. Tú vas por la vía contraria, en un momento dado te pedí un texto para una ficha educativa y sentí gran resistencia...**

—Todo mi trabajo es previo o posterior a la certeza. Soy lo contrario a un iluminado, soy un apagado.

**—(Risas.) Eso está buenísimo, es interesantísimo. La gente está ingiriendo cada vez más información, alimentándose más, me hace pensar por ejemplo en Estados Unidos, donde hay una epidemia de obesidad, ¿no?**

**Pero, pasando a otro tema, sé que vienes de una familia de artistas, de intelectuales. ¿Cómo creciste? Lo pregunto porque me interesa mucho esa parte de contextualizar. ¿De dónde vienes?**

—Vengo de una gente muy querible.

**—Estoy seguro de eso.**

—Mis padres disfrutaron de un Uruguay que en cierta medida todos añoramos sin haberlo conocido, es el de la mitad del siglo XX, salimos campeones del mundo en Maracanã mientras gozábamos de un Estado benefactor superavitario y humanista. Los dos eran muy jóvenes y tuvieron muchos privilegios de índole cultural, algunos de ellos basados en desgracias ajenas, como la guerra civil española, que hizo que llegaran a Uruguay intelectuales extraordinarios. Mis padres estaban en el epicentro de todo eso, lo que se llamó en Uruguay la generación del 45; mi madre era novelista, toda su vida escribió ficción y ejerció la bondad como oficio; mi padre escribe teatro y practica el ensayo, la historia, y todos los domingos el periodismo de opinión. Mi hermana es ministro de tribunal en el Poder Judicial.

Digo siempre que ellos se quedaron con las ideas y yo con el espacio que las separa, un espacio similar a los corredores que forman la grilla de resmas en la exposición.

**—Como en *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez. ¿Tienes un recuerdo de infancia que relaciones con *Optimismo Radical*?**

—Siempre me dijeron que en la familia de mi madre eran todos optimistas, y desde siempre mis mejores amigos fueron radicales.

**GUILLERMO OVALLE.** Artista colombiano radicado en Nueva York durante muchos años; a finales de 2010 inicia sus labores como director y curador de NC-arte, cargo que desempeña hasta mediados de 2012. Durante su gestión realiza la entrevista al artista Marco Maggi en el marco de su exposición *Optimismo Radical* en NC-arte en el año 2011. Anteriormente trabajó en el Museo de Brooklyn como registrador de colecciones, y con Patricia Phelps de Cisneros como encargado de la colección de arte latinoamericano.



## **SURF EN EL PAPEL**

Selene Preciado

—He leído la siguiente afirmación suya: «El papel es mi propósito. El tiempo, más el enfoque, son mis medios preferidos». Aunque ha experimentado con diversos materiales y superficies, tales como el plexiglás, el papel de aluminio e incluso las manzanas, me gustaría que nos hablara acerca de su preferencia por el papel como medio.

—Soy esencialmente superficial. Me gustan las superficies. Evito las profundidades y los contenidos. No hay nada más superficial y portátil que un papel; es solo superficie. Dibujar es, básicamente, dialogar con una hoja de papel. Siempre trabajo con materiales blandos que admiten las incisiones o los cortes; trabajo en el umbral entre el grabado y la escultura. Las fisuras o el repujado apenas liberan las líneas de un plano; un corte en el papel hace posible pasar de la bidimensionalidad del dibujo a la tridimensionalidad de una microescultura hecha de papel doblado. Dibujar con un lápiz blando en una hoja de papel de aluminio Reynolds permite generar relieves intangibles. Por el contrario, la mina de grafito de un lápiz H9 hiere el Yupo o el papel recubierto. Si observamos las líneas recortadas por el lápiz con una luz rasante, se asemejan a ríos en la superficie misma; en la superficie del agua. Los intelectuales se ocupan de los abismos, yo prefiero hacer surf en el papel.

**Entrevista publicada por el Museo de Arte Latinoamericano con motivo de la muestra de Marco Maggi *No idea*, celebrada del 21 de enero al 29 de abril de 2012, en Long Beach, California.**

—¿Qué importancia tiene el juego de palabras en su obra? ¿Se relaciona más con la primera reacción de los espectadores, o es una invitación a interpretarla desde diferentes perspectivas?

—Soy partidario de los títulos y paisajes polisémicos; de las palabras o los signos que permiten llegar a conclusiones variables. El humor es siempre sintético y ayuda a espantar la trascendencia. América Latina tiene valiosas existencias de ideas serias. Existencias más que suficientes.

—Su obra presenta un aspecto obsesivo en la manera en que satura y desafía a los materiales con tanto detalle e incisiones tan diminutas que a veces son difíciles de captar sin prestarles gran atención o usar una lupa. Me gustaría que hablara acerca de su metodología de trabajo y del uso que hace de materiales como el papel aluminio y las diapositivas (a las que quita las transparencias para reemplazarlas por materiales diversos).

—Una obsesión es una fijación fuera de control. En mi caso, el control es una fijación. En líneas generales, el plan es sumar para poder restar. Escribir para borrar. Cuando dibujo, la textura se vuelve tan densa que desde lejos parece una hoja de papel en blanco. Más de cerca, la hoja se vuelve gris. Cuanto más de cerca se la mira, más fácil es excavar en el campo visual hasta lograr un apego con lo insignificante. La saturación es una forma de bajar el volumen del paisaje y ayudar al espectador a perder el enfoque. La intención es crear un desconcierto amable y un encadenamiento simpático; ofrecer una confusión precisa, generar dicotomías menos concluyentes. ¿Este dibujo es un texto o una textura? ¿Son las ruinas o los cimientos de un alfabeto? ¿Es la vista aérea de una ciudad, o la intimidad de un sistema informático? ¿Son tejidos orgánicos o tecnológicos? ¿Será precolombino o posclintoniano?

Es por eso que me refiero a la «no idea». Es una muestra micro y macro a la vez, cuando en realidad solo se refiere a lo que cada uno decida comprender luego de recorrerla. Funciona como un perchero para colgar figuraciones en la intimidad de la cabeza. La meta de la obra no es el contenido ni el envase. Es solo una invitación sutil a reducir la velocidad y la distancia.

—Ya ha mencionado que su obra no es «de ningún modo colorida ni comercial»; sin embargo utiliza objetos y materiales comunes (comerciales), como las manzanas McIntosh, el papel Reynolds, las



*Kodak Square*, 2012

Cortes y pliegues sobre 80 papeles en marcos de diapositivas  
23 x 5 cm

PÁGINA 122

*Enveloping*, detalle, 2012

Cortes y pliegues sobre 48 sobres de papel de 9 x 16,5 cm  
81,3 x 104 x 5 cm



*Dash (Guión)*, detalle, 2012  
Cortes y pliegues sobre cuatro hojas  
de color de 35 mm en marcos  
de diapositivas  
5 x 23 cm

etiquetas Avery, sobres, diapositivas, etcétera. ¿Puede explicar cómo utiliza y transforma objetos comunes de uso diario en reflexiones silenciosas que simultáneamente elevan y critican a la realidad?

—Cuando nos acercamos lentamente a la estantería de un supermercado podemos darle una segunda oportunidad a la cáscara suntuosa de una manzana McIntosh, o descubrir la cara satinada del papel de aluminio de cocina. Mis formatos son siempre estándar: hojas de papel tamaño carta, marcos de diapositivas, manzanas, rollos de papel de aluminio de 12 a 18 pulgadas. Todo formato estándar no es más que una serie de límites inalterables; un punto de partida riguroso que exige enfocarse e impide irse por la tangente. Lo hiporreal o infraordinario establece un reduccionismo voluntario que suprime las posibilidades irrelevantes. Los objetos familiares y fáciles de identificar presentan pequeñas intervenciones que son difíciles de leer. Instalar 256 resmas de papel en el piso, o enmarcar 324 diapositivas en un metro cuadrado son dos estrategias multifocales diferentes con una meta en común: el cuidado y la aproximación. Esta propuesta no critica a la realidad, sino la forma en que nos relacionamos con ella. Nuestro aparato de percepción tiene un rango limitado. No somos capaces de ver astros ni microbios; todo lo que avanza lentamente nos parece que está quieto. No podemos oír el latido del corazón ni los aviones supersónicos. Es extraordinario que, partiendo de una fuente de información tan mínima y vaga, nos atrevamos, de tanto en tanto, a elaborar doctrinas máximas y específicas.

—Hace poco ha comenzado a incluir algo más de color en su obra. Sin intención de tomar su afirmación en el sentido literal, tal vez pueda explicar la importancia de los colores primarios en sus obras más recientes; en forma específica, el uso del amarillo vivo en obras como *Yellow Hotbed*, de 2011. ¿El color desempeña algún papel en la experiencia del espectador?

—El color ofrece un desplazamiento. Nos aleja de la razón y nos acerca a dos extremos opuestos: las emociones y las funciones. Por ejemplo, el amarillo es el color de la luz y también significa una advertencia. Me interesan los colores primarios porque recurrimos a ellos periódicamente para codificar objetos que van desde instalaciones eléctricas o mecánicas hasta las señales de tránsito. Los colores tienen funciones específicas. ¿Por qué se excluyó el azul de los semáforos?



—¿Le interesa la participación del público? ¿Considera que su obra es interactiva? ¿De qué manera?

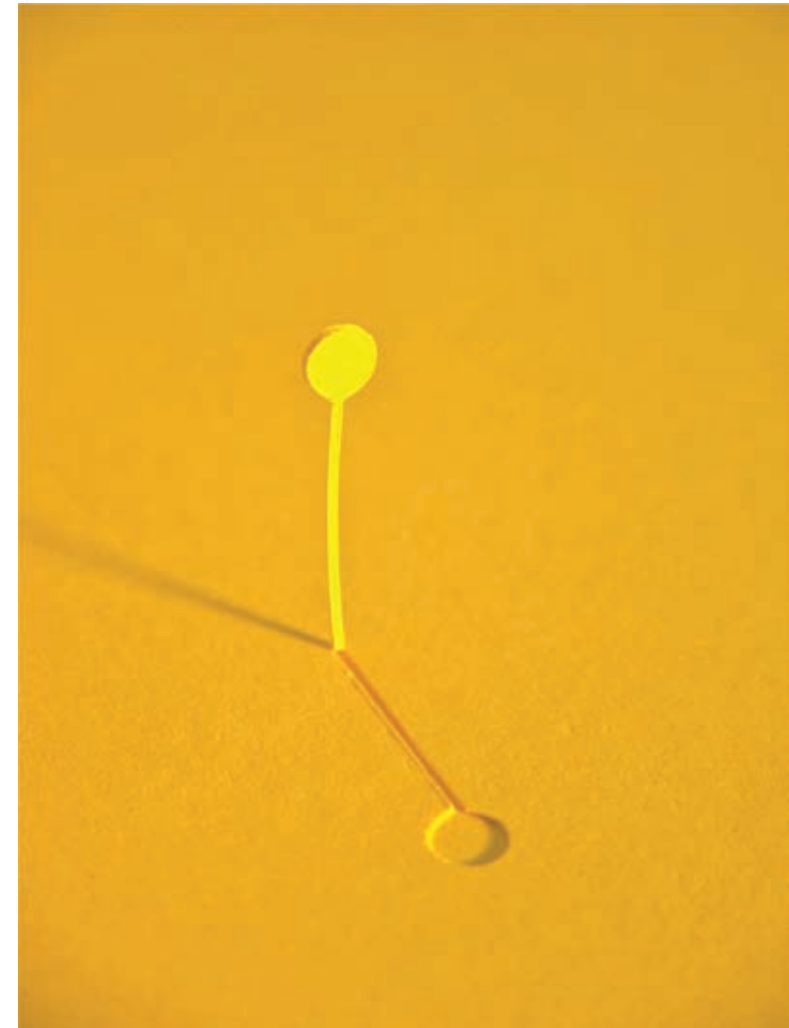
—El público es vital, ya que la obra lo espera para adquirir sentido. Es interactiva, porque la atención o el desplazamiento del espectador permite que las personas muden de perspectiva y cambien los sentidos que le atribuyeron a la obra inicialmente. La obra es un envase vacío, y el envase no tiene importancia. Lo único que se ofrece acá es una pausa envasada, y el contenido se refiere al uso que se le dé. La ceremonia de apertura lenta es una responsabilidad hacia el vacío: el espectador como creador de contenidos. Mi único fin en este proceso es darle visibilidad al tiempo.

—Se ha dicho de su obra que es una combinación del lenguaje «universal» de Joaquín Torres García y la escritura automática de Henri Michaux. ¿De qué manera las técnicas de cortar, hacer incisiones, marcar, rayar una superficie, le ayudan a crear supresión o saturación en «un mundo alternativo con sus propias reglas»? ¿Cuáles son estas reglas?

—Considero que la saturación es la mejor forma de suprimir. En el siglo XX, la censura eliminaba las noticias; funcionaba como un par de tijeras. Hoy en día la censura se logra mediante la inundación o saturación. En la actualidad, la búsqueda de las noticias se realiza a un ritmo tan abrumador que se entorpecen las repercusiones. Somos víctimas de una indigestión semiótica causada por una sobredosis de dramas y comedias. Partiendo de este diagnóstico, mi propuesta consiste en abrir un paréntesis y no generar nuevas tesis. Acampar hasta el amanecer.

Las reglas a las que se refiere en la pregunta son las reglas sencillas de circulación o tránsito. Una segunda realidad en la que prestar atención no es subversivo y no se nos multa por estacionar. Mi muestra más reciente en Nueva York se titulaba *Parking Any Time*.

—Usted se ha referido a la característica 3D de las pilas de papel, y que las resmas representan columnas o pedestales; son todos términos relacionados con la arquitectura. En la arquitectura todos los elementos del dibujo deben ser funcionales, y las obras de su muestra *No idea* también tienen una función. Estas «arquitecturas alternativas», ¿también juegan con la frase «arquitectura en papel», el término que se usa para referirse a proyectos utópicos, distópicos o fantasiosos que nunca se previó que se construyeran?



*Yellow Hotbed*, detalle, 2012  
Cortes y pliegues en resmas de papel  
Medidas variables

—Me gusta la relación directa entre el dibujo y su función en la arquitectura; el énfasis del papel del dibujo en un plano; su capacidad de representar con precisión una puerta o una pared, sin significados poéticos o filosóficos.

Todas las líneas de un plano tienen consecuencias específicas y vitales en 3D. No asocio a mis dibujos con una utopía. No dibujo monumentos imposibles ni fantasías urbanas. Cuando los números insisten en ser exactos y las palabras no son suficientes para nombrar las cosas, el dibujo es el único medio para dejar de comprender con precisión. Dibujar es lo opuesto a no comprender nada en general. El dibujo permite no comprender nada en particular, no comprender todas las cosas, todos los pasos. La no comprensión requiere de una capacitación rigurosa. Permite comprender los huesos de la incertidumbre.

**—En la muestra del MOLAA está exhibiendo tres *Turner Catalogs* y una caja, que se refieren a arquitectos famosos y sus diseños de museos famosos. ¿Tiene un interés especial en la arquitectura deconstructivista? ¿Hay una intención directa o un juego de palabras en la presentación de estas obras en el contexto del espacio de un museo?**

—La deconstrucción permite aislar los fragmentos. Tengo especial interés en enfocarme en los fragmentos. Aislar un fragmento y observarlo cuidadosamente nos permite descubrir que cada fragmento es un todo en sí mismo. Este «todo» se merece nuestra atención completa y no periférica; el posmodernismo fragmentó la realidad e hizo trizas la atención. Ahora es nuestra responsabilidad asignarle un papel protagónico incluso al más pequeño de los detalles; para cada partícula, una atención particular. Cada fragmento es un todo de menor tamaño o intensidad. Cada punto, letra o ladrillo es una partícula básica y, al mismo tiempo, una pregunta a la cual debemos prestar especial atención.

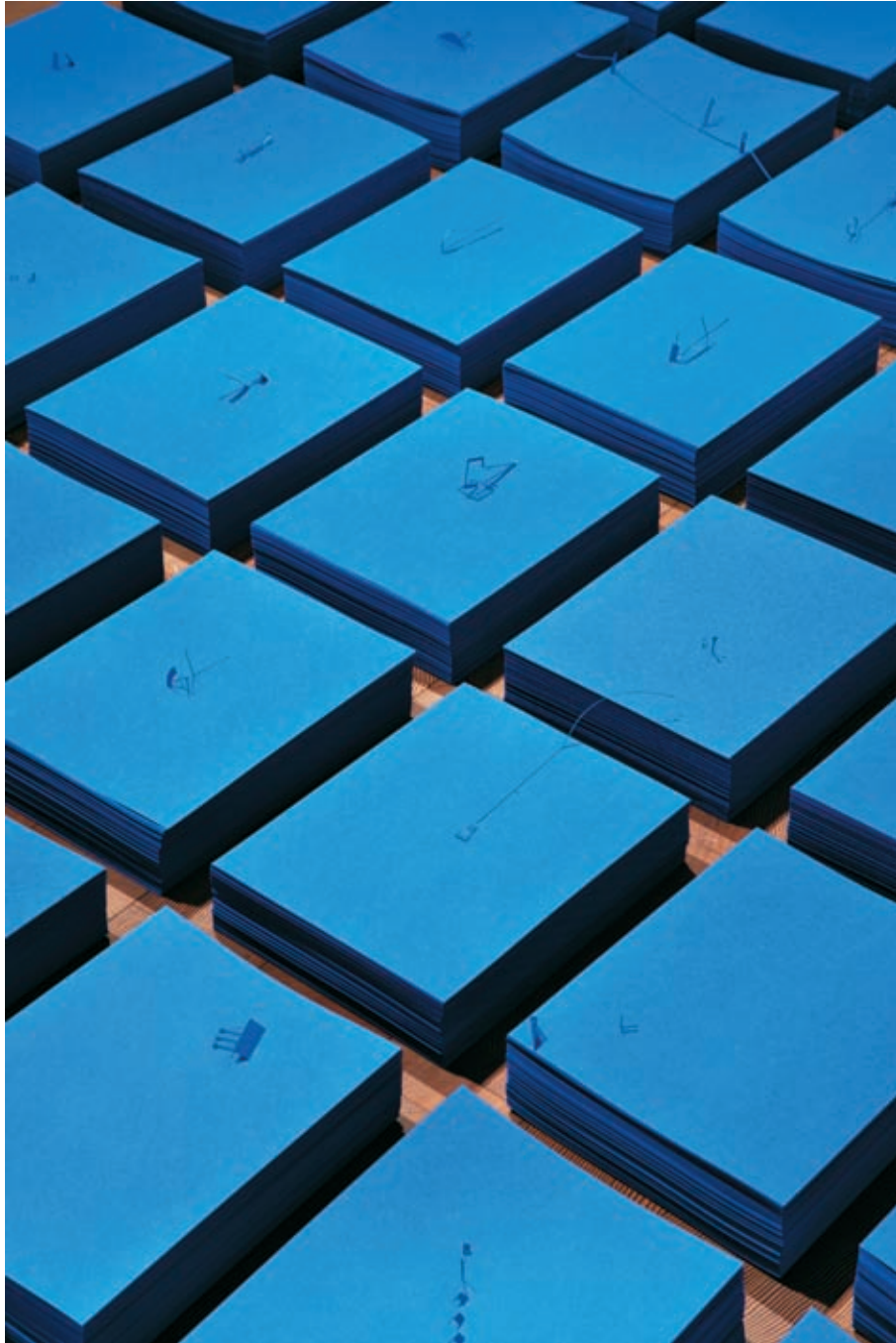
En los últimos años he estado trabajando sobre las «coberturas», una serie basada en una gran paradoja: cuando la CNN o la Fox quieren comunicar alguna cosa, la «cubren». ¿Cubrir algo es la mejor manera de mostrar y comunicar? La muestra incluye la «cobertura» de varios museos bajo el techo de un quinto: el techo del MOLAA es una forma más amplia de cobertura que una milloja de papel.

**—Por último, usted menciona en su declaración para esta muestra: «si cada columna de papel contuviera datos valiosos, los “pasadizos” entre cada pila marcarían los límites de estos monumentos del pensamiento universal». ¿Podría explicar cómo esta certidumbre o incertidumbre acerca de la existencia (o ausencia) de información juega con el concepto de saturación como borradura en su obra?**

—Trabajo en los corredores que separan las ideas, desde un espacio anterior y posterior a la certidumbre. Una ausencia precisa y ortogonal separa las resmas de papel. Esa grilla de calles de dos pulgadas de ancho no constituye un dibujo con papel, sino un dibujo realizado con líneas de espacio vacío o negativo. El dibujo se define mediante la ausencia de papel; una especie de dibujo del vacío que se puede considerar como un ejemplo radical del materialismo suprematista.<sup>1</sup> Primero dibujé con lápiz sobre papel. Luego solo con lápiz (dibujos realizados con grafito sobre grafito). Luego dibujé solo con papel amarillo —los dobleces y sus sombras encima de las resmas de papel—. Ahora he dado un paso más y la grilla que separa las resmas constituye un dibujo realizado sin lápiz ni papel; un dibujo realizado en el espacio vacío. Este espacio «entre medio» es mi espacio: el espacio anterior y posterior al pensamiento. Si cada resma implicara la amenaza de un archivo de 500 páginas llenas de datos y de ideas, mi espacio sería una estantería de biblioteca vacía. El espacio libre de un disco duro en espera de algo memorable. El espacio «intergrilla» de nuestra instalación sobre el suelo es menor que la obra *Blanco sobre blanco*, de Malevich (1918). Es una red ortogonal constituida por esquinas en donde la nada se encuentra con la nada en ángulos de 90 grados.

**SELENE PRECIADO.** Cursó estudios de maestría en arte y práctica curatorial en la esfera pública en la Escuela Roski de Bellas Artes, Universidad del Sur de California. En la actualidad se desempeña como asistente de investigación curatorial del Museo de Arte Contemporáneo (MOCA, por su sigla en inglés) de Los Ángeles.

1. El término «suprematista» se refiere a Kazimir Malevich (Ucrania/Rusia, 1878-1935) y sus composiciones suprematistas que se oponían al realismo material característico de la época. Malevich descartaba elementos hasta quedarse con un recuadro blanco sobre una tela blanca.



## LA MUTACIÓN DE PROTOCOLOS

Mary-Kay Lombino

—Los materiales que usa no son los típicos que se suelen usar en las artes plásticas, sino que son elementos domésticos, como papel de aluminio, lentes de anteojos, espejos retrovisores y resmas de papel. ¿Qué es lo que le atrae de tales materiales?

—Ir más lento y más cerca.

La velocidad es trágica en los automóviles, las artes y los centros comerciales. Cuando reduzco la velocidad en tiendas como Home Depot o Stop & Shop, siempre descubro superficies asombrosas; desde la piel de una manzana McIntosh hasta la sedosa parte trasera de una regla usada en la construcción. Cada superficie cuenta con muchas facetas que pueden establecer diálogos íntimos con mis tres herramientas: el lápiz, la cuchilla X-acto y el tiempo.

Luego de ver uno de mis dibujos en aluminio en una exhibición, el espectador que vuelve al supermercado les puede dar una segunda oportunidad a los rollos de papel de aluminio Reynolds, o brindarles una sonrisa.

—La atención al detalle en sus obras expresa la artesanía de lo hecho a mano. Sin embargo, comienzan por ser objetos fabricados de manera industrial, lo que parece establecer una tensión en su obra, ya que son

La entrevista fue publicada por el Centro de Arte Francés Lehman Loeb, de Vassar College, con motivo de la muestra de Marco Maggi *Lentissimo*, celebrada del 20 de enero al 1 de abril de 2012.



*Eye drops*, 2012  
Cortes en 12 lentes  
109,2 x 24,1 x 5,1 cm  
Cortesía Vassar College

PÁGINA 132  
*Blue Hotbed*, detalle, 2012  
Cortes y pliegues en 49 resmas de papel  
213,4 x 213,4 cm  
Cortesía Vassar College

**de alta y de baja tecnología a la vez. ¿A cuáles de estos aspectos se acoge más?**

—¡A lo digital!

La industria jamás creará una herramienta más digital que la mano: cinco dígitos (dedos) en lugar de solo ceros y unos. Me encantan las computadoras porque van cada vez más rápido y así nos permiten a nosotros ir *lentísimo*.

La tensión es una palabra clave para mí: la tensión entre los materiales fríos y la mano personal, la tensión entre el texto y la textura, o entre lo macro y lo micro.

Puedo encontrar muchas dicotomías y tensiones, pero no una única intención específica en mi trabajo; solo estoy sugiriendo ciertas mutaciones de protocolo.

**—Usted tiene un talento para transformar el gesto artístico en la construcción de signos altamente controlado, casi obsesivo. ¿Cómo logra ese nivel de control? ¿Utiliza sistemas matemáticos para calcular sus composiciones, o sus dibujos son todos espontáneos?**

—No se trata de una cárcel matemática, ni de espontaneidad, y es tiempo.

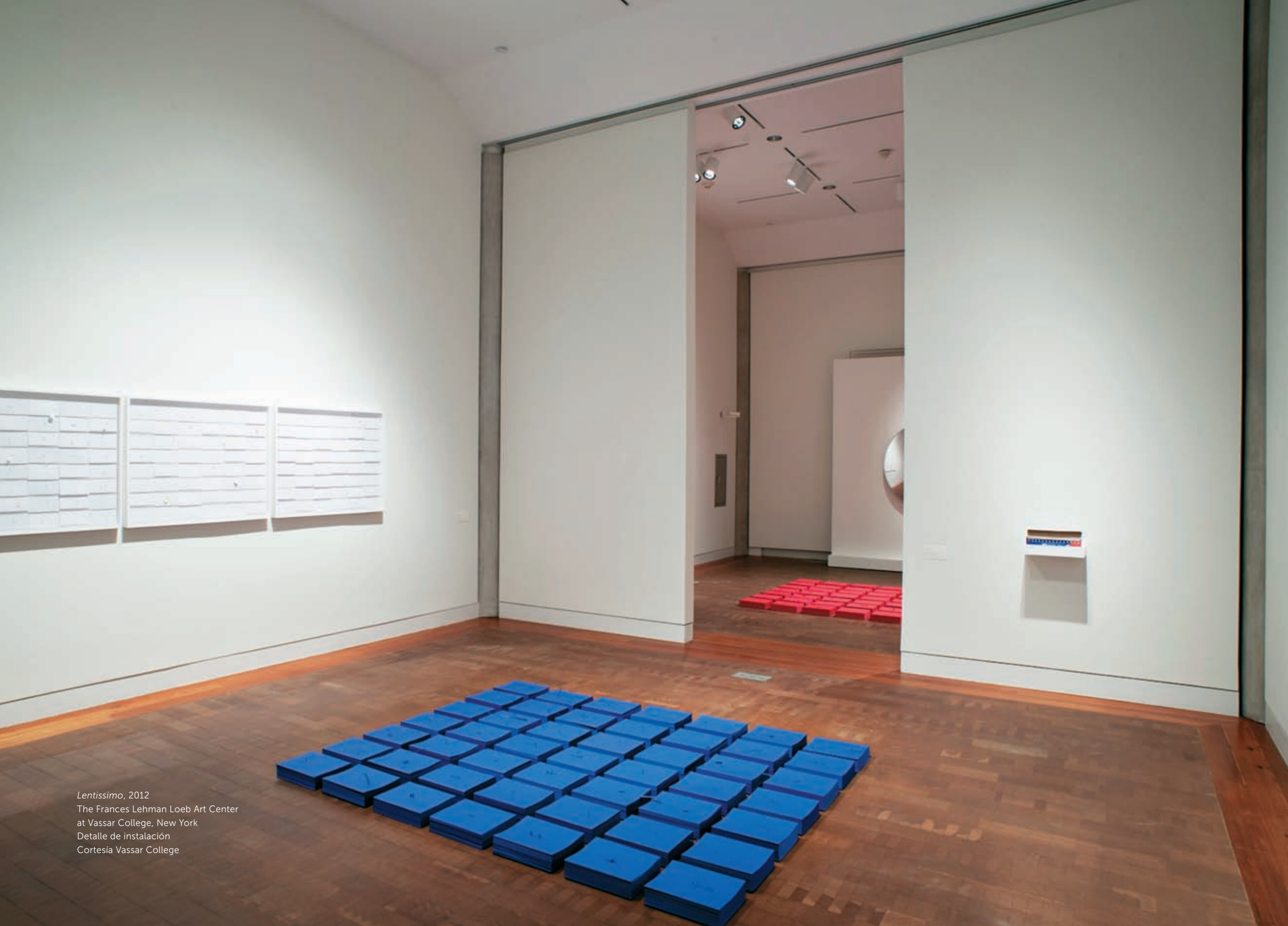
Mi obra cuenta con bastantes reglas cálidas para intentar hacer visible el tiempo y hacer invisible el espacio. Nuestro mundo ilegible es global y miope. Mi respuesta es frenar el tiempo y reducir la escala. Nada de grandes soluciones ni revoluciones urgentes: mi propuesta es un proceso homeopático. Persona a persona, paso a paso, pulgada a pulgada.

**—Su paciencia y su destreza han de ser extraordinarias para lograr esos detalles tan minúsculos en sus obras. ¿Siempre ha contado con estas cualidades, o ha debido adquirir estas habilidades mediante la práctica para poder lograr sus objetivos artísticos?**

—Si se confía en la política lenta se debe ejercitar el humor y la paciencia. Esperar... Intento construir una segunda realidad.

**—Muchas de sus obras son calladas y discretas e invitan a la observación lenta para descubrir en ellas algunas de las perlas escondidas en los detalles. Cuando hace arte que se desenreda con**





*Lentissimo*, 2012  
The Frances Lehman Loeb Art Center  
at Vassar College, New York  
Detalle de instalación  
Cortesía Vassar College



**lentitud a medida que el espectador vive la obra más de cerca, ¿lo hace de manera intencional?**

—¡Sí, sí! Ese es el centro de mi propuesta de mutación de protocolos. Hoy en día la delicadeza se ha convertido en una actividad subversiva, porque nos encanta la vida en terahercios y a larga distancia.

Los espectadores veloces ven el dibujo, desde lejos, como un papel en blanco. Los espectadores lentos pueden leer diez veces más en el mismo dibujo, cambiando de perspectiva y de conclusiones muchas veces más. Mi enfoque principal no está en el objeto o en el sujeto. Me enfoco en el tiempo entre el objeto y el espectador. Me interesa el protocolo específico de modales y ritmos en el proceso de la contemplación.

**—¿Qué me puede decir acerca de su interés en el lenguaje y la información (códigos, mapas, diagramas) y cómo influyen sobre su obra, así como sobre los títulos de sus obras?**

—La construcción de una segunda realidad requiere de mucha codificación y planificación. Una incubadora de lenguaje siempre se basa sobre un alfabeto en crecimiento, diagramas felices y sintaxis.

Dibujar es muy similar a escribir en una lengua que no puedo leer: un texto sin esperanzas de brindar información. No se trata de un hilo; es capacitación que estimula nuestra empatía con la insignificancia.

En los últimos años he estado trabajando sobre una serie que se titula *The Ted Turner Collection-From CNN to DNA*. Comencé el proyecto pensando acerca de la palabra «cubrir». Me resulta interesante que los medios de comunicación usen la palabra «cubrir» con el significado opuesto: mostrar algo. Nos prometen una «cobertura total». A veces la cobertura es tan eficiente que no nos es posible reconocer la diferencia entre la transmisión en vivo y la muerte. La estructura del ADN o el alfabeto del genoma nos resulta familiar, pero no somos capaces de leer un cabello que obviamente contiene información para clonar a nuestro mejor amigo. Tengo una sola pregunta: ¿la incapacidad de entender esto es un tipo de ceguera con respecto a la información o debería considerarse como una nueva forma de analfabetismo? En cualquier caso, lo más aconsejable es resignarse con paciencia al hecho de que estamos condenados a saber más y comprender menos; somos víctimas de la indigestión semiótica. La percusión extrema de las noticias impide

toda repercusión de las noticias. La sobredosis dramática es la anestesia perfecta, una herramienta de la censura que es más eficiente que un par de tijeras. Estamos en vías de establecer una sociedad de la información disfuncional.

**—Por un lado, sus *Hotbeds* me recuerdan las pilas de carteles o fotocopias de Félix González-Torres, y por el otro me remiten a minúsculos monumentos abstractos colocados de manera estratégica en el medio de plazas urbanas en miniatura. ¿Con qué se identifica más? ¿Con los gestos sencillos aunque poderosos que realizaba González-Torres en el piso de las galerías de arte y museos, o con el logro más grandilocuente de erigir esculturas en un espacio público?**

—Las influencias son siempre invisibles para sus víctimas. Soy consciente de que me gusta muchísimo la obra de Félix y su generosa diseminación del arte, su dinámica y su sublime contaminación.

Mi serie *Hotbed* se relaciona con archivos tectónicos y perfiles de libros. Son paisajes estáticos en transición entre la construcción y la demolición; entre los modelos y las ruinas. La resma estadounidense es a la vez una microescultura y un pedestal, que se parecen al papel.

**MARY-KAY LOMBINO.** Curadora responsable de arte contemporáneo y fotografía del Centro de Arte Francés Lehman Loeb Art Center, de Vassar College. Entre las exposiciones que ha realizado se encuentran *The Polaroid Years: Instant Photography and Experimentation*; *By Hand: Pattern Precision, and Repetition in Contemporary Drawing*; y numerosas muestras individuales de artistas como Marco Maggi, Phil Collins, Ken Price, Euan Macdonald y Mungo Thomson.

## Acerca del artista

Nacido en Montevideo, Uruguay, en 1957, Marco Maggi reside y trabaja en New Paltz, Nueva York, y Montevideo, Uruguay. Sus obras se han expuesto ampliamente en muchas partes de Estados Unidos, Europa y América Latina, en galerías, museos y bienales. En Nueva York su representante es Josée Bienvenu. En 2013 recibió el premio Figari a la trayectoria. Entre algunas de sus muestras se cuentan *Desinformación funcional*, Instituto Tomie Ohtake, San Pablo, Brasil (2012); *Optimismo Radical*, NC-arte, Bogotá, Colombia (2011); *New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006*, Museo de Arte Moderno, Nueva York (2008); *Poetics of the Handmade*, Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles, California (2007); V Bienal de Gwangju, Corea del Sur (2004); *Construcciones y demoliciones-Dibujos en español*, Centro Cultural de España en Montevideo (2003); VIII Bienal de La Habana, Cuba (2003); 25ª Bienal de San Pablo, Brasil (2002); y la Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil (2001). Su obra está representada en colecciones públicas como las del Museo de Arte Moderno de Nueva York; el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; el Museo Whitney de Arte Estadounidense de Nueva York; el Instituto de Arte de Chicago; el Centro del Dibujo de Nueva York; el Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn de Washington DC; el Museo de Bellas Artes de Boston; el Museo de Bellas Artes de San Francisco; el Centro Walker de las Artes, de Minneapolis; el Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach; el Museo del Barrio, de Nueva York; la Colección Cisneros de Nueva York; y la Fundación Daros de Zúrich.



## Patricia Bentancur

Curadora

Patricia Bentancur es curadora e investigadora en arte iberoamericano. Dirige el Departamento de Arte y Nuevos Medios del Centro Cultural de España (CCE) en Montevideo, donde reside. Colabora con contrapartes y colegas, locales e internacionales, en el desarrollo y la diseminación de diversos programas, como el Programa de Estudios Críticos y Curatoriales, el Programa de Investigación en Sonido y Performances, y el Centro de Recursos Audiovisuales. Sus principales áreas de interés se centran actualmente en el ámbito paralelo de las exhibiciones, como forma de ensayar nuevas metodologías de trabajo que involucren y promuevan otras formas de participación de las audiencias. Explora diferentes combinaciones de muestras, con debates, *Pop up's*, performances, proyecciones y publicaciones, con el objetivo de aventurarse en nuevos territorios de colaboración y cruzamiento de disciplinas. Fue co-curadora de la Primera Bienal de Montevideo (2012) y comisaria y co-curadora del Pabellón de Uruguay para la 53ª Bienal de Venecia (2009). También fue curadora de la muestra *Félix González Torres* (2003), de muestras monográficas tales como *Problemática de género en América Latina* (2005), *Películas, textos & documentos*, de Clemente Padín (2006), *Arte, deshonra y violencia* (2007), *La ética del paisaje*, de Yamandú Canosa (2008), *Construcciones & demoliciones*, de Marco Maggi (2003), *Lamentos del exilio*, de Luis Camnitzer (1990) y la muestra itinerante *Antoni Muntadas* (1999-2000, Bienal de la Habana), entre muchas otras. Ha editado más de un centenar de libros sobre arte contemporáneo iberoamericano.

## Ricardo Pascale

Comisario

Economista y escultor uruguayo. Fue comisario en la 55ª Bienal de Venecia (2013) y de la *Biennale Architettura* (2000). Es *PhD in Applied Economics* por la Universidad de Barcelona. Obtiene el *Postdoctoral Scholar in Finance* por la University of California, Los Ángeles; y un grado inicial en economía y administración por la Universidad de la República, Uruguay. En 1969 logra por concurso la posición de catedrático en Finanzas, que ejerce hasta hoy. Autor de varios libros y artículos científicos, es asesor frecuente de organismos internacionales como la ONU y miembro de las principales academias científicas en economía. Ocupa el cargo de presidente del Banco Central del Uruguay (1985-1990), posición a la que vuelve entre 1995 y 1996. En este período crea el Premio Figari en Artes Visuales, que se otorga hasta la actualidad, y concreta la adquisición de la casa donde hoy funciona el Museo Figari. Desarrolla desde niño su otra vertiente de actividad: la de artista plástico. Tras un recorrido por varias técnicas se orienta hacia la escultura. Desde su primera muestra individual en 1995 ha expuesto en museos y galerías de Uruguay, Argentina, España, Estados Unidos, Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México, Italia y Alemania. Sus obras forman parte de la colección de varios museos y coleccionistas. Como artista representó a Uruguay en la 48ª Bienal de Venecia (1999). Sus *Large Scale Sculptures* están en Uruguay, Estados Unidos, Italia, Alemania, Perú, Argentina, Egipto y Ecuador. Ha recibido numerosas distinciones de países y universidades, entre ellas la de *Cavaliere della Repubblica Italiana*.

**GLOBAL MYOPIA**

(PENCIL & PAPER)

ENGLISH VERSION

## Navigating a world of proximities

**T**he summons to Venice in 2015 is an invitation to pause in order to share a look forward and explore our common future, the future of us all, of the whole world.

We are living in times of change that strongly cross-cut all areas – scientific and technological, economic, political, social and, most particularly, cultural – and this so deeply affects relationships between human beings and between them and their surroundings that it constitutes a change in civilization. Every time societies take up the challenge of moving away from coastal sailing, from hugging the coast with safe reference points, innumerable paths open up to be explored, full of questions and uncertainties. The fate of every traveller, of every explorer; the fate of each one of us affects the future of all. Syntheses that emerge cutting across this path are difficult. They are the creations of artists, which can, at the same time, be taken as notices to mariners, log books and navigation instruments.

On this occasion, our country is honoured to present the work of Marco Maggi. It is the outlook of a citizen of the 21st century, in which we in Uruguay feel represented. It is an invitation to a space imbued with a stripped simplicity which poses questions and moves us, but basically, makes us feel closer, and therefore value a world of closeness, the world we are actually living in as we navigate these global waters and times. Even further, this *myopia* appears to be indispensable as it accompanies our gaze towards the future.

Equally, we feel that this work being presented at Uruguay's Pavilion speaks of us, of our country, of our search and of our efforts to build ourselves up as a territory of closeness and of human dimensions, open to the world, close to the world, within the world.

### Ricardo Ehrlich

Minister of Education and Culture

## What is essential is myopia to the eyes

**S**ubtlety, closeness, or "looking closer and longer"<sup>1</sup> is a trademark – at the risk of alliteration – of Marco Maggi's. The work he is presenting at Uruguay's Pavilion in Venice 2015, like his previous work and his career in recent years, *mark* an aesthetics, an ethical attitude and a way of positioning himself in the face of the rushed and accelerated world we are currently experiencing.

As always, *aesthetics*; actually, *is/ethics* and hence, his graphics, his taut arches/pencils, his sgraffiti, his A4 sheets of paper, his foil, are a matter of reflection and creation, but above all, a declaration about the surface, which, despite the author's fascination with planes and spaces, is very far removed from anything superficial or trivial. On the contrary, it is a stand against triviality, an incisive and accurate position in the face of a world which is intoxicated by the fast track, instant consumption, zapping; with no time to see-distinguish-perceive-understand, and not just look, while running from one place to another, because there is no time, or because of the overriding urgency of taking something in with the eye, without any record remaining, because it is more important to "get there without trouble" or "sometimes all the balls are dunked without looking", in order to conclude by announcing: "There is no need to be in such a hurry. It is just a question of waiting" (as Fidel Sclavo, puts it)<sup>2</sup>.

The essential in Marco Maggi is only visible with the help of a *Global Myopia*. That myopia that goes hand-in-hand with his work, with its incisiveness, its delicacy, the frozen moment of looking at details and not merely the global overview that embraces us.

This artist's work – deserving of so many international recognitions and the highest of Uruguay's awards – is a challenge which turns us sky blue while we ascend the Biennale's Giardini, as if we were in a giant balloon which is showing us the globe, the planet, and making us discover – partly myopically and partly through bifocals – not only the minutiae of our environment, but also the

---

1. *Marco Maggi. XVII Figari Award*. Figari Museum - MEC, Montevideo, 2013, p. 50.

2. *Ibid*, p. 41.



splendour of the details that tell us about human beings and their circumstances in these accelerated times as we witness the mutation of civilization.

The honour that the presentation of Marco Maggi at the Venice Pavilion represents for Uruguay also implies an invitation to all who approach to see the world from the viewpoint of a country that establishes a dialogue with the most minute, without neglecting vast horizons.

### **Hugo Achugar**

National Director of Culture  
Ministry of Education and Culture

## **On Marco Maggi**

Ricardo Pascale

COMMISSIONER

**1** 23, Watts Street was the address I was looking for so anxiously on a wet November afternoon in 1998, in the old and then resurgent neighbourhood of Tribeca. Why was it so important for me to get there? 123 Watts was the name of the gallery where Marco Maggi was opening his first one-man show in New York. He called it *Techtonic*. I get there; I enter 123 Watts. I immerse myself in the contemplation of Marco's work. And I am met with a magnificent impact. The creative talent displayed was clearly unusual. I approach the works one by one. Drawings with incisions on paper, on sheets of Reynolds aluminium foil, forming a variety of groupings with at times intricate styles of drawing, on panels of slides framing minute works with paper or foil as their medium. I continue and come upon a series of apples with incisions, which, depending on when they were produced, showed the relentless passage of time. Wonders. Beyond the formal world, I begin to discover a new one, pure and exquisite. Marco wanted to shout out a new form of knowledge to the world, but with another instrument, with the subtlety of a refined, original and emphatic work in his message. I thought I understood, but I saw further depths. It required time and meditation. This was one of the most pleasing impacts I have ever received in the field of contemporary visual arts.

Days later, in the 15 December 1998 issue of the influential *Village Voice*, I read an article by the distinguished art critic, Kim Levin (at that time, President of the International Association of Art Critics), in which she placed Maggi's show on the coveted *short list*; that is, the list of the two best in New York that week. Levin was right and, certainly, far-seeing. After that – and most unusually – she kept it on the list of recommended New York shows for fourteen weeks.

From then on, Marco's career took off. He exhibited at the most prestigious museums, the most important galleries in different parts of the world, the finest art fairs and most renowned biennials. I was able to attend many of them. For obvious reasons, I shall refer to only two, which I feel were particularly significant in his career. In 2002, at the 25<sup>th</sup> São Paulo Biennial, he presented his *Global Myopia*. In 2008, New York's Museum of Modern Art exhibited its recent acquisitions, among which I was able to see Maggi's work displayed.

Over the course of his career he has produced installations, sculptures and drawings, working in a variety of media, all of them usually every-day, household

objects. These include 35-mm slide frames, sheets of aluminium foil, reams of paper, ceramic, graphite, rear-view mirrors, eyeglasses, Plexiglas and, at the moment, envelopes too.

With a great deal of serene sophistication and a tremendous concern for detail, Maggi transforms these objects into drawings with no predictable shape. To some they might seem like the vestiges of an ancient city; to others, electronic circuits; to yet others, subtle lines with fine trajectories that are sometimes difficult to perceive, intercepted by reliefs formed by his incisions, which endow his work with significant formal resonance, without resorting to stridency. Marco devotes an inordinate amount of time to producing these works. He does not care how long it takes him to finish a work.

What he cares about is broadcasting his world, based on a household object.

And he produces his drawings on these media with only two material instruments: pencils – H to H9 – and an X-Acto knife. Nothing more. Ah...! And one other intangible medium, so valuable and so scarce these days: time.

What Maggi cares about above all else is the relationship between the object and the viewer. That the viewer should devote time to discovering other worlds. Other knowledge. *Lentissimo* is an apt name for a 2008 show of his.

A vision of Maggi's work focusing purely on aesthetics, owing to the very emotional nature of the metaphor, would be reductionist. This is an artist for whom the dichotomy between formal and cognitive aspects has no relevance. Maggi's artistic activity aims at the philosophy of art. In his case, emotions operate in a cognitive manner. As in the case of other symbolic systems, they provide new knowledge for the world.

The study of arts is, therefore, part of the study of creation and of understanding our worlds.

In his concern about today's society, Maggie maintains that "we occupy a society with dysfunctional information: reality becomes illegible and visual art, invisible"

In *Global Myopia (pencil & paper)*, he renovates his ideas and sees in *Myopia* an opportunity to come closer, in time, to seeing reality, to understanding it and generating new knowledge, rather than rendering it unintelligible.

On this occasion, however, the artist is taking an even greater risk. The medium he will be working with is not any of his old friends, such as paper or aluminium foil. In this case, his medium will be the very walls of Uruguay's Pavilion. True, he is taking a risk. But he will reap his reward, perhaps the greatest an artist can aspire to: spectators will stop, *lentissimo*, and create their own world.

Levin made no mistake in 1998. Years later, the brilliant and up-and-coming artist of 123 Watts is developing at the Biennale his own mature language about the world; this time for the world, and, as such, is not limiting himself merely to its aesthetics, or to describing it, but is involved in its construction.

## Capital Pause

Patricia Bentancur

CURATOR

The curatorial proposal for this edition of the Venice Biennale titled *All the World's Futures*<sup>1</sup> is a project devoted to finding a new interpretation of the relationship between art and artists and the current state of things. Every era is witness to innumerable human and environmental catastrophes, national and cross-border misunderstandings and tensions, endemic diseases, chaos, emergencies and conflict. Artists address many of these issues in order to understand and challenge them by using their own means. Any possible analysis of these situations, their causes and consequences, can never be linear, and neither is it possible to address them in such a way.

There are artists who focus on these issues with symbolic practices, through activities involving denunciation (performances, public installations, action across multiple networks); others do so from politico-social settings, bolstered by documentary material (archives, the press, the media as a whole), etc. In every case, the different approaches constitute the *parliament* to which Enwezor refers.<sup>2</sup> A parliament of opinions and ideas which might be enhanced by these intersecting "filters", which together could collaborate towards a deeper reading of such complex and unapproachable realities.

At first glance, the work of Marco Maggi may appear to be removed from these approaches and practices. However, it carries within itself the demand for a subjective experience that implies breaking with any unconscious or accidental operation. In fact, his work demands an unusual level of attention, which unveils and reveals behavioural aspects that necessarily become political. As Adriano Pedrosa suggests,<sup>3</sup> it is a silent game, delicate and slow, which constructs its own subtle political style, masked, even, by the beauty and radiance of the works.

*Global Myopia (pencil&paper)*, is an unconventional exhibiting device, where drawing is the disputed focus and support, expanded to off-the-scale boundaries and easy to apprehend. Maggi has produced an adhesive and personal alphabet

1. Enwezor, O. (2014). "All the World's Futures. Venice: La Biennale", available online from: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/>

2. Ibid.

3. Pedrosa, A. (2008). "Slow Politics". São Paulo: Nara Roesler gallery.

containing ten thousand elements (white stickers), with which he draws for months, sticking and folding them on the walls.<sup>4</sup> In order to be visible and exist, in this case, on a wall that is also white, these small white pieces of paper need a special type of lighting. The light needs to be even so that it is capable of shaping highly defined shadows.

Maggi builds on the basis of signs, cut lines, shadows and codes that form links and are related to each other, generating language. Moving from sign to construction, he has been able to produce a dictionary constituted by a number of small pieces, on the basis of which he achieves the most discreet monumentality. While in the case of a great many artists, central objectives become diluted when submitted to the demands of large spaces (biennials, fairs, museums, etc.), in Maggi, conversely, his proposal increases in density without losing its meaning in a closer association. Like all of his previous works, this installation calls for direct experience; there is no other way to approach the work unless physically present at the exhibition site. In strictly physical terms, it is necessary to shorten the distances; it is this very proximity that will enable one to become immersed in his work, in a language that will say nothing ahead of time. This need for proximity, this need to focus, is no small thing if we also consider that it is the means through which we shall be empowered to construct an analytical subjectivity that will support us in our critical consumption.

Maggi's interest focuses on the quality and intensity of our gaze, on the time that we devote to each pseudo-conscious act and, in consequence, on the spatial aspect that is, in every case, the deciding factor in his work. Issues associated with representation and its links to the audience are conditioned by space, in terms of both distance and perceptual capacity, and by time, in terms of attention and analytical capacity. These three focal points: space, time and representation, synchronize and give meaning to Marco Maggi's proposition.

#### EMOTIONAL SPACE

Much of the art we see is made possible by technology. After access to the Internet became widespread, institutions, museums, curators and artists have begun to use these tools in order to virally disseminate activities and projects. The degree of closeness and accuracy achieved in viewing works has evolved in such a way that we can now go on virtual journeys through archives and even "take part" in real time in most of what is going on in the world. In short, at present we approach the production of contemporary art by means of a series of devices that act as our mediators. It is on the basis of this "duplication" of the artistic

---

4. Maggi has expounded on three-dimensional drawing on numerous opportunities. "DDDrawing" was the term he used to imbue the most ancient medium in human history with technological nuances and make humorous reference to a kind of contemporaneity.

experience that we often learn about, think, give our opinions, select and even evaluate.

Many scholars and analysts are debating this issue, with a variety of motivations. Carson Chan recently observed<sup>5</sup> that the substantive primary material and challenge for curators today is not necessarily art but space. Chan makes an analogy between experience and knowledge and concludes that any situation that does not include experience can simply be considered an act of faith. "To know", says Chan, "is to experience, without which one can only believe".<sup>6</sup> This proposition is particularly relevant in the case of Maggi's work and can constitute a point to be considered when approaching it.

As we have seen, his work needs this experience in space. In *Global Myopia*, we can speak of two types of space, different in scale and quality. On the one hand, the space occupied by the installation, which has an impact on practically any proposal, and on the other, an even more subjective and specific space: the space between the work and the viewer. This space will be determined by each viewer and will be the outcome of establishing the distance that enables each of us to see. We can call this distance, the space of our regard. It is an emotional and non-transferable space suggested by the specific decisions made by the installation's design, and in particular, by the carefully thought-out decisions regarding the hierarchy conferred upon the details of the work, always considering the view from the perspective of the viewers. How close will viewers need to approach in order to be able to see each successive detail, the nods given by one space to another, the minute shadows that pass and sketch upon these enormous surfaces? These operations are always meticulously thought out and tested again and again. There are very firm decisions made regarding the scale of the works.

If we analyse some of the images in the artist's earlier works, we can easily pinpoint some constants that are maintained today: the decision to suggest minimal scales, the reiteration and accumulation of disjointed lines and the construction of situations on the basis of abstract codes. As his work unfolded and began to occupy large surfaces, it never lost that extent of detail. As his spatial challenges broadened, Maggi further reduced the scale of his drawings and incisions.

Maggi has traversed the entire spectrum of traditional drawing in formal terms. In his use of pencil – black graphite – he has been through surfaces such as paper and ceramics. He also swiftly transformed the lines of his pencil drawings by pressing on sensitive surfaces, such as aluminium foil, or produced by cutting on somewhat more resistant material such as Plexiglas and mirrors, only to return to

---

5. Chan, C. (2014). "Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material". *Filip*, 13 (Spring 2011).

6. *Ibid.*

paper and through it arrive at another form of making lines, the result of decisive cutting.

His series on paper have evolved and mutated from pure white to the use of very restrained colour, generally limited to the inclusion of black and primary colours. However, in his *Turner*<sup>7</sup> series he appropriated symbolic images taken from the history of modern art and introduced colour in its fullest spectrum, based on the range of colours used in the works he chose, by artists such as Sonia Delaunay, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Yves Klein or Piet Mondrian.

Maggi has generated a three-dimensional work built upon a reading of the front and the back. One of the surfaces is occupied by these historical images and the other is entirely white, with a number of cuts that very discreetly reveal something of the image behind. He thus incorporated not only some of the formal aspects of these works, but also some of their conceptual aspects which, on the basis of the title he gave them, add to that other layer of political meaning and criticism.

In this series, Maggi continued using his grids, a resource that is also repeated in several of his installations. Two-dimensional and three-dimensional works built on the threshold between engraving and sculpture, as the artist himself explains. The spatial choices he proposes for each exhibition are substantial enough to provide guidelines or suggest a form of perception. In this respect, he has explored genuinely interesting variants in each new installation.

His *Hotbeds* series is key to understand how his work has evolved. In it we may consider two variants that modify space considerably and in particular, how space is used. In simple terms, there is a version involving reams and grids of paper on the floor and another with reams of paper on carpets of more paper. In the second case, the protocol for circulating through the space of the exhibit provides discreet guidance and necessarily implies an investment of time and the viewer's very clear willingness to take part. In both proposals, the reams of paper support other paper works that contain the multiple situations generated in them by minute cuts and folds.

In many of Maggi's installations it is common to see people adopting curious positions; people bending down or stretching up in an attempt to see more, or to see again some detail that they noticed minutes before in another phase of the space. In this way, what Maggi calls a "protocol of looking"<sup>8</sup> is established, a

7. This is the series he called *The Ted Turner Collection. From CNN to DNA*. It represents the humorous and incisive style of work and of critiquing in which Maggi refers to events that affect us. His review is always political and strictly contemporary. This inclusion of some of the most emblematic images in the history of modern art compose a criticism of the consumption of images constructed and disseminated by the media, in this case in particular, by the CNN network, run by Ted Turner.
8. Interview with Marco Maggi by *Whitehot Magazine* in March 2009, available online from: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

period which must necessarily be sustained in order to build an emotional space between the viewer and the work; a distance that enables us to look, approach an idea, modify it, reformulate it and rethink what we are looking at. The aim is to generate an intimate and subjective relationship between the object and the public.

*Global Myopia* is a new exhibiting device that once again involves two of the basic elements of drawing: pencil and paper. The first, in this case, has been transformed into a machine that was coldly prepared for drawing but destined not to make a single line. The paper, on this occasion, is not the support for the drawing, but the material generating it. Nothing is what it seems, and yet everything is exactly what we think we are looking at. The support has expanded to boundaries beyond the usual scale, and this scale of necessity modifies the relationship between the work and the viewer. Spectators will enter a drawing and be surrounded by it.<sup>9</sup> For Maggi, myopia becomes an advantage, being near-sighted forces us to come closer, to cut the distance between things and ourselves; it is this action that is fundamental. The protocol requires us to stop, hesitate and refocus; and to eliminate the space between the work and the observer. This distance, which is often minute is what Maggi considers a priority in his work. To be able to cut that distance, activate myopic awareness, introduce a question which makes us squint in order to seek a focal point: this is his objective. This work is activated and becomes "effective" to the extent that this bond, which is undoubtedly demanding for the audience, is generated and sustained. Maggi proposes reducing the scale of the drawing, making it hard to see, in an attempt to "humanize art".<sup>10</sup> Once again, his focus is not the object but the subject, the specific protocol and the process of looking. A process that in addition is strictly subjective and constructs an experience that cannot be transferred<sup>11</sup> and requires a specific level of attention.

Jonathan Crary<sup>12</sup> recalls a conversation between Fredric Jameson and Anders Stephanson<sup>13</sup> in which they are discussing Postmodernism and sustain that we are forced to accept the condition of switching our attention swiftly from one thing to another as something natural. What we see, whether online or in physical

9. "Fast viewers see, from far away, a drawing as a blank sheet. Slow viewers can read the same drawing ten times, switching perspectives and conclusions." Ibid.
10. Interview with Marco Maggi by *Whitehot Magazine* in March 2009. Available online from: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>
11. Ibid.
12. Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
13. Jameson, F. and Stephanson, A. (1989). "Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson", in *Social Text*, n° 21, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (1989), pp. 3-30.

reality, is reconfigured into what we notice and particularly, how long we notice something. It is this attention span that Maggi is referring to. "To watch theatre, a movie or video, or to hear a symphony, you need to spend a specific amount of time with the work. For example, a three minutes fifteen seconds song requires three minutes and fifteen seconds of your time. Reading a book is more flexible, but it is not completely flexible, because it is impossible to read a novel in sixteen seconds, which is the average amount of time spent by the public looking at a work of art in a museum. Drawings are not so much related to space as they are related to time: no time frame is included in the 'drawing protocol'... the viewer is therefore free and the challenge is to expand the freedom range from sixteen seconds to sixteen minutes or sixteen hours."<sup>14</sup> It is here that we combine this need for a particular distance with a specific time, which will enable us to approach the experience of this work.

#### TIME (PSYCHOLOGICAL)

At first sight, time seems to be an entirely banal matter which we come across in everyday narratives and routines, and as such, too trivial to be analysed. However, there are few subjects as timeless as time itself. Time is one of the most ancient and complex subjects of philosophical debate and artistic production. It underlies nearly all human activities and, as a result, fully intervenes in social, political, religious, economic and cultural matters.

In the arts, from the Enlightenment to well into the Modernism of the sixties, it was assumed that a painting or a sculpture represented a single moment in time. In it, the artist hoped to capture a significant event and reproduce it in every detail. The most widely acclaimed works of art were those in which it was possible to extrapolate and capture immediately all preceding and subsequent times at once.<sup>15</sup>

In the fifties, and above all, the sixties, considerable changes emerged in the way time was handled, particularly with the introduction of the new information-based technologies, which accelerated the process of rationalizing time, leading to feelings of fear in the face of the transient nature of things.<sup>16</sup>

---

14. Interview with Marco Maggi by *Whitehot Magazine* in March 2009.

15. Ross, C. (2013). *The Past is the Present, It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. London: Bloomsbury Academic.

16. Lee, P. (2004). *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960's*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Lucio Fontana, in his "White Manifesto",<sup>17</sup> had already begun to reflect upon the issues of time and science in the arts.<sup>18</sup> He employed concepts and concerns that were common at that time, but also to other periods in history. Considerations on speed<sup>19</sup> and the union between time and space<sup>20</sup> very quickly became reference points in the fields of art and philosophy.

The ideas wielded by Fontana in the middle of the 20th century were also related to the original concepts of the South American vanguards and are related – through some of their not strictly formal points – to the theoretical ideas expounded by leading figures in history of art, such as Lygia Clark and Jesús Rafael Soto. This foreshadows a unique link with Maggi's work, which is related to the experience of his work and its emotional, perceptual and physical aspects. The experimental strategies of this period also involved physical aspects of perception, focusing on the kinetic and optical complexities of objects. Fontana's cuts and slashes are part of this evolutionary process in his thinking and of a convulsed and reflexive environment, which advocated for art as a self-questioning setting.<sup>21</sup>

In a context in which rapid change became standard, recognizing the passage of time and its consequences became the best way of exposing the hidden and oppressive features of society and its technological rationality. As such, time very soon became a significant vehicle for criticism and divergence. Many artists, following different trends, have expressed the contradictions they have felt subjected to in the face of cognitive excess, while acknowledging the attraction they feel towards these successive technological and scientific developments. Futurist or constructivist manifestos, for example, displayed this fascination and irrevocable positioning in the face of "evolution" and the unstoppable idea of moving towards the "future".

---

17. Fontana, L. (1946). "White Manifesto". Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira.

18. In the spring of 1946, Lucio Fontana presented his "White Manifesto" with a happening: an intervention in a house, flinging colours, fragments of material and items of all kinds onto the wall. This informal and materially expressive movement was already apparent in his work during the thirties. In 1947, he wrote his "Primo Manifesto dello Spazialismo", and in 1948, the "Secondo Manifesto" – theories that would later acquire a special meaning for Equipo 57 (Team 57) – and, above all, the "White Manifesto" of Buenos Aires, for many of the ideas that Oteiza imported into Franco's Spain upon his return to Bilbao in 1949.

19. "Peaceful living has disappeared. The notion of speed is constant in the life of man," in Fontana, L. (1946). "White Manifesto". Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira.

20. "Invoking this mutation which has occurred in the nature of man, in psychological and moral changes and of all human relations and activities, we abandon the practice of known forms of art and address the development of art based on the unity of time and space." Ibid.

21. The beginning of these cuts on canvas using Stanley knives has been established as 1958. An infinite number of symbolic, sexual and metaphysical possibilities have been attributed to these cuts. Lucio Fontana, *Concepto Espacial*.



Although contemporary art has become a place for temporal experimentation, we also coexist with an increasingly attentive focus on the past. Interest in the past and in memory "represents, rather, an attempt to reduce the speed of information processing, to resist the dissolution of time in the synchrony of archives, in order to recover a form of contemplation beyond the universe of simulation and beyond high-speed networks, to claim an anchorage spot in a bewildering world. A world which is frequently threatening in its heterogeneity, in its lack of synchronicity and its overload of information".<sup>22</sup> The problem, however, is not only how to represent that past,<sup>23</sup> but particularly, how to remember it, inasmuch as it inevitably vanishes from our collective memory.

The work of Marco Maggi is established in a stage of human time, which can be considered in Huyssen's terms,<sup>24</sup> as a synchronized anchorage that eludes any excess. Be it related to information or discourse; to resources or any kind of dramatic effect. There is in the work of Maggi a necessary awareness of time; of production time, to which is added the installation time and the time which viewers need in order to apprehend his proposals. Three different times which together enable the outcome of this work. The two first phases of the installation, productive and propositional, are the purview only of the producer, and in this specific project involve six months of studio work, to which are added two months of on-site work, during which this vocabulary built thousands of kilometres away is deployed and transformed into "text" in its new home.

Why is it important for us to spend time quantifying the artist's work?

Much has been said about authorship and authenticity, but at this point, the most attractive aspect of the current debate is a return to considering the value of the work in somewhat different terms to those that we are used to. We no longer relate the time devoted to a work as a possible way of quantifying its value, according to Marxist terms, but it is perhaps possible to consider its value, in current terms, as measured by the time that viewers devote to a work. It is therefore the members of the public, who approach and come on a pilgrimage again and again to these spaces devoted to art, who can ascribe any kind of value to what they are being faced with.

---

22. Huyssen, A. (1994). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

23. Boris Groys suggests that documentation can play a fundamental role in the representation of memory and the history of art. "The documentation of art, which by definition consists in images and texts which can be reproduced, acquires through an installation an aura of originality, of being alive, of the historical," in Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.

24. Huyssen, A. (1994). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

If art, in Marcel Duchamp's definition,<sup>25</sup> is whatever the artist decides is art, we could today put forward the hypothesis that art is whatever viewers take the time to look at and confirm as art. The state of authenticity of an object is determined by individually motivated action. Boris Groys<sup>26</sup> had already considered that the real difference between an original and a copy was its proximity to a viewer. "If we make our way towards a work of art, then it is an original."<sup>27</sup>

What Groys calls "make our way to",<sup>28</sup> Jonathan Crary refers to as "paying attention to",<sup>29</sup> in such a way that the work is produced through its intention. In other words, and returning to Duchamp, if art was whatever the artist wanted and had established as art, the subjective agency now harbours the capacity of wanting art, at least as a category of perception. A work of art, or any other cultural object of late Capitalism, can never, on its own, keep up this storm of evolving signifiers and ensure significant consistency. Maggi already referred to this in his remarks on his project for the São Paulo Biennial,<sup>30</sup> where he was, in fact, presenting the first example of his *Global Myopia* proposal. He suggested that it is the observer, and not the work, who is responsible for generating levels of diversity.

If art only exists in the dimension of an encounter, what is the quality of this encounter and how can it be prolonged so that it exceeds the sixteen seconds that we statistically devote to looking at works of art in an exhibition?<sup>31</sup>

We certainly cannot state that it is only the "works" that demand time and space in order to be genuinely grasped that are liable to become art objects and, therefore, "desirable objects", objects of value or speculation, but it does seem interesting to think that this primary need for something tangible can become a new "value", when all else tends to fade away.

---

25. Smith, T., Enwezor, O. and Condee, N., (2009). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press.

26. Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.

27. Ibid.

28. Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

29. Ibid.

30. Interview with Marco Maggi by *Whitehot Magazine* in March 2009. Available online from: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

31. Ibid

## REPRESENTATION

In *Bitter Lake*,<sup>32</sup> director Adam Curtis suggests that we are living in a world in which, increasingly, very little seems to make sense. The depiction of events and their actors by those in power has been simplified so ruthlessly that it is no longer possible to make use of them to understand the innumerable daily problems and challenges we are witnessing, not to mention any possible action involving the social and material worlds. In this documentary, successive conflicts in Afghanistan are used as an eloquent example of the failure of the narratives and discourse of public policies, but it could equally well have included other examples, such as the financial deregulation of the late nineties, bank bailouts, clandestine anti-terrorism mass electronic surveillance programmes,<sup>33</sup> or the invasion of Crimea. In all of these events, and many more, decisions have been framed in simplistic terms: good against evil, right against wrong.

The fact is that most politicians today believe that simple (binary) stories are more effective to gather popular support, and evidence shows that these simplifications can be extremely convincing. According to Deborah Stone,<sup>34</sup> simple political narratives "exert a powerful control over our psyche, they offer the promise of solving the problems that we fear". A compassionate narrative with an easy choice at the end is thus always preferable to a long, complicated and often inconclusive report. However, if societies were capable of tolerating these moral imperatives in the past, their acceptance is now being increasingly challenged and brought into question. As proof of this, we have only to consider movements such as Occupy Wall Street, Euromaidan, Podemos, or Syriza. Decades of binary options have resulted in making us all feel lost and incredulous.

Clearly, the representation crisis is not restricted to political or economic fields. In art, representation is also being increasingly challenged. According to Hito Steyerl,<sup>35</sup> this crisis encompasses not only the way in which contemporary art represents the world, but also how art and artists are represented and represent themselves. In fact, the terms "political art" and "social art" are becoming increasingly controversial.

32. *Bitter Lake*, a documentary produced by the BBC in 2015 and available online from: <http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p02gyz6b/adam-curtis-bitter-lake>

33. Prism, a programme operated by the National Security Agency (NSA) of the United States of America, and Muscular, a programme operated by the Government Communications Headquarters (GCHQ) of the United Kingdom.

34. Stone, D. (2001). *Policy Paradox: The Art Of Political Decision Making*. New York: W.W. Norton.

35. Steyerl, H. (2010). "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", in *E-flux Journal*, 21 (12). Available online from: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>

In 1984, Fredric Jameson wrote<sup>36</sup> that "the new political art (if it is possible at all) will have to hold to the truth of Postmodernism, that is to say, to its fundamental object – the world space of multinational capital – at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last..." Nearly thirty years after Jameson's sceptical words, questions about these potential developments and possibilities for art seem to have disappeared. In 2009, in an open letter to the Istanbul Biennial, a group calling itself the Resistanbul Commissariat of Culture suggested<sup>37</sup> that we should all "stop pretending that the popularity of *politically engaged art* within the museums, and markets over the last few years has anything to do with really changing the world. We have to stop pretending that taking risks in the space of art, pushing boundaries of form, and disobeying the conventions of culture, making art about politics makes any difference. We have to stop pretending that art is a free space, autonomous from webs of capital and power." This discourse is added to many others that are continuously reviewing the possible "use" of art as an area for action. More recently, when writing about the opening of the Louis Vuitton Foundation in Paris, Maria Lind suggested<sup>38</sup> that such institutions, or "amusement parks", have "no context, neither historical nor contemporary, neither art-specific nor social, neither political nor economic. There is also no form of embracing what has been selected and combined outside of an attempt at canon-making". In addition to the fact that art has failed in its attempt to represent the world, the role played by artists themselves, who often act as "ethical cynics"<sup>39</sup> is also being increasingly brought into question.

The work of Marco Maggi concerns itself exhaustively with representation. His language is the most binary of all possible languages, as we have seen: white/black, empty/full, light/shadow; a whole universe generated on the basis of the most absolutely austere resources. In essence, it is a basic compendium of what drawing meant in the past and of the parameters of meaning that it can build in the present. The two simplest and most accessible elements – pencil and paper – are the protagonists of this 21st century proposal. When we are faced with his work, at first glance it seems difficult to understand what we are looking at, and perhaps, as Adam Curtis suggests in *Bitter Lake*, we should move away from the

36. Jameson, F. (1984). «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», in *New Left Review*, 146.

37. "Resistanbul Commissariat of Culture (2009). Conceptual Framework of Direnal-Istanbul Resistance Days: What Keeps Us Not-Alive?" Available online from: <https://resistanbul.wordpress.com/2009/09/04/conceptual-framework-of-direnal-istanbul-resistance-days-what-keeps-us-not-alive/>

38. Lind, M. (2014). "Funhouses and fairytales", in *Artreview*, December Issue. Available online from: [http://artreview.com/opinion/december\\_2014\\_opinion\\_maria\\_lind/](http://artreview.com/opinion/december_2014_opinion_maria_lind/)

39. Camnitzer, L. (1995). "The Corruption in the Arts / the Art of Corruption", in *Neue Bildende Kunst*, 4/5. Available online from: [http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/corruption\\_arte](http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/corruption_arte)

feeling that overcomes the protagonist of *Solaris*<sup>40</sup> when he returns to Earth and is confronted with a frozen lake. In *Global Myopia* we must again have confidence in what we see; pencil and paper, light and shadow, and understand that they are capable of generating a form of representation that challenges the senses and breaks down certain rationales.

## CONCLUSION

As we recalled at the beginning, one of the main questions posed in *All the World's Futures* is just what art and artists can do in the face of the current state of things: "How can artists, thinkers, writers, [...] through images, objects, words, [...] sound bring together publics in acts of looking, listening, responding, engaging, speaking in order to make sense of the current upheaval?"

In *Global Myopia*, as in the proposal triggered by Enwezor, the conscious engagement of the public is promoted. The director's question is, in short, whether art, in any of its forms and formats, is capable of helping us to reshape ourselves, make us more analytical, more acute and critical in the face of the reality we are confronting. Also, whether we in this field, which is often so elitist, so far removed from reality, can help to promote some kind of collective reflection, some kind of action to modify us in our readings and, in consequence, change our actions as well, and, as Antoni Muntadas said, become able to understand what we see: perception requires our involvement.<sup>41</sup>

Maggi's work promotes this involved perception, which is also, at a perhaps prior stage, participatory. These opportunities for pause and thought can be essential when facing the current unease of our times, to help, in its infinite discretion, to arrest something within ourselves that will enable us to look and think from another perspective and perhaps build in a modified direction. It is possible that at this, apparently adverse, juncture, where narratives are not reality, drawing is not drawing and words are meaningless signs, is where the significance lies of a work that promotes rebellion against the direction that we are following. This system of signs denounces in silence, in the deepest silence, the direction that humanity is taking in moving, thinking, living at a rate that prevents us from seeing what is going on.

---

40. When he approaches his father's house, after his return from Solaris, Kelvin, the protagonist, realizes that something very peculiar is going on. His father appears to be unaware of the fact that it is raining inside the house. The scene ends with them embracing and the spectator grasps that the house and the lake are on Solaris and that Kelvin has not returned to Earth.

41. "Warning: Perception requires involvement", this work has been translated into several languages and been depicted on a variety of media, from flyers to interventions on façades, as a way to disseminate this concept virally.

*Global Myopia* is a work within the field of art and representation, which moves away from pornographic and strident monumentality in order to enter a scrupulously simplified formal universe. This enhanced austerity can help us review the mechanisms and effectiveness of representation and its very diverse choices, while at the same time, reconsider the possible options we can take, as an audience and as citizens. If already in the fifties and sixties, as we have seen, other artists were reflecting actively upon this, it is no small matter that half a century later, we continue to point to this pressing need that shifts in its appearance but involves the same collateral damage that was suspected then. This installation operates as a constructive denunciation that, a priori, lacks the least intensity and demands no definite outcome.

*Global Myopia* is also an opportunity to display Maggi's work and make it more complex. At the same time, it is a unique occasion to analyse it from different perspectives and with different filters, such as those suggested in this paper and by the general curatorial concept that guides this edition of the biennial. The use of notions such as space, representation and time, make it possible to understand this unconventional expository device that the work of Marco Maggi entails. A reading can only occur by means of spatial displacement, physical proximity to the plane, a period of focusing that leads to a tour of the work, and time for understanding to enable the reading of an apparently elusive language.

In *Global Myopia* we should perceive the exhibition space as a new experience involving our immersion in an expanded drawing that compels us to become its physical protagonists, and at the same time, turns us into the triggers for its reading. As Maggi's interest focuses on the space between object and viewers, on the quality and intensity of their gaze, and on the time devoted to each act, space and time are not only the determining factors in the production of his proposal, but also determining elements so that in our role as viewers we are able to make any kind of analysis of this visual representation. The reshaping of a primary means such as drawing, and the physical and temporal implications that Maggi confers upon our perception of it, come together to promote a political reflection that would appear to be impossible to achieve on the basis of abstraction. *Global Myopia* pushes us to look far beyond pencil and paper. In fact, to look very far beyond, and far beyond the prosaic appearance of things, as Walter Benjamin put it, beyond the most romantic meaning of perception, which prevents us from finding beauty in simplicity, and beyond the profound blindness that prevents us from viewing the political world with the clarity we need.

## **HOTBED AND OTHER STORIES**

Roberto Pinto

*I do not work in the manner of a great man, in order to change history. I have no grand ideas; no ideologies, nor any great truths. I'm a small man working with normal things. I'm comfortable with my materials, my scale and my lack of educational messages. I'm not trying to transform you. This is not an aggressive discourse about the world. I believe in an alternative world with its own rules.*

MARCO MAGGI

The myth of the artist as a hero, a creator, a Promethean figure transforming the world may be gone for good; it has become an anachronism as a result of the very changes that society has experienced. However, some people do not seem to be aware of this change in reality and many intentionally ignore it, in the knowledge that a heroic figure is necessary in order to underpin a complex art system (and, in more general terms, society), a structure that periodically revisits such a model. Of course, Marco Maggi's words at the beginning of this article seem to provide us with a very explicit affirmation of the different attitude, which is at least possible, adopted by contemporary art. His works, naturally, also respond appropriately to the principles that bolster the phrases quoted above.

The first work we come across in this Turinese exhibition is *Hotbed*, composed of a series of perfectly aligned reams of paper forming a 7 x 7 grid, bringing to mind the mock-up of the downtown area of a possible city, with its lines of buildings and perfect forms, such as are usually found in the design of a project. White, unpolluted sheets of paper, the realm of the possible and an allusion to time, to the utopia intrinsic in the very concept of a project, of the rationalization of urban development. There are plain references to minimalism in *Hotbed*, to some of Carl Andre's works, or the early works of Richard Serra; pieces that contained the same utopian drive typical of urban development projects of the time. However, there is also in *Hotbed* a subtle yet firm reversal of the ideal tension contributed by the very materials brought into play: the conceptual abstractions of minimalism are not achieved by means of cold

**This article was published by Vitamin Arte Contemporanea gallery on the occasion of Marco Maggi's show: *Hotbed e altre storie*, held in Turin, Italy, in April 2005.**

industrial materials, but with "warm" matter, as full of psychological and cultural references as is paper. Maggi makes an analogous reversal when he uses industrial materials to add preciousness to the intimacy of the drawing, as he does, in fact, in another work placed in the next room, where the image is created by means of a refined engraving on ordinary aluminium foil used in the kitchen.

There is a further reversal created by *Hotbed*, perhaps even more evident, which moves Maggi's work definitively away from the utopian ideas that form the basis of minimalism. The top sheets of the reams of paper display a series of tiny interventions; extremely subtle cuts on the surface that transform the flat summits of these paper columns into three-dimensional drawings. A small excrescence that reveals a totally different way of viewing this work. As in so many of Marco Maggi's other works, here too, the relationship between micro and macro, between the global view and the search for details, is fundamental. Viewers are required to come close, to become comfortable with these images, and, at the same time, they need to move away from them in order to regain an overall view. Maggi forces viewers to move continuously, to approach and move away from the work, searching for the exact observation point which, in fact, does not exist, or comes into being only by means of these movements that enable us to capture the complexity of the installation. A further confirmation of this thesis may be found in the video *D-ream*, produced in collaboration with Ken Solomon (exhibited in the gallery's offices), in which the use of light underscores, once again, the many possible ways of viewing *Hotbed* (and, consequently, its many ways of being). That abstract dictionary which at first embraces us is not, therefore, entirely applicable, or at least, such a codification needs to address the loss of meaning it suffers when spectators approach the work. This orderliness, this absolute whiteness – which may also be understood as a response to the excess of information in contemporary society – gives way to the softness of a light and fragile intervention that creates shadows and mobilizes one's gaze, insinuates questions and reveals its polycentric nature. And perhaps on this journey, our gaze itself loses its significance, in the pursuit of the tactile perceptions suggested in all of the works of this Uruguayan artist.

There is a further element which we should not fail to mention: time. We have already underlined the fact that viewers are denied any opportunity of encompassing the work at a single glance and how a greater length of time to appreciate it becomes necessary. It may be unavoidable to reflect upon 'wasted time' as a result of a manic obsession with precision in works produced by means of old techniques, but adapted to a different context and to new demands. From being a co-protagonist, time assumes a leading role in the work exhibited in the final room. It consists of a video projection of the transformation process of an apple, filmed constantly over a period of weeks. The resulting

images were then compressed into a few minutes and the degenerative process is displayed in reverse. In fact, in the first shots, the apple is seen in its final stages and we gradually see it recover its colour, its juices, its function, its "youth". Marco Maggi carved the surface of this apple, in exactly the same way as he did on paper and aluminium foil, creating a geometric drawing and finally allowing the fruit to dry out, gradually transforming itself from organic matter into a sculpture. As we look about, we see some other apples which have been subjected to the same treatment, protagonists of the story on the video film, halted in their transformation. We find ourselves face-to-face with this extraordinary collaboration between man and time, which speaks to us about the limitations of life, but also about the reasons that make us struggle daily to continue in this world.

When I write an article, I generally make a note of certain words that will help me formulate my thoughts and reasoning, or to express my feelings with regard to the works and the artist about whom I am writing. In this case, I had also jotted down "charming", "beauty", "delicacy"; words that I did not use and which it is difficult to use in a critical review, owing to the polysemy of these terms. I should not like to abandon them, however, but leave them in the care of the viewers, in the form of further data with which to move among the works of Marco Maggi.

**ROBERTO PINTO** is a critic and curator, living in Milan. He was chief editor of *Flash Art* (1993-95) and curated shows such as the V Gwangju Biennial (South Korea) in 2004 and the III Tirana Biennial (Albania). He is a researcher at Bologna University where he teaches History of Contemporary Art. Some of the books he has written are: *Lucy Orta* (Phaidon Press, London 2004) and *Nuove Geografie Artistiche: Le mostre al tempo della globalizzazione* (Postmediabooks, Milan 2012).

## SLOW POLITICS

Adriano Pedrosa

*Examining a ream of the best-quality white paper proves that it is impossible to find a single absolutely white, silent sheet in 500 examples.*

MARCO MAGGI

The great movement of the 20th century is velocity. Speed radically transforms landscape, city, architecture, and things; and, if it does not banalize them, it visually simplifies them. Thanks to the invention and disseminated use of the automobile, people travel rapidly across the city and their gazes scan streets and highways at high speed. Their visual and perceptive experience is completely transformed. On account of the swift motion, the individual can no longer perceive the finishing and decorative details on façades of pre-modern houses and other buildings, for example. Façade and landscape must be simplified so they can be captured by the gaze that fleetingly scans them. The modernist architecture and landscape design of straight lines and flat surfaces are to a great extent a response to acceleration. Within this scenario, the swiftness and the banalization of gaze and visuality pose a threat to aesthetic decadence. The risk: an architectural design and an urban planning might appear that will introduce large cartoon- or caricature-like façades which can be understood and appreciated at a single glance. Speed is also given a compelling impetus in such media as television, the Internet, and other globalized networks. The amount of events must also supply the media's daily consumption, thereby spawning news production rather than reports. Going against the grain, in this case, we have ancient, modern or contemporary art. Notwithstanding the unbridled multiplication of art works, shows, fairs, collections, museums, and biennial and triennial exhibitions, art insists in demanding a slowdown, a pause. (Possibly the exception is Andy Warhol, who to a certain extent incorporated multiplication and acceleration in his work; but one needs time and dedication to fully understand this.).

**This article appeared in an exhibition catalogue published by the Nara Roesler gallery, on the occasion of a solo show of Marco Maggi's work entitled *HypoReal*, held in September 2008 in São Paulo.**



The work of Marco Maggi (Montevideo, 1957) opens trenches in this clash with speed. "Paper is my purpose. Time, plus focus, is my preferred medium", the artist stated. His work consists of finely traced, accurate, delicate and subtle drawings (at times rendered without graphite or ink) of intricate patterns that albeit being abstract and geometric, relate to architectural designs, networks, landscapes, maps or grids, whether they be real, imaginary, fabulous or idealized. Maggi's drawing resorts to different media that include graphite on paper and graphite on the passe-partout of the picture frame (such as in *San Andreas Fault*, 2008); dry point on aluminum foil, which in turn is framed (such as in *Slow Foil*, 2008), or framed in slide mounts (such as in *Sliding*, 2008) or even framed on the foil roll itself; making incisions on acrylic (such as in *Slow Shadow*, 2008, in which the light shining on lines incised on the transparent plexiglas frame casts fine shadow lines on the blank paper), or on piles of paper. By and large, Maggi's works are small (even the large installations that he creates are made up of numerous piles of paper that can hardly be distinguished from the distance); they are patiently made with precision and careful attention to detail. There are no sudden, violent, expansive, or expressive gestures. Although there is excess. In this context, one needs to view the works from up close to understand the small and vast micro-universe that they contain. Not by chance, Maggi's works are difficult to reproduce or record in photography. One should strive to view them live and to inspect their surface, line, cut, shadow, relief and transparency.

Maggi asks us to slow down. The reference comes up more obviously in two of his titles shown in São Paulo: *Slow Foil*, and *Slow Shadow*. It also emerges in *Sliding*, a work made up of photo slide mounts, thus evoking a photogram or still, i.e., the suspension of the cinematic movement. The slowdown also appears in a more oblique, though penetrating manner in a series that the artist has been developing since 2005 named *The Ted Turner Collection—From CNN to the DNA*. The title is an ironic reference to celebrated U.S. media tycoon Ted Turner, the highly influential developer of the television news station Cable News Network (CNN), which revolutionized the market of news fabrication, broadcasting, and consumption. With this series, Marco Maggi intersects different speeds in life, in the media and in the globalization of art. In his own words, "*From CNN to the DNA*, I focus my attention on reading surfaces without the least hope of getting informed. Every day, we are condemned to knowing more and understanding less". In the works of this series, Maggi appropriates reproductions of works by modern masters Jasper Johns, Sol Lewitt, Lucio Fontana, Kasimir Malevich, Piet Mondrian and Robert Ryman, turns each work with its back to the viewer, adds piles of paper to it, and then slits its surface, creating small paper reliefs and sparsely revealing filaments and fragments of hidden masterpieces. The overall result boasts characteristics of a nearly all-

white minimalist grid, except for the small colour fragments and filaments of the appropriated works. The title of each individual work relates to the perverse realm of the media, in which much is shown but little is actually seen: *Complete Coverage*. Maggi has brought to São Paulo, "complete coverages" of works by Gerhard Richter and Warhol, as well as foundational characters of Latin-American modernism that include Lygia Clark, Jesus Soto, Helio Oiticica, Lygia Pape and Mira Schendel. In this specific context, the white grid structure of the works brings to mind a few reliefs of Pape's *Grupo Frente* series (1954-56).

The game that Maggi proposes is replete with great concealments and strategic revelations. The viewer must take the time for careful observation. The reward may relate to Jorge Luis Borges' *Aleph*, the small, brilliant and pulsating sphere that contains the entire universe. However, this is a silent, delicate and slow game. In this sense, here we have a subtle political vein, even if masked by the beauty and dazzle of the works. The slowdown is anti-modern, anti-progressive, anti-capitalist, anti-urban, and anti-globalization. Much like a contemporary Faust, the artist seems to say "This passing instant may stop", but his wish will hardly come true. It is precisely this trace of resistance that makes art so fundamental for our daily life.

**ADRIANO PEDROSA.** Associate curator of the 24<sup>th</sup> São Paulo Biennial (1998), co-curator of the 27<sup>th</sup> São Paulo Biennial (2006), artistic director of the 2<sup>nd</sup> San Juan Triennial (2009), co-curator of the 12<sup>th</sup> Istanbul Biennial (2011), and chief curator of *Artevida*, Rio de Janeiro (2014). He is currently the artistic director of the São Paulo Assis Chateaubriand Art Museum (MASP).

## **HOTBED, A MICRO-REVOLUTION**

Milena Kalinowska

Miniature monument is how the *Hotbed* installation, made of sheets of paper with delicate cut-outs and folds, can be described. If projected oversize on the wall or as a moving image on the screen, the *Hotbed* installation, which comprises 49 letter-size stacks of paper, would overwhelm spectators, as it would come into view as a giant utopian cityscape. The monumental minimalist blocks holding atop exquisite shapes of triangles, squares, circles, and various twists could be mistaken for concrete and steel architectural and sculptural forms.

Instead, viewers bend down, lie on the ground, and sit unmoving to absorb and enjoy the tranquillity of the miniature, delicately cut-out shapes bathed in the stillness of the white gallery. This work may call to mind a utopian plan or a map of an unknown site, however, not as a vision of the future, but rather as a visualization conveying sensory communication. Delineated by individual heaps of 500 white sheets of paper that are placed neatly next to one another, 5 cm apart in a grid on the floor, *Hotbed* occupies a moderate (1.80 x 2.20 meters) space, yet it projects a glowing energy that gently causes the audience to halt and contemplate these micro-sculptures made from paper.

Maggi makes silence visible; his strategy is to encourage the spontaneous act of slowing down, looking for a prolonged amount of time, and uncovering almost invisible nuances of shades and shapes in the work, while at the same time making viewers allow time for experiencing the tranquillity and the perception of self. Maggi's installation strategy brings to mind other artists who were highly conscious of the public, such as Hélio Oiticica and Lygia Clark. Clark wanted the public to hold or wear her work in order to have

**Marco Maggi / *Hotbed a micro-revolution, essay for Works from the Daros LatinAmerica Collection, Banco Santander Foundation, Madrid, Spain, published by Daros Museum, Zurich, 2010.***

bodily experiences, and Oiticica encouraged physical actions in order to look for internal meanings.<sup>1</sup>

Along with a quietly observing public, I saw Maggi cut his drawings in the stillness of a transparent-like room. He worked on a table, sitting still and moving ever so slowly, with knife in hand, x-acto knife blade number 11, marking the paper, and then bending and twisting the cut-out shapes into forms.<sup>2</sup> Like a child who carefully outlines the letters of the alphabet, Maggi says of his obsessive drawing of private hieroglyphs that it is like writing without content.<sup>3</sup> The content is the stillness, the soundless room, the music of imagined sound, the poetry of a line that makes the shapes in which we conceptually partake, as in reading the verse,

The shapes arise!  
Shapes of doors giving many exits and entrances,  
The door passing the dis sever'd friend flush'd and in haste,  
The door that admits good news and bad news,  
The door whence the son left home confident and puff'd up,  
The door he enter'd again from a long and scandalous absence,  
diseas'd, broken down, without innocence, without means.

Maggi's multiplicity of possible shapes, and the imagination they provoke, brings to mind Walt Whitman's *Song of the Broad-Axe* from *Leaves of Grass*<sup>4</sup> in which the poet reflects on the familiar and mundane as well as the extraordinary things to be in time absorbed, celebrated, or remembered. Maggi's desire to share and evoke is just as personal and poetic. The qualities that Maggi upholds are those of aesthetic and ethical silence in art, according to Paul Virilio, as opposed to the assault of present-day visual and auditory contamination.<sup>5</sup> Maggi says that his work becomes more pregnant with silence the more it is surrounded by the world spectacle of negativity, darkness, and chaos.<sup>6</sup> In an age obsessed with instant messaging, with live events flooding social spaces, with the supremacy of the audiovisual, and with the speed of modern-day life, Maggi brings to our attention the need for process and contemplation, the desire for intimacy and interval. Maggi sees the public's interaction with his piece as a "beautiful performance", in which his work becomes a "behaviour collector".<sup>7</sup>

1. Guy Brett, "The Century of Kinesthesia", *Force Fields, Phases of the Kinetic*, Barcelona: MACBA, 2000, p. 56.
2. The author observed Marco Maggi creating *Hotbed (DC)* at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, 2006.
3. Conversation with the author, 2009.
4. Walt Whitman, *Selected Poems*, New York: Dover Publications, 1991, pp. 52–53.
5. Paul Virilio, *Art and Fear*, translated by Julie Rose, London: Continuum, 2000.
6. Conversation with the author, 2006.
7. Ibid.

*Hotbed* exists in multiple versions. Its original prototype was made in 1999 and installed in a gallery in Tribeca in New York City. It now exists in 25 versions, in 25 cities around the world; it was shown in São Paulo, Brazil; Gwangju, Korea; and Washington, D.C. in the United States. Although made from the same material, white sheets of A4 paper with incisions on the top page – the entire piece includes 24 500 sheets of paper – it is meant to defy repetition. According to Maggi, repetition is impossible, like the small distortions of shade of colour or of surface on a sheet of paper, the message is in the detail. Each *Hotbed* is a kind of micro-revolution in progress in that it exists to collect new reactions and interactions. If the work is destroyed or dismantled, it becomes part of the piece's narration: "I love extreme reactions, because the only danger related to our job" that of an artist "is extreme indifference".<sup>8</sup>

Marco Maggi's means of expression are simple; he works with a knife, with which he marks signs on paper, apple, zinc, woodblock, silk, aluminium, photographic slides, and plastic, among other materials. Yet his intention is to communicate ideas that are ultimately about and in opposition to the complexity of our contemporary technology-dominated existence. Maggi is set on slowing down the process of discerning the significant from the superfluous and is inviting us to become a creative part of this intense and pure phenomenological experience.

**MILENA KALINOWSKA.** Director of Public Programs and Education at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, and Independent Curator based in Washington DC.

---

8. Ibid.

## TIME IS IN NO HURRY

José Roca

**—You once said that we are doomed to know more and understand less; considering that nowadays there is a universe of knowledge at our fingertips and that information is available instantaneously, do you place your work at the edge of intelligibility in order to slow down this process and to mitigate the vertigo caused by this thirst for knowledge?**

—Information increases at the speed of light, while our capacity for understanding remains the same. One can either enjoy this lack of proportion or dig in against this binary avalanche of data, images, and sounds.

I should like to propose a change in protocol: we should be happy about computers because they save us time. Time that allows us to progress at an increasingly slower pace. A pace that is slow enough to increase our affinity for insignificant things (things that are small or incomprehensible).

Ninety percent of current descriptions of the universe are based on mathematical metaphors, expressed in scientific dialects. These numerical languages cannot be translated into Spanish or English. These dialects are so specific that they do not allow specialists in different disciplines to communicate with each other. Astrophysicists cannot explain their new conclusions to microbiologists. Reality is not within anyone's grasp.

The first step is to convince yourself that you don't understand much at all. After accepting this handicap, you can stop and pay attention to the people and surroundings closest to you. I encourage taking time out, and my works are like parking lots.

Throughout the 20th century, we all supported revolutions for all and for ever. This century, revolution is at our fingertips, because it is minute and slow.

**—Formal and very dissimilar metaphors have been used to describe your work: mock-ups of utopian cities, topographies, integrated circuits, calligraphy, weavings. Can the desire to find a formal similarity to a recognizable pattern be viewed as a symptom of the necessity (even further,**

This article was published by the Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) on the occasion of *In Transition: 2010 CIFO Grants & Commissions Program Exhibition*, held from September 2 to November 7, 2010.

the anxiety) to “understand”? I am asking this because your work seems to reflect on precisely the opposite, the inability to understand. I can particularly see this in your work when you cut up copies of universal masterpieces. The piece is seen from the opposite site, all points of reference are whisked away and it becomes impossible to see, even though it exists.

—There is an urgent need for understanding, and my work attempts to defer this possibility. The aim of slowing down is not to disconcert, but to enjoy a surface: neither leaves nor time are in the slightest hurry. This is why I draw precise confusion; slow landscapes that act as figurative support structures. I am more interested in the process of reading a surface than the conclusions drawn from it.

**—In other words, your work is about itself in the sense that there is no extraneous discourse, at least in the illustrative sense. What you see is what you see; a rather unusual concept when it comes to contemporary art.**

—My only intention is a reading full of tension. Works of art accumulate discreet layers of sediment that can be confused with blank sheets or stimulate the excavation of the visual field. There is nothing hidden or profound; they are all about discovering the advantages of taking the time to get close.

It is healthy to acknowledge our inability to understand, but it is essential not to continue living or creating art as if everything was clear to us. Current information is out of focus and prevents advice from being offered. It only allows the suggestion of a change in manners.

**—Your work seems to be the result of some type of automatic writing, an intuitive exercise that is translated into shapes – from the subconscious to the hand – more than a rational process that is carried out based on preestablished theoretical guidelines. Probably a bit of both apply. Could you tell us about your process?**

—Drawing is like writing in a language that we don't know how to read. This type of writing is not automatic; it is an exercise in patience and control based on a growing alphabet and strict syntax.

A drawing is built up like a letter; sheets of letter paper free of messages. *Bio-grafía de un dibujo* (Bio-graphy of a Drawing) is the title of my project for CIFO, which shows the expansion of a drawing in twelve stations. The processes of making a drawing and looking at it are very similar. They are journeys made by our focus of attention, which allow the visualization of time.

**—Twelve stations ... Do you think of them as a sequence with a climax, or are they independent with an equivalent value in formal terms?**

—Each station is a drawing: a point of balance that could be definitive, but instead decides to continue its elopement. The project is based on a dialogue between three digital instruments: a scanner, a printer and a hand (the hand is the most digital tool there is). I draw, scan, print and continue with the same

drawing: the itinerary planned for eleven printed interruptions. The last station is the original pencil drawing that includes, submits, submerges or relates to the eleven previous stations. A drawing is always adding and subtracting (for example, you only get a single line when two points are joined). Normally, the artist is the only witness to these successive mutations.

**—Is this project complemented with other work?**

—The title of the CIFO project refers to the work already mentioned: *dibujo en doce estaciones* (a drawing in twelve stations) (*Manual to Settle Sediments*), and also includes a *Hotbed*: a ream of ninety-eight sheets of letter-size paper with cuts in the top sheet. And a video (in partnership with Ken Solomon) showing a close-up of the top of one of *Hotbed's* reams. It is a photograph with the vocation of a video: the camera focuses on the cuts and folds on the paper. The light is the only thing that moves and it slowly displaces the shadow... a shadow drawing in continuous evolution... on a loop. A sun simulation played in reverse: from sunrise to sunset and from sunset to sunrise.

**JOSÉ ROCA.** A Colombian curator. He is currently the artistic director of FLORA ars+natura, a contemporary creation space in Bogotá, and director of the LARA Collection (Latin American Roaming Art).

## SUBVERSIVE ATTENTION

Guillermo Ovalle

**—Marco, you don't know how happy it makes me, in the first place, that you should have agreed to do this project at NC-arte, and then, that you should be here with us. This is the most significant event that has happened to me since I became the director of this space.**

—I'm really happy about this, and the feeling involves both you and Bogotá. We have been planning this show together for a year; in this we have become partners, or accomplices.

**—Where was *Optimismo Radical* born? This is not the first time you're doing it.**

—In 2009, José Bienvenu and I decided to take a title for a walk. As a result, two words came together that do not usually get on well: optimism and radical; an attractive corner whose only target is an extreme lack of definition. A name that works equally well, with only minimal tweaking, in Portuguese, English, Italian or French, and without being precisely understood in any language.

Format and geography were part of the vagueness of the project, which is why the title was launched in May 2010, with a collective show of Latin American artists at José's gallery in New York.

Now in Colombia, *Optimismo Radical* has become a one-man show. At the next stop, it will again be part of a group show at the Nara Roesler gallery in São Paulo. Before or after this, the name will travel to Madrid and Paris before returning to New York. For 2012, José is planning an optimistic and radical series of Project Rooms for her space in Chelsea, based on international artists.

**—There is a certain dichotomy in *Optimismo Radical*; on the one hand, an urge to define, and on the other, to leave open spaces.**

—Exactly. The intention is to create a gentle degree of bewilderment and agreeable linkages. An out-of-focus label, precise confusion which, like my drawings, can lead to inconclusive dichotomies. Is this drawing text or texture? Is it the ruins or the foundations of an alphabet? Is it the aerial view of a city or

**This interview was published by NC-arte Bogotá on the occasion of the exhibition *Optimismo Radical*, which took place from 22 October to 17 December 2011, in Bogotá, Colombia.**

the intimacy of a computer? Are they organic or technological tissues? Are they pre-Columbian or post-Clintonian?

Because of this, the exhibition at NC is both micro and macro, but, in fact, only refers to what each person decides to infer when visiting it. It acts like a coat rack on which to hang imaginary figures in the intimacy of your head.

The target of this work is neither its content nor its container. Its only clear proposal is to suggest a protocol mutation. It is a gentle invitation to reduce one's speed and abandon long distance. Close attention with a focus, a painstaking and healthy close-up, for present times.

I propose a visual field that attempts to multiply our sympathy with the insignificant. To be slow in an exhibition or an office makes it possible to focus one's attention on a waterfall of envelopes, millefeuilles made from letters or flakes of Post-It notes. Drawing closer to supermarket shelves enables us to give the sumptuous peel of McIntosh apples a second chance, or to discover the satin-like surface of aluminium kitchen foil.

**—Has there been a route you took within the context of your work? What itinerary did you follow in order to arrive at the NC-arte installation?**

—The process I follow is strange; I always begin at the end. First I choose the frame and then I do the drawing.

I began by framing the NC-arte space, enclosing its qualities and challenges. The ideal outcome would have been not to know what came first: the sheets of paper or the building. For example, the room's staircase or columns could have disrupted the vision of the drawing on the floor; I preferred them to play the role of punctuation in a text.

My intention from the start was that these alleged interferences should help to multiply the intermittent effect of the lines of blocks of paper. As we move about, the vertical lines of the building would fragment the perspective of the space, creating chapters; as if switching the structure of the coloured paper on and off.

**—Undoubtedly, you have a very clear grasp of architecture; that is, you understand space; perhaps due to the fact that you have been a builder.**

—Builder and destroyer. All of my work is on the threshold between two and three dimensions; between engraving and drawing, between a blueprint and an installation, between a line that cuts through paper and a folded microsculpture.

This show is rather like a huge blow-up of one of my slides. In them, I cut out 35-mm paper, but in this case, it measured 35 metres. Such a disproportionate blow-up caused the pixelization of the straight coloured lines on the floor.

**—I thought the way you began your site-specific project at NC-arte was fascinating. The first thing you did was, basically, to frame the space, and once**



**you had demarcated it, you began to compose from the outside in. I saw it as an almost instinctive act.**

—The first gesture was that peripheral line that incorporated the columns and the staircase, treating them as if they were immense cut-outs or folds of paper.

That initial rectangle was similar to a surveyor's work, before redesigning a building development. Setting the boundaries of the site, of the district. Determining the exact size of the challenge, sanitizing the operating field in order to establish a reality with other rules.

The NC building is a great help. It is itself a sculpture, with its 12-metre-high lobby and the bridge joining it to a façade that has decided to declare its independence.

One of the columns in the lobby is three storeys high and was papered in 12 000 yellow Post-Its: the mountain of pending matters that prevent us from facing optimism with a greater degree of rationality.

**—It is the best conjunction of space and work that I have seen in a long time; an extraordinary dialogue. There is a sense of rhythm between the strips formed by reams of paper and their connection to the column, the staircase... I imagine that all of this emerges from your sense of construction, your command of space. The work encompasses an area which is enormous and yet at the same time, minute in its line drawings on the platforms formed by reams of paper.**

—I see the reams of paper as rooftops.

**—Rooftops?**

—Or parking lots. Establishing a dialogue with space is fundamental, but my only objective is related to time. The spatial structure, the trajectory or the mute alphabet that rises upon the paper pedestals are excuses or details that attempt to restrain, stop and, if possible, hold the observer in position.

The labyrinth and the smallness of scale propitiate slow circulation in a state of constant watchfulness. It demands taking precautions, watching where we walk and paying attention to the most insignificant symptoms or signals... as if we were walking through a minefield.

**—You have referred to terms such as route, pause. In your work, whether large or small, are these the most significant visual reference points?**

—I promote pauses. My pencil drawings are tectonic and may be confused with a blank surface. By paying closer attention to them, one may discover shifting plates or out-of-focus planes. Trojan millefeuilles.

I take the cinema as my reference. Where speed is standard and scandalous; where spectators receive 24 frames per second. In the case of the NC exhibition, it is not 24 reams per second; quite the contrary. Spectators are free

to determine their own pace and I try to slow it down. The various levels of information are not subterranean, but proposed as a linear itinerary with 500 layovers, or 250 000 sheets of paper. They are capillary, retentive and proximity strategies intended to provide homoeopathic dosages of information.

**—Is there any reference to nature, or to the human body, in any way?**

—I don't know about the body. The permanent reference is to our quality of perception. I always work on the boundaries of the imperceptible. I'm interested in the minute and the unspeakable. If something flies very fast... we cannot see or hear it. If something advances very slowly, we think it's not moving. We are not capable of seeing the very large, nor the very small; neither stars nor microbes. And yet we insist on placing all of our trust in such an uncertain perceptive device. We are an example of a modest range of perception and blind faith.

Being clear about the narrow limits of our five senses did not prevent the construction of interlinking doctrines that appeared to provide the solution to everything and forever. We could not see, but we were visionaries. Science advanced, confirming our incapacity to be aware of reality and, at the same time, we shaped unappealable certainties regarding the destiny of the world and all of its inhabitants. Based on partial and vague information, we managed to pass on supreme and specific convictions.

Nature protected us. She kept us away from the Universe in its minimum and maximum terms, endowing us with the possibility of informing ourselves very moderately, on a human and modest scale. No organic microscope or telescope. They needed to be invented.

Over an uncountable lapse, each of us paid attention to the measure of news generated within our closest surroundings. The invasion of mass and portable media ended all natural discretion. We were sheltered by our incapacity to see and hear across long distances; now we are facing a new kind of exposure to the elements... the chasm of looking at and listening to the planet twenty-four/seven, with a magnifying glass and an amplifier in our pockets.

This is why I suggest that we should stop and come closer. This is the precaution we should take, once we have unveiled our global blindness: reduce our speed and come into contact with the surface.

A few years ago I produced a series of exhibitions under the umbrella title of *Global Myopia*.

Myopic people move slowly and pay attention, they shorten distance so that they can focus better than Braille.

So then I proposed that we should catch myopia in order to gain in modesty, in view of the little that sight sees.

There was one further step; to take our visual impotence with a sense of humour and propose optimism as a form of auspicious blindness. This is what we are made for, and not for the arrogance of an eagle, who thinks he has an eagle eye.

**—Also physically, in terms of space, is there a relationship of scale with human beings? For example, a group of students was here a while ago and most of them bent down to view your rooftops. They moved low down in order to distinguish them. You rarely see people at an exhibition keeping silent and bending down to look at a work.**

—Artists pretend otherwise, but deep down what they seek is for people to be struck dumb, or fall on their knees...

**—You made it!... (laughter)**

—Five years ago, at the Colombo Americano [a cultural centre], for an exhibition curated by Estefanía Sokoloff, *El papel del papel* [The Role of Paper], I covered the huge surface of the hall with layers of office paper. On that white and flake-like carpet there were structures made out of reams and a calligraphy of cut-outs that was very different to the one in this show. Instead of a winding labyrinth that makes it impossible to move forward inattentively, as in this show, I installed a floor of shifting sheets of paper that made it necessary to go barefoot and move slowly. It was an unstable surface and it was like walking in the snow. People circulated very slowly and silently. It was another way to suggest the same change of manner: new traffic rules. The general structure in the 2006 show was a paper chaos; the opposite to the orthogonal colour-coded labyrinth in *Optimismo Radical*. Two different strategies with the same objective: to step on the brakes and come closer. A video is available on the Internet documenting an installation similar to the one at the Colombo Americano centre, which I produced in 2003, at the Spanish Cultural Centre, in Montevideo. (<http://www.youtube.com/watch?v=WverwY-Cnn0&feature=related>)

**—I like the term “step on the brakes”. To insist that people should observe, open up their capacity for perception, become aware.**

—We are quite aware; the thing is that we are saturated by an indiscriminate bombardment of commotion. Censorship in the 20th century acted in the form of scissors, cutting away the news. Current censorship acts by flooding. We are the victims of a semiotic indigestion caused by such an egregious overdose of drama, that it prevents any reaction. The percussion of information has such an overwhelming rhythm that nothing achieves the repercussion it deserves. At present, paying attention can be considered a subversive activity.

**—Anaesthetized.**

—Exactly; asleep and in a hurry. Subjected to our very limited perceptive capacity, we add the inhuman traffic of distraction by an excess of comedy or drama.

This is why I believe it is time to establish a parenthetical pause, rather than generate new theses. To build parking lots, a hiatus. To draw until the density of the weave makes it possible to dissolve and erase. To lower the graphic volume of landscape.

**—Are there any places that you would like to intervene? A public square, a museum, a landscape?**

—No. What I like is specific challenges that appear without having to go looking for them. The interesting thing is to react to a specific reality. Freedom within the established boundaries.

My formats are always standard: letter-size sheets of paper, slide frames, apples, 12 or 18-inch rolls of aluminium foil, acrylic prisms in sizes available on the market. It has never occurred to me to design a foundation or to seek an ideal placement. I like to surprise well-defined familiar places.

**—A good thing: freedom on the basis of something contained.**

—Yes. Something limited and shared; everyday. I think that the characteristic of freedom, of the only possible freedom, is the establishment of precise boundaries. All standard formats are none other than a set of unalterable boundaries, a strict starting point that demands focus and makes it impossible to beat about the bush. Hyperrealism or the infra-ordinary is a form of reductionism; it suppresses infinite and irrelevant possibilities.

**—Where did your taste for paper originate?**

—I am superficial, essentially. I like surfaces. I evade depth and content. There is nothing as superficial as a sheet of paper; it is all surface.

Our region, Latin America, has a venerable stock of ideas. More than enough.

All emerging ideas provoke sympathy and their first vocation is to be clear. All clear ideas aspire to become fixed.

The history of ideas shows that they all end up being considered precarious enthusiasms; whether personal or collective. Ideas decline, while my enthusiasm for the quality of ceramic tablets, graphite sheets, waterproof paper, acrylic prisms and polycarbonate lenses increases. To draw is to establish a dialogue with a surface. I always work with soft materials in which I can make an incision, they mark the threshold between drawing and engraving. A slit, or an embossed mark that minimally liberates the line of the plane.

**—The deepest meaning of superficial.**

—To draw with a soft pencil on a sheet of Reynolds kitchen foil makes it possible to generate intangible reliefs. Conversely, the trajectory of an H9 graphite pencil can wound a sheet of Yupo paper or an Ampersand Claybord panel. If you look at a finished drawing under a light skimming the surface, the lines slit open by the graphite look like rivers on the most superficial part of the surface, on the water's hair.

I have the greatest respect for serious intellectuals and heavy fuels. They concern themselves with the abyss, while I prefer to surf ("if you want a message, go to a messenger service").

**—Did you ever paint when you were training, or did you ever do formal sculptures, with casts? All of your work is basically drawing.**

—Yes, I'm a draughtsman. When words are no longer enough to name things, and numbers insist on being exact, drawing is the only medium which is suitable to be understood. I took a master's degree in engraving and never did an edition. The single exception was an invitation from the NY Drawing Center to celebrate their thirtieth anniversary.

I worked on the 'anniversary' plate and the impression was performed by Greg Barnett, a very dear teacher. It was a diptych generated by a single plate. Working with a pointed tool on copper is wonderful, but facing up to an edition is not in my nature.

When I was at university, I would stop when I finished a plate and never went near the presses. Drypoint printing or etching don't need ink or paper. My series of drawings on aluminium foil are called *Soft Plate* and my drawings in pencil on paper, *Slow Edition*. When I draw on paper with a pencil I try to repeat the same drawing: extremely slow and very limited editions.

Aluminium foil is an unbeatable engraving plate because of its malleability and, at the same time, because it rejects any chance of making an edition. Pressing it would do away with the information. Engraving editions fulfilled their purpose of multiplying contact with the people. This populist purpose is now fulfilled by the Internet and high definition files. If you want to make an infinite and really cheap edition, all you need to do is publish the image on the web, with a quality that allows it to be reproduced most perfectly.

I'm sorry, I remember now that your question was about painting and sculpture. I've never done traditional sculpture... no casts, no chisel. I did paint, back in ancient history, but I never approached it rigorously or with any interest. When I painted I always felt I was decorating or embellishing a drawing. I'm interested in materials whose colour is incorporated and I admire many painters who are capable of incorporating light as naturally as lines. My only relationship with light is through shadow. The shadow of a folded paper, or the shadow generated by a cut on acrylic. This last is a technique I call 'shadow on paper' and it consists in framing a blank sheet of paper very formally in *passe-partout*. Upon the acrylic covering it I carve a drawing using an office scalpel. When the work is lit, the line on the acrylic disappears and a very highly defined shadow is projected onto the paper, a line that looks as if it had been drawn in Indian ink.

The viewer does not see the reality (the line engraved on acrylic) and has diaphanous access to its representation (the shadow projected on paper).

Drawing, direct and blurred, is the ideal tool with which to set the bones of uncertainty.

I always tend towards a reduction of the media and this again turns me away from paint or bronze. I began working with pencil on paper; now I can draw with less: pencil on pencil (a graphite drawing on a graphite plate) or just blocks of paper, or cuts on acrylic.

**—Do you consider that the NC work is ephemeral?**

—Yes. It is an installation with an expiration date: it expires on 17 December 2011. If anyone should ever want to repeat it, it would have to be in this very space, as it is totally specific.

I have very good friends who are obsessed with the significance of acid-free paper and inorganic ink. Controlling light, temperature and humidity. Jacob Elhanani is an extraordinary draughtsman. He works for three months on a small drawing, in the knowledge that his materials are eternal. He views his work from that perspective. I work for months on a drawing, in the knowledge that it is more precarious than paper or fruit. I got some big surprises in that area; for example, with the series of drawings on McIntosh apples.

In this process, I discovered two very unusual facts: an apple can dry out without decomposing. In a few weeks it becomes a good wooden fossil and preserves any drawing performed on it; a scented and stable archive.

Of course, the apple should be in season. If it has been frozen, it is condemned to absolute disappearance or artificial survival. At sub-zero temperatures, the water in the fruit breaks up and from that point it becomes impossible for dehydration to be natural and harmonious. The second condition is that the cuts of the drawing should not involve the flesh, should go no deeper than the thickness of the outer peel, since fruit, like human beings, have a dermis and an epidermis.

With these two precautions, an apple will dry out slowly over a period of 45 days and can be kept for decades.

I made a video with Ken Solomon documenting the process; one photograph every ten minutes for a month and a half. The video was exhibited at MoMA for three years and can now be viewed on YouTube: (<http://www.youtube.com/watch?v=4aJhdJl1dZI> ).

**—You have said that the main focus of your project is the surface. How do you rationalize the content of these surfaces; is there a content? Or is there no content, just surface?**

—There is no content. It's an empty tin, and the tin doesn't matter either. The only thing being offered is the ceremony of opening it and the opportunity of taking charge of the emptiness. To pack up a pause or a drawing in order to read it with no haste and with no hope of being informed.

This exercise on perception has nothing to do with meditation. Evidently, inner emptiness is the opposite of objective emptiness. If I achieve my purpose when I draw, the surface, from a couple of metres away, appears to be a blank sheet of paper.

A little closer, it is nearly grey.

From very close, there is a chance of digging into the visual field in search of meaning. One plane, another plane and no plan. Until we conclude that reality has become illegible and visual art, invisible.

The passage itself is probably the content or target; moving through the work helps to lose all sense of scale and enables the visualization of time.

**—Is there any kind of identity that you wish to project, either more personal, or political, or social, or any type at all?**

—A number of envelopes with no message whatsoever have been hung on the central wall of the exhibition.

I repeat: "If you want a message, go to a messenger service" – Onetti was always right.

The same phenomenon takes place in the vertical line of slides or the office paper platforms. Practically obsolete material which was, until only recently, essential to the exchange of ideas, programmes, reports, recipes, advice, images or other recommendations.

The only thing I dare suggest is delay and proximity, as in a user's handbook or government plan. In this case, the campaign slogan would be: patience is the science of peace.

The work is itself; it consists in being. It is there and it is. Just as there are works that draw our attention, others draw our intention.

**—Are there any memories you associate with the project's execution process, or do you expect the work to induce any reminiscences in its spectators?**

—No. When I draw or cut out paper I have certain structures in mind and a syntax to join these structures. My intention is to create something which is visually polysemous, with no other purpose than to exact a meaning.

**—At any rate, when your work is viewed in 200 or 300 years' time, it will be very clearly identified with the early 21st century, particularly because you use a type of paper which will certainly no longer exist in 300 years' time. In this respect, it will have become a historical record, in addition to all of its visual construction, which is what counts.**

—I have no expectations in that regard, but I am interested in the materials that are being used, or not being used any longer; they are themselves marking a moment.

We know about the obsession that artists, curators and other people associated with art had with slides, and we have witnessed their ruthless disappearance. In ten years they evolved from being in their apogee to being a museum artefact; they no longer exist. This is a glaring sign of our time, the death of the slide.

**—The death of reams of bond paper...**

—Yes. They speak of 'paperless', but we are being increasingly covered in paper. The 2008 financial crisis in the USA and the 2011 financial crisis in Europe have the geometric multiplication of paper in common. Contracts for mortgages, insurance, currency emissions, bonds, both vain and sovereign. Paper that generates other paper that ensures other paper and they keep printing.

**—In a world that attempts to be digitized...**

—But that's the way it is. Such a contradictory world that this interview will be published on paper and add more information to a world which we defined a while ago as overflowing with 'original' data and ideas.

**—I see that you're going against the flow. Many contemporary artists write about their work, they want to control the message, their intention. In fact, many universities ask their Fine Arts students to produce a written proposal, a text, first, and then their work; a justification, which is becoming more and more widespread. You're going in the opposite direction. A while ago I asked you for some words to include in an educational file and I felt that you resisted greatly.**

—All of my work is prior or subsequent to certainty. I'm the opposite of enlightened; I'm switched off.

**—(Laughter). That's very good, very interesting. People are increasingly ingesting more and more information, eating more. It makes me think, for example, of the United States, where there is an epidemic of obesity, right?**

**However, changing the subject, I know that you come from a family of artists, of intellectuals. How did you grow up? I ask because I'm very interested in contextualization issues. Where do you come from?**

—I come from very lovable people.

**—I'm sure of that.**

—My parents were able to enjoy a Uruguay which, to a certain extent, we are all nostalgic about, without having known it; the middle of the 20<sup>th</sup> century. We won the world championship at Maracaná while benefiting from a humanistic welfare state operating with a surplus. They were both very young and very privileged, in cultural terms, sometimes as a result of the misfortunes of others, such as the Spanish Civil War, which led to the arrival in Uruguay of some extraordinary intellectuals. My parents were at the epicentre of all of this, what was known in Uruguay as the "Generation of '45". My mother was a novelist; she

wrote fiction all her life and practised kindness as a profession. My father writes plays, is involved in essay-writing and history and writes an opinion column in the newspapers every Sunday. My sister is a judge with the Judicial Branch.

I always say that they got the ideas and I got the space that comes between them, a space similar to the corridors that form the grid of reams in the exhibition.

**—As in Gabriel García Márquez’s *Leaf Storm*. Have you any childhood memories that you associate with *Optimismo Radical*?**

—I’ve always been told that in my mother’s family, they were all optimistic, and from the beginning, my best friends have always been radical.

**GUILLERMO OVALLE.** A Colombian artist who has been living in New York for many years. In late 2010, he began working as director and curator of NC-arte, a position he held until mid-2012. During his time at NC-arte, he interviewed artist Marco Maggi on the occasion of his show, *Optimismo Radical*, exhibited at NC-arte in 2011. Previously, he worked as a collections registrar at the Brooklyn Museum, and with Patricia Phelps de Cisneros, he was responsible for the Latin American Art collection.

## **SURFING ON PAPER**

Selene Preciado

**—I read the following statement by you: “Paper is my purpose. Time plus focus is my preferred medium”. Though you have experimented with different materials and surfaces such as plexiglas, aluminium foil and even apples, please tell us about your preference for paper as a medium.**

—I am essentially superficial. I like surfaces. I avoid depth and content. There is nothing more superficial and portable than a paper – a paper is only a surface. To draw is basically to dialogue with a sheet of paper. I always work with soft materials that allow incisions or cuts; I draw inside the threshold between etching and sculpture. A crevice or embossing barely liberates a line from the plane; a cut on paper allows passing from the bi-dimensionality of drawing to the tri-dimension of a micro-sculpture of folded paper. Drawing with a soft pencil on Reynolds aluminium foil allows generating intangible reliefs. On the other hand, the graphite of an H9 pencil wounds Yupo or coated paper. When looking at the lines cut by the pencil through gradient light, they look like rivers on the very surface – on the surface of water. Intellectuals are concerned with abysms; I prefer to surf on paper.

**—What is the significance of the play of words in your work? Is it mostly related to the viewers’ first reaction to the work or an invitation to interpret the work from different perspectives?**

—I am a supporter of polysemic titles and landscapes; words or signs that allow variable conclusions. Humour is always synthetic and helps to frighten away transcendence. Latin America has a valuable stock of serious ideas. Plenty of stock.

**—There is an obsessive aspect in your work, in the way you saturate and defy materials with so much detail and diminutive incisions that are at times difficult to grasp without great attention or the use of a magnifying glass. Please talk about your work methodology and your use of materials such**

**This interview was published by the Museum of Latin American Art on the occasion of the exhibition of Marco Maggi: *No idea*, which took place January 21–April 29, 2012, at Long Beach, California.**



**as aluminium foil and slides (from which you remove the transparencies and replace them with different materials).**

—An obsession is a fixation out of control. In my case control is fixation. The general plan is to add in order to subtract. Write to erase. When I draw, the texture becomes so dense that it looks like a blank sheet of paper from afar. When you come closer, it turns grey. The closer you get, the easier it is to dig into the visual field until you warm up to the insignificant. Saturation is a way to turn down the volume of landscape and to help the viewer to lose focus. The intention is to create a kind of puzzlement and a pleasant chain; to offer a precise confusion, to generate less conclusive dichotomies. Is this drawing a text or a texture? Are these the ruins or foundations of an alphabet? Is it the aerial view of a city or the privacy of a computer system? Is that organic or technological tissue? Would it be pre-Columbian or post-Clintonian?

This is why I refer to the “no idea.” It is simultaneously a micro and macro exhibition when in reality it only refers to what each one of us decides to understand after seeing it. It works like a rack to hang figurations in the intimacy of our head. The goal of the work is not the content or the container. It is only a subtle invitation to lower speed and distance.

**—You have mentioned before that your work is not “colourful or commercial in any way,” but you use common (commercial) objects and materials such as McIntosh apples, Reynolds wrap, Avery labels, envelopes, slides, etc. Can you explain how you use and transform common daily objects into silent reflections that simultaneously elevate and criticize reality?**

—When we walk slowly to a supermarket shelf we are able to give a second chance to the lavish skin of a McIntosh apple, or to discover the satin face of kitchen aluminium foil. My formats are always standard: letter-size paper, slide frames, apples, 12-18 inch aluminium foil rolls. Every standard format is nothing else but a set of unchangeable limits; a rigorous point of departure that demands focus and inhibits wandering in tangents. The hypo-real or sub-ordinary defines a voluntary reductionism that suppresses irrelevant possibilities. Familiar objects that are easy to identify present small interventions that are difficult to read. To install 256 reams of paper on the floor or to frame 324 slides in a square meter are two different multi-focus strategies with a common goal: care and approximation. This proposal does not criticize reality but the way we relate to it. Our perception device has a limited range – we do not see stars or germs; all that moves slowly seems to be still to us. We cannot hear a heartbeat or supersonic planes. It is extraordinary that coming from a source of information so minimal and vague we dare from time to time to build maximum and concrete doctrines.

**—You are recently including the use of more colour in your work. Without intending to make literal sense of your statement, please explain the importance**

**of primary colours in your more recent work, specifically the use of bright yellow in works such as the Yellow Hotbed, 2011. Does colour play any role in the experience of the viewer?**

—Colour offers a displacement; it moves us away from reason and closer to two opposite extremes: emotion and function. For example, yellow is the colour of light and also of caution. I am interested in primary colours because we resort to them regularly to codify things that range from electric or mechanical installations to transit signs. Colours with a specific function. Why was blue excluded from traffic lights?

**—Are you interested in the participation of the audience? Would you consider your work interactive? How?**

—The audience is vital because the work waits for them in order to make sense. Interactive: because attention, or the shift from the viewer will allow people to vary perspectives and the meaning that they attributed initially to the work. The work is an empty container, and the container does not matter. The only thing that is offered here is a bottled pause and the content refers to the use. The ceremony of opening slowly is a responsibility to the void: the viewer as creator of content. My only intention in this process is to give visibility to time.

**—Your work has been described as a combination of Joaquín Torres-García’s Universal language and Henri Michaux’s automatic writing. How do techniques of cutting, incising, marking, scratching a surface help you create erasure or saturation in an alternative world with its own rules? What are these rules?**

—I believe that saturation is the best way to erase. Censorship in the 20<sup>th</sup> century edited out news; it acted as a pair of scissors. Today, censorship is achieved by inundation or saturation. Nowadays the pursuit of news has such an overwhelming rate that it hinders repercussion. We are victims of a semiotic indigestion caused by an overdose of drama and comedy. Departing from this diagnosis, my proposal consists in opening parentheses and not generating new theses.

To camp out until dawn.

The rules you refer to in the question are simple rules of circulation or transit. A second reality where paying attention is not subversive and we are not fined for parking. The title of my most recent exhibition in New York was *Parking Any Time*.

**—You have talked about the 3-D quality of paper stacks and how paper reams represent columns or pedestals – all terms that refer to architecture. All the elements of drawing in architecture are to be functional and your works in the exhibition *No idea* have a function as well. Are these “alternative architectures” also a play on the term “paper architecture”, which was a term**

**used to refer to architects making utopian, dystopian or fantasy projects that were never meant to be built?**

—I like the direct relationship between drawing and its function in architecture, emphasizing the role of drawing in a floor plan; its capacity to represent with precision a door or a wall, without a poetic or philosophical meaning.

Every line in a floor plan has a specific and vital consequence in 3-D. I do not associate my drawing with utopia. I do not draw impossible monuments or urban fantasies. When numbers insist on being exact and words are not enough to name things, drawing is the only medium to stop understanding with precision. To draw is the opposite of not understanding anything in general. Drawing permits not understanding anything in particular, not understand every single thing, every step. Not understanding demands a rigorous training. It allows understanding the bones of uncertainty.

**—In the exhibition at MOLAA you are presenting three *Turner Catalogs* and one box that refer to famous architects and their designs of famous museums. Are you particularly interested in deconstructivist architecture? Is there a direct intention or pun in presenting these works in the context of a museum space?**

—Deconstruction permits isolating fragments. I have a particular interest in focusing on fragments. Isolating a fragment and observing it carefully allows us to discover that each fragment is a whole in itself. This “whole” deserves undivided and not peripheral attention – Postmodernism fragmented reality and shattered attention. Now our duty is to assign a protagonist role even to the smallest detail; to every particle a particular attention. Every fragment is a whole of minor size or intensity. Every period, letter or brick is a basic particle and at the same time a question that we have to pay special attention to.

In recent years I have been working on “coverages” (*coberturas*), a series based on a great paradox: when CNN or Fox want to communicate something, they “cover” it. To cover is the best way to show and communicate? The exhibition includes the “cover” of various museums under the roof of a fifth museum: the MOLAA roof is a broader form of coverage than a paper mille-feuille.

**—Lastly, you mention in your statement for this exhibition that “if each paper column had valuable data, the ‘passageways’ between each stack would mark the limits of these monuments of universal thought”. Please explain how this certainty or uncertainty of the existence (or absence) of information plays with the concept of saturation as erasure in your work.**

—I work in the hallways that separate ideas, from a space previous and posterior to certainty. A precise and orthogonal absence separates the reams of paper. That grid of 2-inch streets is not a drawing with paper but a drawing made with lines of empty or negative space. The drawing is defined by the absence of the

paper, a sort of vacuum drawing that can be considered as a radical example of suprematist materialism.<sup>1</sup> First I drew with pencil on paper. Then only with pencil (drawings made with graphite on graphite). Then I drew only with yellow paper – the creases and their shadows on the top of the paper reams. Now, I went a step further and the grid that separates the reams is a drawing made without pencil or paper; a drawing made on empty space. This “in between” space is my space: the space previous and posterior to thought. If each ream implies the threat of an archive of 500 pages full of data and ideas, my space would be an empty library bookcase. Free space in a hard drive waiting for something memorable. The “intergrid” space of our floor installation is less than Malevich’s *White on White* (1918). It is an orthogonal net made by corners where nothingness finds nothingness at angles of 90 degrees.

**SELENE PRECIADO.** M.A. candidate in Art and Curatorial Practices in the Public Sphere at the Roski School of Art and Design, University of Southern California. She currently works as curatorial research assistant at The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles.

---

1 The term “suprematist” refers to Kazimir Malevich (Ukraine/Russia, 1878-1935) and his suprematist compositions that went against the material realism that was characteristic of his era. Malevich discarded elements until he was left with a white square on a white canvas.

## PROTOCOL MUTATION

Mary-Kay Lombino

—The materials you use are not typical fine art materials but instead are household items like aluminium foil, eyeglass lenses, parking mirrors, and reams of paper. What attracts you to such materials?

—Go slower and closer.

Speed is tragic in cars, arts, and malls. When I reduce my speed at Home Depot or Stop & Shop, I always discover amazing surfaces: from McIntosh Apple skin to the silky back side of construction rulers. Each surface has many faces to establish intimate dialogues with my three tools: pencil, X-Acto knife, and time.

After seeing one of my aluminium drawings on view the viewer returning to the supermarket can give a second chance or smile to Reynolds foil rolls.

—The attention to detail in your works convey the craftsmanship of the hand-made, yet they begin with objects that are industrially fabricated. This seems to set up a tension in your work because they are both high-tech and low-tech at the same time. Which aspect do you embrace more?

—Digital!

Industry will never create a more digital tool than a hand: five digits instead of only zeros and ones. I love computers because they go faster and faster to allow us to go *lentissimo*.

Tension is a key word for me: tension between cold materials and personal hand, tension between text and texture, or between macro and micro.

I can find many dichotomies and tensions but not one specific intention in my work; I am only suggesting some protocol mutations.

—You have a talent for transforming the artistic gesture into tightly controlled, almost obsessive mark making. How do you attain such control? Do you use mathematical systems to work out your compositions, or are your drawings all free form?

This interview was published by The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College on the occasion of the exhibition by Marco Maggi: *Lentissimo*, which took place from 20 January to 1 April 2012.

—It's not a mathematical jail, it's not free form, and it's time.

My work has plenty of warm rules to try to make the time visible and the space invisible. Our illegible world is global and myopic. Braking time and reducing the scale is my answer. No big solutions or urgent revolutions: my proposal is a homeopathic process. Person by person, step-by-step, inch by inch.

—You must have extraordinary reserves of patience and dexterity to achieve such minute detail in your work. Are these attributes you have always had, or skills you had to acquire through practice in order to accomplish your artistic objectives?

—If you trust in slow politics you must exercise humour and patience. Waiting... I try to build a second reality.

—Many of your works are quiet and understated and invite slow observation in order to discover some of the gems hidden in the details. Do you intentionally make art that unravels slowly as the viewer experiences the work more closely?

—Yes, yes! That is the centre of my protocol mutation proposal. Nowadays delicacy became a subversive activity because we love terahertz and long-distance lives.

Fast viewers see, from far away, a drawing as a blank sheet. Slow viewers can read ten times more in the same drawing, switching perspective and conclusions many more times. My main focus is not the object or the subject. I focus on the time between the object and the viewer. I am interested in the specific protocol of manners and pace in the viewing process.

—Can you tell me about your interest in language and information (codes, maps, diagrams) and how that influences your work as well as the titles of your works?

—Building a second reality needs a lot encoding and planning. A language hotbed is always based in a growing alphabet, happy diagrams, and syntax.

To draw is very similar to writing in a language that I cannot read: a text with no hope of being informative. It's not a thread; it is training to stimulate our empathy for insignificance.

In recent years I have been working on a series titled *The Ted Turner Collection from CNN to DNA*. The project started by thinking about the word "cover". It's interesting to me that the mass media use the word "cover" to mean the opposite: to show something. They promise "complete coverage". Sometimes the coverage is so efficient that we cannot recognize the difference between live transmission and death. We are familiar with the DNA structure or genome alphabet but we cannot read a hair that obviously includes the information to clone our best friend. I have only one question: is the inability to relate to

this a type of information blindness or should it be described as a new form of illiteracy? In either case the most advisable thing to do is to patiently resign ourselves to the fact that we are doomed to knowing more and understanding less—victims of semiotic indigestion. The extreme percussiveness of news prevents any repercussion of the news. An overdose of drama is the perfect aesthetic, a tool for censorship that is more efficient than a pair of scissors. We are setting up a society of dysfunctional information.

**—Your Hotbeds remind me of Félix González-Torres’s stacks of posters or photocopies on the one hand, and on the other hand they recall tiny abstract monuments strategically placed in the centre of miniature city plazas.**

**Which do you relate more to, the simple yet powerful gestures González-Torres made on the floor of art galleries and museums or the more grand achievement of erecting sculpture in a public space?**

—Influence is always invisible to its victims. I know that I really love Félix and his generous art dissemination, dynamics, and sublime contamination.

My *Hotbed* series is related to tectonic archives and books profiles. They are static landscapes in transition between constructing and demolishing, between models and ruins. The American realm is a paper-like micro sculpture and pedestal all in one.

**MARY-KAY LOMBINO.** Curator in charge of contemporary art and photography at The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College. Her past exhibitions include *The Polaroid Years: Instant Photography and Experimentation*; *By Hand: Pattern Precision, and Repetition in Contemporary Drawing*; and solo shows for numerous artists including Marco Maggi, Phil Collins, Ken Price, Euan Macdonald, and Mungo Thomson.

## About the Artist

Born in Montevideo, Uruguay, in 1957, Marco Maggi lives and works in New Paltz, NY, and Montevideo, Uruguay. His work has been exhibited extensively throughout the United States, Europe, and Latin America in galleries, museums, and biennials. In 2013 he received the Premio Figari (Career Award). Selected exhibitions include *Functional Desinformation*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brazil (2012); *Optimismo Radical*, NC-arte, Bogota, Colombia (2011); *New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006*, Museum of Modern Art, New York (2008); *Poetics of the Handmade*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA (2007); V Gwangju Biennial, Korea (2004); *Construcciones y demoliciones - Dibujos en español*, Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay (2003); VIII Havana Biennial, Cuba (2003); 25<sup>th</sup> São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil (2002); and Mercosul Biennial, Porto Alegre, Brazil (2001). Public collections include The Museum of Modern Art, New York; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Whitney Museum of American Art, New York; Art Institute of Chicago; The Drawing Center, New York; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC; Museum of Fine Arts, Boston; Fine Arts Museums of San Francisco; Walker Arts Center, Minneapolis; Museum of Latin American Art, Long Beach; El Museo del Barrio, New York; Cisneros Collection, New York; and Daros Foundation, Zurich.

## Patricia Bentancur

Curator

Patricia Bentancur, artist and curator, is a researcher in Ibero-American art. She is the Department Director of Art and New Media at the Spanish Cultural Centre in Montevideo, Uruguay, where she lives. She collaborates with local and international partners in the development and dissemination of different programmes, such as the Critical Studies and Curatorial Programme, the Sound and Performance Research Programme, and the Audiovisual Resources Centre. Her main concerns relate to the parallel world of exhibitions in order to essay new working methods and forms of public engagement. She interconnects exhibitions with debates, pop ups, performances, screenings and publications, and aims to explore unknown territories through collaboration and intersecting disciplines. She was the co-curator of the 1<sup>st</sup> Montevideo Biennial (2012) and Commissioner and co-curator of the Uruguayan Pavilion at the 53<sup>rd</sup> International Art Exhibition in Venice (2009). She was also the curator of the *Félix González Torres* exhibition (2003), several monographic exhibitions such as *Gender Issues in Latin America* (2005), *Films, Texts & Documents*, Clemente Padín (2006), *Art, Dishonour and Violence* (2007), *The Ethics of Landscape*, Yamandú Canosa (2008), *Constructions and Demolition*, Marco Maggi (2003), *Lamentos del exilio*, Luis Camnitzer (1990), and the travelling exhibition *Antoni Muntadas* (1999 – 2000, Havana Biennial), among many others. She has also edited over one hundred books on Ibero-American contemporary art.

## Ricardo Pascale

Commissioner

A Uruguayan economist and sculptor, he was the commissioner for the 55<sup>th</sup> Biennale Arte (2013) and the Biennale Architettura (2000). He holds a PhD in Applied Economics from the University of Barcelona, was a Postdoctoral Scholar in Finance at the University of California and holds a first degree in economics and administration from the University of the Republic, Uruguay. In 1969, he was appointed full professor of Finance, a position he still holds. He has written several books and scientific articles, frequently advises international agencies such as the UN and is a member of the principal academies of economics. He has been President of the Central Bank of Uruguay on two periods, 1985-1990, and 1995-1996. It was then that he created the Figari Visual Arts Prize, which is still being awarded, and was instrumental in purchasing the building now occupied by the Figari museum. Since his childhood he has developed a parallel interest in the arts. After experimenting with different techniques, he chose to devote himself to sculpture. Since his first solo show in 1995, he has exhibited in museums and galleries in Uruguay, Argentina, Spain, United States, Chile, Peru, Ecuador, Colombia, Mexico, Italy and Germany. His works are in the collections of several museums and collectors. As an artist, he represented Uruguay at the 48<sup>th</sup> Biennale Arte (1999) and his Large-Scale Sculptures are installed in Uruguay, United States, Italy, Germany, Peru, Argentina, Egypt and Ecuador. He has received numerous distinctions from countries and universities, among them, that of *Cavaliere della Repubblica Italiana*.



**GLOBAL MYOPIA**

(PENCIL & PAPER)

VERSIONE ITALIANA

## Navigare in un mondo di prossimità

La convocatoria veneziana del 2015 invita a fermarci per condividere uno sguardo in avanti ed esplorare il nostro futuro comune, i futuri di tutti, di tutto il mondo.

Stiamo vivendo tempi di cambiamento che attraversano con forza gli ambiti scientifico-tecnologici, economici, politici, sociali e, specialmente, quelli culturali che coinvolgono in forma tale i rapporti tra gli esseri umani e tra questi e il loro contesto, da costituire un vero e proprio cambiamento di civiltà. Ogni volta che le società accettano le sfide dell'allontanamento dalla navigazione di cabotaggio, vicina alla costa e con punti di riferimento sicuri, si aprono innumerevoli vie da esplorare, piene di domande e d'incertezze. Il destino di ogni viaggiatore, di ogni esploratore, il destino di ognuno riguarda il futuro di tutti. Sono difficili le sintesi che appaiono come scorciatoie nel cammino. Sono le creazioni degli artisti quelle che possono diventare avvisi ai naviganti, diari di bordo e strumenti di navigazione. È un onore per il nostro paese presentare in quest'occasione l'opera di Marco Maggi. È uno sguardo sul mondo di un cittadino del XXI secolo, dal quale, dall'Uruguay, ci sentiamo rappresentati. È un invito a uno spazio la cui scarna semplicità ci interroga e ci commuove e, fondamentalmente, fa sì che ci si senta prossimi, apprezzando così un mondo di vicinanze, quello in cui viviamo veramente mentre navighiamo in acque e tempi globali. Anzi, questa *miopia* sembra imprescindibile per accompagnare lo sguardo verso il futuro.

Sentiamo, allo stesso tempo, che quest'opera che si presenta nel padiglione dell'Uruguay parla di noi, del nostro paese, della nostra ricerca e dei nostri sforzi per costruirci come un territorio di vicinanze e di dimensione umana, aperto al mondo, vicino al mondo, nel mondo.

### Ricardo Ehrlich

Ministro dell'Educazione e della Cultura

## L'essenziale è miope davanti agli occhi

La delicatezza, la vicinanza o il «guardare più vicino e per più tempo»<sup>1</sup> è un marchio -il gioco allitterativo è voluto- di Marco Maggi. La sua opera -questa che presenta nel Padiglione dell'Uruguay a Venezia 2015-, come la sua opera precedente e il percorso dei suoi ultimi anni *marcano* un'estetica, un'etica e un modo di porsi di fronte al mondo frettoloso e accelerato in cui viviamo.

Come sempre *estetica* in realtà *est/etica* e per lo stesso motivo le sue grafie, le sue tesse *archi/matite*, i suoi sgraffiti, i suoi fogli A4, le sue stagnole sono materia di riflessione e di creazione, ma soprattutto sono una dichiarazione sulla superficie che, nonostante l'attrazione dell'autore per i piani e gli spazi, non ha nulla a che vedere con il superficiale o il banale. Al contrario, è decisamente una scommessa contro la banalità, un'incisiva e riuscita presa di posizione in un mondo che vive intossicato da *fast track*, consumo istantaneo, *zapping*, senza tempo per vedere-distinguere-percepire-capire e non solo per guardare mentre si corre da una parte all'altra perché non si ha tempo o prevale l'urgenza di carpire con l'occhio senza che rimanga registro alcuno poiché conta di più «arrivare alla meta senza problemi» o «altre volte si mettono tutte le palle in buca senza guardare» per poi finire sentenziando: «Non si deve avere tanta fretta. Basta soltanto aspettare» (come dichiara Fidel Sclavo<sup>2</sup>).

L'essenziale in Marco Maggi è visibile soltanto con l'aiuto di una *Global Myopia*. Quella inscritta nella sua opera, dove l'incisione, la delicatezza, la solidificazione di guardare il dettaglio e non solo il panorama globale che ci accoglie.

L'opera di quest'artista -meritevole dei tanti riconoscimenti ottenuti a livello internazionale e dei più importanti in Uruguay- è una sfida che ci fa diventare celesti mentre raggiungiamo i Giardini della Biennale, come se stessimo su una mongolfiera gigante che ci mostra il globo-pianeta e ci fa scoprire a

1. *Marco Maggi XVII Premio Figari*. Museo Figari-MEC, Montevideo, 2013, p. 50.

2. *Ibid*, p. 41.

metà –un po’ miopi-un po’ bifocali– le minuzie del nostro contesto ma anche lo splendore dei dettagli che parlano dell’essere umano e della sua congiuntura in questi tempi accelerati di mutamento della civiltà.

L’onore che significa per l’Uruguay presentare Marco Maggi nel Padiglione di Venezia implica, inoltre, un invito a tutti quelli che si avvicinano a vedere il mondo da un paese che dialoga con il «minimo» senza tralasciare i vasti orizzonti.

### **Hugo Achugar**

Direttore Nazionale di Cultura  
Ministero dell’Educazione e della Cultura

## **Su Marco Maggi**

Ricardo Pascale

COMMISSARIO

**1** 23 Watts Street, era l’indirizzo che cercavo con affanno in un’umida sera di novembre del 1998, nell’antico e, a quell’epoca, fiorente quartiere di Tribeca. Ma perché trovarlo era così importante per me? 123 Watts era il nome della galleria dove Marco Maggi inaugurava la sua prima mostra individuale a New York. La chiamò *Tectonic*. Arrivo; entro nella 123 Watts. Mi butto a osservare l’opera di Marco. E ricevo un impatto superbo. Il talento creativo dimostrato era, senz’ombra di dubbio, inusuale. Mi avvicino, una per una, a tutte le opere. Disegni con incisioni su carta, su fogli di stagnola Reynolds, che formano diversi raggruppamenti e stili di disegno a volte intricati, quadri di *slides* che incorniciano opere minute, su supporto di carta o di stagnola. Continuo e vedo una serie di mele con incisioni che, a seconda del momento in cui erano state realizzate, mostravano il passo inesorabile del tempo. Meraviglie. Sto scoprendo un nuovo mondo di là di quello formale, puro e raffinato. Marco voleva gridare una nuova conoscenza del mondo, ma con un altro strumento, con la sottigliezza di un’opera raffinata, originale e perentoria nel suo messaggio. Ho creduto di capirlo, però era più profondo di ciò che sembrava. Richiedeva tempo e meditazione. Questa è stata una delle scoperte che ricordo con più piacere nelle arti visive contemporanee.

Qualche giorno dopo, nell’edizione del 15 dicembre 1998 dell’influente *Village Voice*, vedo un articolo della prestigiosa critica d’arte Kim Levin (presidentessa dell’Associazione Internazionale di Critici d’Arte) che inserisce la mostra di Maggi nell’ambita *short list*, ovvero la lista dove appaiono le due migliori esposizioni di New York della settimana. Levin aveva ragione e certamente ha visto lontano. Poi –fatto inconsueto– la mantenne tra le mostre raccomandate di New York per 14 settimane.

Da allora in poi la carriera di Marco è stata una continua ascesa, esponendo nei più prestigiosi musei, in importanti gallerie d’arte di diverse parti del mondo, nelle più raffinate ferie d’arte, nelle migliori biennali. Ho potuto vederne molte. Ne nomino, per ovvie ragioni, soltanto due che mi sembrano particolarmente rilevanti per la sua carriera: nel 2002 alla 25ª Biennale di San Pablo, dove presenta la sua *Global Myopia*; e nel 2008, al Museo d’Arte Moderna di New York, che esibisce le sue recenti acquisizioni e dove ho potuto vedere esposta al meglio l’opera di Maggi.

Nell'arco della sua carriera ha realizzato installazioni, sculture e disegni, ha lavorato con diversi supporti, tutti in genere appartenenti a oggetti d'uso domestico, quotidiano. Da cornici di *slides* da 35 millimetri fino a fogli di stagnola, risme di carta, oltre a ceramica, grafite, specchi stradali, occhiali, plexiglas e, a volte, buste.

Questi oggetti sono trasformati da Maggi con serena, immensa sofisticazione ed una enorme preoccupazione per il dettaglio, in disegni che non hanno una forma prevedibile. Qualcuno dirà che sono vestigia di un'antica città, altri che sono circuiti elettronici, o sottili linee dove fini traiettorie a volte difficili da percepire sono intercettate dai rilievi formati dalle sue incisioni, che danno alla sua opera grande risonanza formale senza ricorrere all'esagerazione. Marco li realizza con un gran dispendio di tempo. Non gli interessa quanto tempo deve impiegare per terminare un lavoro.

Gli interessa, con i suoi disegni, partendo da un elemento domestico, diffondere il suo mondo.

I suoi disegni, su quei supporti, li realizza solo con due strumenti materiali: matite H (fino all'H 9), e taglierine X-Acto. Nient'altro. Ah! ... e un altro strumento, immateriale questo, tanto apprezzato quanto raro ai nostri giorni: il tempo.

Ciò che conta soprattutto per Maggi è il rapporto tra l'oggetto e l'osservatore. Che questi dedichi tempo per scoprire altri mondi. Altre conoscenze. *Lentissimo* è l'azzeccato titolo di una sua mostra del 2008.

Una visione dell'opera di Maggi incentrata soltanto sull'estetico, per il proprio carattere emotivo della metafora, sarebbe riduttiva. Siamo di fronte a un artista in cui la dicotomia tra il formale e il cognitivo non ha senso. L'attività artistica in Maggi punta alla filosofia dell'arte. Le emozioni, in questo caso, funzionano cognitivamente. Esse, allo stesso modo che altri sistemi simbolici, forniscono al mondo nuova conoscenza.

Lo studio delle arti è, dunque, una parte dello studio della creazione e comprensione dei nostri mondi.

Maggi, preoccupato per la società attuale, afferma che « siamo situati in una società con informazione disfunzionale: la realtà diviene illeggibile e le arti visive invisibili ».

In *Global Myopia (pencil & paper)* rinnova le sue idee e vede nella *Myopia* una possibilità di avvicinarsi, con tempo, a vedere la realtà, a capirla e a generare nuova conoscenza, invece di renderla inintelligibile.

In quest'opportunità però, l'artista rischia ancora di più. Il supporto materiale sul quale lavorerà non è quello già conosciuto, la carta e la stagnola. In questo caso il supporto saranno gli stessi muri del Padiglione dell'Uruguay. Rischia, è vero. Avrà però la sua ricompensa, forse la migliore per un artista: l'osservatore si soffermerà *lentissimo* e creerà il proprio mondo.

Nel 1998 Levin non si sbagliava. Anni dopo, il brillante artista in ascesa della Galleria 123 Watts sviluppa, alla biennale, il suo linguaggio maturo sul mondo, questa volta per il mondo e, come tale, non si sofferma soltanto sulla sua estetica o a descriverlo, bensì sulla sua costruzione.

## Pausa Capitale

Patricia Bentancur

CURATRICE

La proposta curatoriale di quest'edizione, *All the World's Future*,<sup>1</sup> è un progetto teso a modellare una nuova lettura della relazione dell'arte e degli artisti con lo stato attuale delle cose. Ogni epoca presuppone un'infinità di catastrofi umane, ambientali, incomprensioni e tensioni nazionali e transterritoriali, endemie, caos, emergenze e conflitti.

Gli artisti si avvicinano a molte di queste problematiche per renderle visibili e questionarle attraverso i propri strumenti. Qualsiasi analisi possibile di queste situazioni, delle loro cause e delle loro conseguenze, non è in nessun caso lineare, e neppure lo sarà l'approccio che possiamo adottare.

Ci sono artisti che affrontano questi temi a partire da pratiche simboliche, con azioni di denuncia (performance, installazioni pubbliche, azioni articolate attraverso reti multiple), altri si muovono in un ambito politico-sociale, con azioni rafforzate dall'uso di materiale documentario (archivi, stampa, elementi dei *media* in generale), eccetera. In tutti i casi, i diversi approcci conformano quel *parlamento* a cui si riferisce Enwezor.<sup>2</sup> Un parlamento di opinioni e idee che potrebbe arricchirsi con queste intersezioni di «filtri», che nell'insieme possono favorire letture più profonde di realtà così complesse e inabborribili.

L'opera di Marco Maggi può apparire a priori estranea a questi approcci e pratiche. Ciononostante possiede intrinsecamente l'esigenza di un'esperienza soggettiva che presuppone la rottura di qualsiasi operazione inconscia o accidentale. Infatti l'opera esige un grado d'attenzione poco comune, svelando e rivelando aspetti comportamentali che divengono necessariamente politici. Ovvero, come sostiene Adriano Pedrosa,<sup>3</sup> si tratta di un gioco silenzioso, delicato e lento che costruisce un sottile stile politico, addirittura velato dalla bellezza e dallo splendore delle opere.

*Global Myopia (pencil & paper)*, è un dispositivo espositivo non convenzionale, dove il disegno è il centro questionato e il suo supporto è espanso al di fuori della scala abituale e facilmente percepibile. Maggi ha elaborato un abbecedario

1. Enwezor, O. (2014). «All the World's Futures. Venice: La Biennale», disponibile su Internet: <http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/>

2. Idem.

3. Pedrosa, A. (2008). «Slow Politics», San Paolo: Galleria Nara Roesler.

adesivo e personale di 10 mila elementi (*stickers* bianchi) con i quali disegna per mesi, applicandoli alle pareti e piegandoli.<sup>4</sup> Questi piccoli pezzi di carta bianchi hanno bisogno, per essere visti ed esistere –in questo caso su di un muro anch'esso bianco– di un tipo di illuminazione speciale, una luce omogenea e allo stesso tempo in grado di creare ombre ad alta definizione. Maggi costruisce a partire da segni, da linee di taglio, da ombre e da codici che si vincolano fra loro, si mettono in relazione, generando linguaggio. Dal segno alla costruzione, è riuscito ad elaborare un dizionario fatto di serie di piccoli pezzi, a partire dai quali raggiunge la più discreta delle monumentalità. Se per decine d'artisti, una volta sottomessi alle esigenze dei grandi spazi (biennali, ferie, musei, eccetera), si verifica uno stemperamento dell'obiettivo centrale, in Maggi, al contrario, si materializza una proposta che non perde senso nella relazione di vicinanza con il pubblico. Questa installazione, così come tutte le sue opere precedenti, obbliga a un'esperienza diretta, non c'è modo di considerare l'opera se non siamo fisicamente presenti nel luogo dove si espone. È necessario ridurre la distanza, in termini strettamente fisici, perché questa prossimità è ciò che favorisce l'immersione nel suo lavoro, con un linguaggio che aprioristicamente non vuol dire nulla. Questo bisogno di prossimità, di messa a fuoco, non è un dato minore se pensiamo che sarà ciò che ci permetterà di costruire una soggettività analitica che ci porti ad un consumo critico.

L'interesse di Maggi si centra sulla qualità e l'intenzione dello sguardo, sul tempo che dedichiamo ad ogni atto pseudo-conscio, e di conseguenza sull'aspetto spaziale che è, in ogni caso, determinante nel suo lavoro. I problemi relativi alla rappresentazione e al suo vincolo con il pubblico sono condizionati dallo spazio come distanza e capacità percettiva, e dal tempo, come attenzione e capacità analitica. Questi tre punti: spazio, tempo e rappresentazione sono quelli che articolano e danno senso alla proposta di Marco Maggi.

#### SPAZIO EMOZIONALE

Buona parte dell'arte che fruiamo è mediata dalla tecnologia. Da quando l'uso di Internet è divenuto di massa, le istituzioni, i musei, i curatori e gli artisti usano questi strumenti per diffondere e viralizzare attività e progetti. Il grado di vicinanza e di precisione che si ottiene nel guardare le opere si è evoluto a un livello tale che oggi possiamo accedere a percorsi virtuali di archivi e addirittura «partecipare» in tempo reale alla maggior parte degli eventi in corso nel mondo. In definitiva, in questo momento ci avviciniamo alla produzione artistica contemporanea attraverso una serie di dispositivi che sono i nostri mediatori. È a partire da questa

4. Maggi ha sviluppato, in varie occasioni, concetti sul disegno tridimensionale. «DDDrawing» era il termine che usava per dotare il mezzo più antico della storia umana di una vena tecnologica che facesse riferimento, con umore, a una certa contemporaneità.

«duplicazione» dell'esperienza che spesso conosciamo, pensiamo, opiniamo, selezioniamo e perfino giudichiamo.

Molti teorici ed analisti, e per diversi motivi, dibattono su questo tema. Carson Chan annotava<sup>5</sup> di recente che la vera materia prima e la grande sfida attuale per i curatori non è necessariamente l'arte, ma è semmai lo spazio. Chan fa un'analogia fra esperienza e conoscenza, concludendo che qualsiasi altra situazione che non contempli l'esperienza può considerarsi semplicemente come un atto di fede. Sperimentare, dice Chan, è sapere, e senza sperimentare solo possiamo pensare di credere.<sup>6</sup> Questo è un punto che nel caso del lavoro di Maggi risulta particolarmente rilevante e può essere utile nell'approccio alla sua opera.

Come abbiamo visto, la sua opera ha un assoluto bisogno di questa esperienza dello spazio. Per *Global Myopia* possiamo parlare di due tipi di spazio, diversi per scala e qualità. Da una parte lo spazio che occupa l'installazione e che agisce su ogni proposta, dall'altra, uno spazio ancora più soggettivo e particolare, che è lo spazio fra l'opera e lo spettatore. Questo spazio sarà definito da ogni spettatore e sarà il risultato della determinazione di quella distanza che, a ognuno di noi, permette la visione. Questa distanza si può chiamare spazio dello sguardo, uno spazio emozionale e intrasferibile, suggerito dalle decisioni specifiche del disegno e dell'installazione, e in particolare da decisioni prese in base alla gerarchia data ai dettagli dell'opera, sempre tenendo in considerazione lo sguardo dello spettatore. Quanto si deve avvicinare per vedere il dettaglio successivo, l'ammicco fra uno spazio e l'altro, le infime ombre che discorrono e disegnano su queste enormi superfici? Queste operazioni sono sempre pensate minuziosamente e provate infinite volte. C'è una presa di posizione molto forte sulla scala dei lavori.

Se si studiano certe immagini della sua prima tappa, si possono facilmente individuare costanti che si mantengono tuttora: la decisione di proporre scale minime, la reiterazione ed accumulazione di linee variegata e la costruzione di situazioni a partire da codici astratti. Il suo lavoro si è sviluppato occupando enormi superfici senza perdere questo grado di dettagli. Mano a mano che le sfide spaziali si amplificavano, Maggi ha ridotto, ancor di più, la scala dei suoi disegni e incisioni.

A livello formale Maggi ha percorso tutto lo spettro del disegno tradizionale. Nell'uso della matita, la grafite nera, ha percorso superfici come carta e ceramica; altrettanto rapidamente ha trasformato le linee del disegno a matita in linee generate dalla pressione su superfici sensibili, come la stagnola, o prodotte

5. Chan, C. (2014). «Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material». *Filip*, 13 (Spring 2011).

6. *Idem*.



dal taglio di materiali più resistenti, come il plexiglas o il vetro per specchi, tornando ancora alla carta e ad altre forme di linee risultanti da tagli decisi.

Le serie di opere su carta si sono evolute e si sono trasferite dal bianco puro ad un uso del colore molto misurato, limitato generalmente all'inclusione del nero o dei colori primari. Come eccezione, nella serie *Turner*,<sup>7</sup> Maggi si appropria di immagini simboliche della storia dell'arte moderna e introduce il colore in tutto il suo spettro, a partire dalla gamma di colori delle opere selezionate, di artisti come Sonia Delaunay, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Yves Klein o Piet Mondrian.

Maggi crea un'opera tridimensionale che si costruisce attraverso la lettura del suo recto e del suo verso. Una delle superfici è occupata da queste immagini storiche e l'altra è una superficie completamente bianca con diverse incisioni che rivelano, assai discretamente, un qualcosa dell'immagine che sta dietro. In questo modo sono incorporati non solo alcuni aspetti formali di questi lavori, ma pure gli aspetti concettuali, qualcosa che aggiunge, se si guarda il titolo che li identifica, un ulteriore strato di significazione e di critica politica.

In questa serie Maggi continua ad utilizzare una griglia, strumento che si ritrova in molte delle sue installazioni. Lavori bi e tridimensionali costruiti sul confine che sta fra l'incisione e la scultura, come il proprio artista afferma. Le opzioni spaziali che propone per ogni mostra sono sostanziali per stabilire o suggerire una forma percettiva. In questo senso, per ogni nuova installazione l'artista ha sperimentato variazioni estremamente interessanti.

La serie delle *Hotbeds* è centrale all'interno del suo percorso, perché in questa proposta si possono considerare due varianti che modificano enormemente lo spazio e, in special modo, la forma in cui si usa questo spazio. Semplificando, esiste la versione con risme e reticoli di carta collocati sul pavimento e quella con risme di carta collocate su un tappeto di altra carta. Per quest'ultimo caso, il protocollo per circolare nello spazio espositivo è stabilito discretamente e implica doverosamente un certo investimento di tempo e una chiara volontà di partecipazione dello spettatore. In entrambi i casi, le risme di carta sostengono altri fogli che contengono le diverse situazioni generate al loro interno grazie a minimi tagli e piegature.

---

7. In questa serie chiamata *The Ted Turner Collection. From CNN to DNA* si trova lo stile di lavoro e critica che Maggi esercita con umore e acutezza sugli eventi che hanno un forte impatto su di noi, e il suo vaglio è sempre politico e strettamente contemporaneo. L'inclusione di alcune immagini fra le più emblematiche della storia dell'arte moderna, presuppone una critica al consumo di immagini costruite e diffuse dai mass-media, in questo caso quelle della catena CNN, diretta da Ted Turner.

In molte delle installazioni di Maggi è comune vedere persone in posizioni curiose; persone che si piegano, si stirano, cercano di vedere di più o di nuovo un segno che avevano notato qualche minuto prima in un altro punto dello spazio. In questo modo di stabilisce ciò che Maggi chiama un «protocollo dello sguardo»<sup>8</sup> un tempo che si deve necessariamente sostenere per costruire uno spazio emozionale fra lo spettatore e l'opera, una distanza che ci permette di vedere, di avvicinarci a un'idea, di modificare, riformulare o ripensare quello che stiamo guardando. L'obiettivo è generare un rapporto intimo e soggettivo fra l'oggetto e il pubblico.

*Global Myopia* è un nuovo dispositivo espositivo che coinvolge, ancora una volta, i due elementi di base del disegno: la matita e la carta. La prima, in questo caso, si trasforma in una macchina freddamente preparata per disegnare e destinata a non tracciare alcun segno. La carta, stavolta, non sarà il supporto del disegno, bensì la materia che lo genera. Nulla è ciò che sembra eppure tutto è esattamente ciò che pensiamo di vedere. Il supporto viene espanso fino a limiti che escono dalla scala abituale e questa scala inevitabilmente modifica il rapporto fra l'opera e lo spettatore. Quest'ultimo entra nel disegno ed è circondato dal disegno.<sup>9</sup> Per Maggi la miopia diventa un vantaggio, la condizione di miopi ci obbliga ad avvicinarci sempre più, a ridurre la distanza che esiste fra noi e le cose, e questa azione è fondamentale. Il protocollo richiede di soffermarsi, dubitare e rimettere a fuoco, eliminare lo spazio fra l'opera e chi la guarda; questa distanza, a volte minima, è ciò che Maggi considera prioritario del suo lavoro. Riuscire a ridurre questa distanza, attivare la coscienza miope, destare un dubbio che ci faccia socchiudere gli occhi alla ricerca di un centro, questo è il suo obiettivo. Quest'opera si attiva ed è «efficace» nella misura in cui questo vincolo, molto impegnativo per il pubblico, si crea e si sostiene. Maggi vuole ridurre la scala del disegno, renderlo poco visibile, per cercare di «umanizzare l'arte»;<sup>10</sup> ancora una volta il suo interesse risiede non nell'oggetto ma nel soggetto, in un protocollo preciso e nel processo della visione. Un processo che è, inoltre, strettamente soggettivo, che produce un'esperienza non trasferibile<sup>11</sup> e che richiede un particolare grado d'attenzione. Jonathan Crary<sup>12</sup>

---

8. Intervista di Marco Maggi con *Whitehot Magazine*, marzo 2009, disponibile su Internet: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

9. «Gli spettatori dallo sguardo rapido vedono, da lontano, un disegno come fosse un foglio in bianco. Gli spettatori dalla sguardo lento possono leggere lo stesso disegno dieci volte, cambiando ogni volta prospettiva e conclusioni.» Idem.

10. Intervista di Marco Maggi con *Whitehot Magazine*, marzo 2009, disponibile su Internet: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

11. Idem.

12. Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

ricorda una conversazione fra Fredric Jameson e Anders Stephanson<sup>13</sup> nella quale, discutendo del postmodernismo, sostengono che siamo obbligati ad accettare come naturale la condizione per cui spostiamo rapidamente il centro della nostra attenzione da una cosa all'altra. Quello che vediamo, sia su Internet che nella realtà fisica, si riconfigura in ciò a cui prestiamo attenzione, specialmente in base alla quantità di tempo durante la quale vi prestiamo attenzione. Maggi si riferisce a questo spazio d'attenzione. «Per vedere una pièce teatrale, un film, un video o per ascoltare una sinfonia, bisogna stare in contatto con l'opera per una certa quantità di tempo. Per esempio, una canzone di tre minuti e 15 secondi richiede tre minuti e 15 secondi del nostro tempo. La lettura di un libro è più flessibile, però non totalmente flessibile, perché è impossibile leggere un romanzo in 16 secondi, che è la media di tempo che il pubblico dedica a guardare un'opera d'arte in un museo. I disegni non sono in rapporto con lo spazio, bensì con il tempo: il tempo non è incluso nel "protocollo del disegno". Lo spettatore è libero e la sfida è ampliare la gamma di libertà dai 16 secondi ai 16 minuti o alle 16 ore».<sup>14</sup> È qui che colleghiamo questo bisogno di una distanza particolare con un tempo particolare che permetta di avvicinarsi all'esperienza di questo lavoro.

#### TEMPO (PSICOLOGICO)

A prima vista il tempo sembra un fattore assolutamente banale con il quale abbiamo a che fare nelle narrative e nella routine quotidiana e, come tale, qualcosa di troppo ordinario da analizzare. Ciononostante esistono pochi temi così fuori dal tempo come il tempo stesso. Il tempo è una delle questioni più antiche e complesse sia del dibattito filosofico che della produzione artistica. Pervade quasi tutte le attività dell'essere umano e di conseguenza si intramette completamente in ogni questione sociale, politica, religiosa, economica e culturale.

Nelle arti, a partire dall'illuminismo fino al maturo Modernismo degli anni 60, si dava per scontato che un dipinto o una scultura rappresentassero un momento unico nel tempo. Nell'opera l'artista sperava di catturare l'occasione più significativa e di riprodurla in tutti i suoi dettagli. Le opere d'arte più celebrate erano quelle che permettevano di estrapolare e afferrare immediatamente tutti i tempi passati e a venire, in un solo colpo.<sup>15</sup>

Negli anni 50 e soprattutto 60 il trattamento del tempo cambiò considerevolmente, in particolare con l'introduzione delle nuove tecnologie basate sull'informazione

13. Jameson, F. and Stephanson, A. (1989). «Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson attention», in *Social Text*, n° 21, *Universal Abandon? The Politics of Post-modernism* (1989), pp. 3-30.

14. Intervista di Marco Maggi con *Whitehot Magazine* del marzo 2009.

15. Ross, C. (2013). *The Past is the Present, It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. Londra: Bloomsbury Academic.

che accelerarono il processo di razionalizzazione del tempo, fattore che causò un sentimento di timore nei riguardi della temporalità delle cose.<sup>16</sup>

Lucio Fontana nel suo «Manifesto Blanco»<sup>17</sup> già aveva cominciato a riflettere su temi relativi al tempo e alle scienze nell'arte.<sup>18</sup> Si muoveva fra concetti e preoccupazioni di quel momento, ma anche di altri periodi storici. Considerazioni sulla velocità<sup>19</sup> e l'unione di tempo e spazio<sup>20</sup> divennero molto rapidamente riferimenti obbligati nei campi dell'arte e della filosofia.

I concetti maneggiati da Fontana a metà del ventesimo secolo erano anche in rapporto con le concezioni matrici delle avanguardie latinoamericane e s'imparentavano pure, su punti non strettamente formali, con gli sviluppi teorici di figure fondamentali della storia dell'arte come Lygia Clark e Jesús Rafael Soto. È lì dove s'intravede un singolare legame con il lavoro di Maggi che ha a che vedere con l'esperienza dell'opera e con il suo aspetto emozionale, percettivo e fisico. Le strategie sperimentali di questo periodo coinvolgevano, nella stessa maniera, gli aspetti fisici della percezione, concentrandosi sulle complessità cinetiche e ottiche degli oggetti. I tagli o gli strappi di Fontana fanno parte di questo processo evolutivo del suo pensiero e di un ambiente vitale convulso e riflessivo che proponeva l'arte come spazio di questionamento di sé stessa.<sup>21</sup>

In un contesto nel quale i cambiamenti rapidi divennero la norma, riconoscere il passo del tempo e le sue conseguenze si trasformò nella miglior forma di esporre la natura occulta ed oppressiva della società e della sua razionalità tecnologica. Il tempo si trasformò in un mezzo capitale per la critica e il dissenso. Molti artisti, di diverse tendenze, hanno registrato la contraddizione sofferta di fronte, da un lato, allo straripamento cognitivo che dovevano affrontare e, dall'altro, alla forte attrazione che la successione dei progressi tecnologici e scientifici esercitava su di

16. Lee, P. (2004). *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960's*. Cambridge, MA: The MIT Press.

17. Fontana, L. (1946). «Manifesto Blanco.» Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira.

18. Nella primavera del 1946 Fontana presentò il «Manifesto Blanco» con un *happening*: l'intervento su una casa, gettando sul muro colori, pezzi di materiali ed elementi vari. Questo movimento di natura informale ed espressività materica era già presente nelle sue opere degli anni 30. Nel 1947 scrive il «Primo Manifesto dello Spazialismo» e nel 1948 il «Secondo Manifesto», le cui teorie prenderanno in seguito un significato speciale per l'Equipo 57, e soprattutto il «Manifesto Blanco» di Buenos Aires, i cui concetti Oteiza importa nella Spagna franchista, quando torna a Bilbao nel 1949.

19. «La vita quieta è scomparsa. La nozione della rapidità è costante nella vita dell'uomo», in Fontana, L. (1946). *Manifesto Blanco*. Buenos Aires: Escuela de Arte Altamira.

20. «Invocando questa mutazione operata sulla natura dell'uomo nei cambiamenti psichici e morali e di tutte le relazioni e attività umane, abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute e promoviamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità di tempo e spazio.» Idem.

21. Si è stabilito il 1958 come l'anno in cui Fontana inizia i tagli delle tele con «taglierine Stanley». A questi tagli è stata attribuita una infinità di interpretazioni simboliche, sessuali e metafisiche. Lucio Fontana, *Concepto Espacial*.

loro. I manifesti futuristi e costruttivisti, fra gli altri, testimoniano questo incanto e questa irrevocabile vocazione per l'«evoluzione» e per l'idea incontenibile di marcia verso il «futuro».

Per quanto l'arte contemporanea si sia convertita nel luogo della sperimentazione temporale, conviviamo pure con un'attenzione verso il passato sempre più sostenuta. L'interesse per il passato e la memoria «rappresenta soprattutto un tentativo di ridurre la velocità di elaborazione dell'informazione, di resistere alla dissoluzione del tempo nella sincronia dell'archivio, per recuperare una forma contemplativa che resti fuori dall'universo della simulazione e fuori dalle reti ad alta velocità, e per reclamare uno spazio stabile in un mondo sconcertante. Un mondo spesso minaccioso nella sua eterogeneità, nella sua mancanza di sincronia, nella sua overdose di informazioni». <sup>22</sup> Il problema però non è solo come rappresentare quel passato, <sup>23</sup> ma semmai come ricordarlo, dal momento che inevitabilmente svanisce dalla nostra memoria collettiva.

L'opera di Marco Maggi si innalza in uno stadio del tempo umano che può considerarsi, secondo la terminologia di Huyssen, <sup>24</sup> come un ancoraggio sincronizzato che elude qualsiasi eccesso. Eccesso sia d'informazione e di discorsi che di mezzi o di qualsiasi altro tipo di effetti facili. Nel lavoro di Maggi c'è una necessaria coscienza del tempo, un tempo di produzione a cui si aggiunge il tempo dell'installazione e il tempo indispensabile allo spettatore per assimilare le sue proposte. Tre tempi distinti che insieme concorrono al risultato di quest'opera. Le prime due tappe dell'installazione, produttive e propositive, sono inerenti unicamente al produttore e rappresentano, in questo progetto concreto, sei mesi di lavoro in studio, ai quali si sommano due mesi di lavoro in loco, dove questo vocabolario costruito a migliaia di chilometri si sviluppa e diventa, nella sua nuova sistemazione, «testo».

Perché è importante soffermarsi sulla quantificazione del lavoro dell'artista?

Si è molto discusso sui ruoli dell'autore e dell'autenticità, però su questo punto ciò che risulta più affascinante nell'attuale discussione è tornare a considerare il valore del lavoro in termini diversi da quelli a cui siamo abituati. Non mettiamo più in relazione il tempo del lavoro a un modo possibile di quantificare il suo valore, usando la terminologia marxista, semmai forse è possibile considerare che

22. Huyssen, A. (1994). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

23. Boris Groys suggerisce che la documentazione può svolgere un ruolo fondamentale nella rappresentazione della memoria e della storia dell'arte: «La documentazione dell'arte, che per definizione consiste in immagini e testi riproducibili, acquisisce attraverso l'installazione un'aura dell'originale, di ciò che vive, dello storico», in Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.

24. Huyssen, A. (1994). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge

il valore, in termini attuali, è dato dal tempo che lo spettatore dedica all'opera. Sarebbe dunque il pubblico che si avvicina, che vaga per questi spazi dedicati all'arte, colui che può determinare un qualche valore a ciò che gli si propone.

Se l'arte, secondo una definizione di Marcel Duchamp, <sup>25</sup> è ciò che un artista decide che è arte, oggi possiamo testare un'ipotesi: quella di pensare che l'arte è ciò che lo spettatore si prende il tempo di guardare e confermare come arte. Lo stato d'autenticità dell'oggetto si definisce per l'azione motivata individualmente. Boris Groys <sup>26</sup> aveva già affermato che la reale differenza fra l'originale e la copia è la sua prossimità con lo spettatore. «Se ci facciamo strada verso l'opera d'arte, allora è un originale.» <sup>27</sup>

Ciò che Groys chiama «farsi strada verso», <sup>28</sup> per Jonathan Crary è «prestare attenzione a», <sup>29</sup> di modo che l'opera si produce con l'intenzione. In altre parole, e tornando a Duchamp, se l'arte era ciò che l'artista ha voluto e definito come arte, l'atto soggettivo adesso alberga la capacità di voler arte, per lo meno come categoria della percezione. L'opera d'arte, o qualsiasi altro oggetto culturale del tardo capitalismo, non può mai da sola tenere sotto controllo la tempesta di significanti cambianti, non può mai assicurare una significazione consistente. Maggi già ne parlava nelle considerazioni sul suo progetto per la Biennale di San Paolo, <sup>30</sup> dove presentava la prima tappa di questa proposta *Global Myopia*, e dove suggeriva che l'osservatore, e non l'opera, è il responsabile di generare livelli di differenza.

Se l'arte esiste solo nella dimensione dell'incontro, qual è la qualità di quell'incontro e come prolungarlo affinché sia più duraturo dei 16 secondi che, secondo le statistiche, dedichiamo a guardare le opere d'arte in una mostra? <sup>31</sup>

Di certo non possiamo affermare che quelle «opere» che richiedono tempo e spazio per una reale fruizione siano le uniche che plausibilmente si convertiranno in oggetto d'arte e di conseguenza in «oggetti del desiderio», oggetti di valore o di speculazione, però sembra interessante pensare che questa necessità primaria di tangibilità possa convertirsi in un nuovo «valore», quando tutto tende a dissolversi.

25. Smith, T., Enwezor, O. and Condee, N., (2009). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press.

26. Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: The MIT Press.

27. Idem

28. Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

29. Idem.

30. Intervista di Marco Maggi con *Whitehot Magazine*, marzo 2009. Disponibile su Internet: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

31. Intervista di Marco Maggi con *Whitehot Magazine*, marzo 2009. Disponibile su Internet: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773>

## RAPPRESENTAZIONE

In *Bitter Lake*<sup>32</sup> il regista Adam Curtis suggerisce che viviamo in un mondo nel quale, sempre più, poche cose sembrano avere senso. La rappresentazione degli eventi e dei suoi protagonisti da parte di quelli che detengono il potere si è così implacabilmente semplificata che gli stessi non si possono più utilizzare per comprendere gli innumerevoli problemi e sfide quotidiani, e ancora meno per intraprendere una qualche azione sui mondi sociali e materiali. In questo documentario i vari conflitti in Afganistan sono usati come chiaro esempio del fallimento della narrativa dei discorsi di politica pubblica e, allo stesso modo, si sarebbero potuti usare altri esempi come la *deregulation* finanziaria della fine degli anni 90, i riscatti delle banche, i programmi antiterrorismo clandestini di vigilanza elettronica di massa,<sup>33</sup> o l'invasione della Crimea. In tutti questi eventi le decisioni si sono prese in termini semplicistici: il bene contro il male, il giusto contro l'ingiusto.

Il fatto è che la maggioranza dei politici d'oggi crede che le storie semplici (binarie) siano più efficaci per fomentare il consenso popolare ed è comprovato che queste semplificazioni risultano estremamente convincenti.

Per Stone,<sup>34</sup> le narrative politiche semplici «esercitano un forte controllo sulla nostra psiche e promettono di risolvere i problemi che più ci intimoriscono». Una narrativa compassionevole con una scelta facile come finale è sempre preferibile a uno studio lungo, complesso e spesso senza conclusioni. Ciononostante, se le società in passato sono state capaci di tollerare queste politiche dei giusti, sempre più frequentemente questa accettazione è questionata e messa in crisi. Come prova è sufficiente pensare a movimenti come Occupy Wall Street, Euromaidan, Podemos o Syriza. Decenni di opzioni binarie ci hanno reso tutti perduti e increduli.

Ovviamente la crisi della rappresentazione non si limita alla sfera politico-economica. Nell'arte la rappresentazione si questiona sempre più. Secondo Hito Steyerl,<sup>35</sup> questa crisi non solo coinvolge la forma con cui l'arte contemporanea rappresenta il mondo, ma anche come l'arte e gli artisti sono rappresentati e si rappresentano. Di conseguenza le formule «arte politica» e «arte sociale» sono sempre più controverse.

32. *Bitter Lake* è un documentario prodotto dalla BBC nel 2015 e disponibile su Internet: <http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p02gyz6b/adam-curtis-bitter-lak>

33. Prism è un programma dell'Agenzia di Sicurezza Nazionale (NSA) degli Stati Uniti e Muscular è un programma della Sede di Comunicazioni del Governo (GCHQ).

34. Stone, D. (2001). *Policy Paradox: The Art Of Political Decision Making*. New York: W.W. Norton.

35. Steyerl, H. (2010). «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy», in *E-flux Journal*, 21 (12). Disponibile su Internet: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>

Nel 1984 Fredric Jameson scriveva<sup>36</sup> che «la nuova arte politica, se ciò è in alcun modo possibile, dovrà attenersi alle verità del postmodernismo, vale a dire al suo obiettivo fondamentale –lo spazio mondiale del capitalismo multinazionale–, mentre cerca una nuova forma, per ora inimmaginabile, di rappresentare tale spazio». Quasi trent'anni dopo queste scettiche parole di Jameson, i dubbi su questi potenziali progressi e possibilità dell'arte, sembrerebbero scomparsi. Nel 2009, in una lettera aperta alla Biennale di Istanbul, un gruppo autodefinitosi Commissariato della Cultura Resistanbul dichiarò<sup>37</sup> che tutti dobbiamo «smettere di far finta che la popolarità dell'arte impegnata politicamente apparsa nei musei e nei mercati negli ultimi anni abbia la benché minima relazione con qualsiasi cambiamento reale nel mondo. Dobbiamo smettere di fingere che correre dei rischi nello spazio dell'arte, ampliare i limiti delle forme e disobbedire alle convenzioni della cultura per produrre arte di taglio politico possa portare a qualche cambiamento. Dobbiamo smettere di fingere che l'arte sia uno spazio libero, indipendente dalle reti del capitale e del potere». Questi discorsi si sommano a molti altri che vagliano costantemente la possibile «utilità» dell'arte come spazio d'azione. Più recentemente, scrivendo del lancio della Fondazione Louis Vuitton a Parigi, Maria Lind ha suggerito<sup>38</sup> che con queste istituzioni, o «parchi di divertimento, non esiste un contesto, né storico né contemporaneo, né specifico dell'arte, né sociale, né politico, né economico. Non esiste neppure un modo di accogliere ciò che si è selezionato e combinato, al di là di alcuni tentativi di stabilire dei canoni». Oltre all'arte che ha fallito nel tentativo di rappresentare il mondo, si mette sempre più in discussione il ruolo degli stessi artisti, che spesso si comportano come dei «cinici etici».<sup>39</sup>

L'opera di Marco Maggi si occupa della rappresentazione in maniera esaustiva. Il suo linguaggio è il più binario dei linguaggi possibili, come abbiamo visto: bianco/nero, vuoto/pieno, luce/ombra, tutto un universo che si genera a partire dalla più assoluta austerità dei mezzi. Questa mostra è essenzialmente un compendio di base di ciò che il disegno ha significato in passato e dei parametri di significazione che può costruire nel presente. I due elementi più semplici e accessibili –matita e carta– sono i protagonisti assoluti di questa proposta

36. Jameson, F. (1984). «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», in *New Left Review*, 146.

37. «Resistanbul Commissariat of Culture (2009). Conceptual Framework of Direnal-Istanbul Resistance Days: What Keeps Us Not-Alive?» Disponibile su Internet: <https://resistanbul.wordpress.com/2009/09/04/conceptual-framework-of-direnal-istanbul-resistance-days-what-keeps-us-not-alive/>

38. Lind, M. (2014). «Funhouses and fairytales», in *Artreview*, numero di dicembre. Disponibile su Internet: [http://artreview.com/opinion/december\\_2014\\_opinion\\_maria\\_lind/](http://artreview.com/opinion/december_2014_opinion_maria_lind/)

39. Camnitzer, L. (1995). «The Corruption in the Arts / the Art of Corruption», in *Neue Bildende Kunst*, 4/5. Disponibile su Internet: [http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/corruption\\_arte](http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2012/corruption_arte)

del ventesimo secolo. Quando siamo davanti al suo lavoro, sembra difficile capire, a colpo d'occhio, ciò che stiamo guardando e forse, come suggerisce Adam Curtis in *Bitter Lake*, dobbiamo allontanarci dalla sensazione che domina il protagonista di *Solaris*<sup>40</sup> quando torna sulla terra e si trova davanti a un lago congelato. In *Global Myopia* dobbiamo tornare a fidarci di ciò che vediamo, matita e carta, luce ed ombra e capire che sono in grado di generare una forma di rappresentazione che sfida i sensi e rompe certe logiche.

## CONCLUSIONE

Come ricordavamo all'inizio, una delle principali questioni che propone *All the World's Futures* è cosa possono fare l'arte e gli artisti di fronte allo stato attuale delle cose. «Come possono artisti, pensatori, scrittori, eccetera, attraverso immagini, oggetti, parole e suono, riunire i pubblici in atti di visione, di ascolto, di risposta e di partecipazione, con lo scopo di dare un senso all'agitazione odierna?».

In *Global Myopia*, come nella proposta lanciata da Enwezor, si promuove una partecipazione cosciente del pubblico. In definitiva, il curatore generale si chiede se l'arte, a partire da qualsiasi delle sue forme o dei suoi formati, sarà capace di renderci più analitici, più acuti e critici di fronte alla realtà che ci circonda. Si chiede anche se possiamo collaborare da quest'ambito –a volte così elitario, distante dalla realtà– per promuovere una qualche riflessione collettiva, una qualche azione che modifichi le nostre letture e di conseguenza cambi anche le nostre azioni affinché, come diceva Antoni Muntadas, si possa capire che ciò che vediamo, la percezione, ha bisogno della nostra partecipazione.<sup>41</sup>

Il lavoro di Maggi promuove questa percezione cosciente e, a un livello previo, anche partecipativa. Questi spazi di pausa e pensiero possono divenire fondamentali per affrontare l'inquietudine del nostro tempo, per aiutare con la loro infinita discrezione a trattenere qualcosa dentro di noi che ci permetta di vedere e pensare da un'altra prospettiva e magari di costruire in direzioni modificate. È possibile che in questa congiuntura, apparentemente avversa, dove le narrative non sono la realtà, il disegno non è disegno e le parole sono segni senza senso, radichi l'importanza di un lavoro che caldeggia una ribellione contro

---

40. Quando si avvicina alla casa di suo padre, dopo essere tornato da *Solaris*, Kelvin, il protagonista, si accorge che sta succedendo qualcosa di molto strano. Suo padre sembra non accorgersi del fatto che sta piovendo dentro casa. La scena finisce con i due abbracciati e lo spettatore capisce che la casa e il lago si trovano su *Solaris* e che Kelvin non è mai tornato sulla Terra.

41. «Attenzione: la percezione richiede coinvolgimento», questo lavoro è stato tradotto in molte lingue e ha preso le più svariate forme, dai volantini agli interventi su facciate di edifici, come mezzo di disseminare e viralizzare questo concetto.»

la direzione presa. Questo sistema di segni accusa in silenzio, nel più grande dei silenzi, la direzione che l'umanità sta prendendo muovendosi, pensando e vivendo ad un ritmo che impedisce di vedere ciò che sta accadendo.

*Global Myopia* è un lavoro, nel campo dell'arte e della rappresentazione, che si allontana dalle monumentalità pornografiche e rumorose per addentrarsi in un universo formale scrupolosamente semplificato. Questa affilata austerità può aiutare a controllare i meccanismi e l'efficacia della rappresentazione e le sue diverse scelte, mentre esamina le opzioni per noi disponibili, come pubblico e come cittadini. Se già negli anni 50 e 60, come abbiamo visto, altri artisti riflettevano attivamente su questi temi, è significativo il fatto che mezzo secolo dopo si continui a segnalare questa stessa urgenza, che muta d'apparenza ma nasconde gli stessi danni collaterali che si erano intuiti in precedenza. Questa installazione agisce come denuncia costruttiva che, a priori, non possiede intenzionalità e non esige un risultato definitivo.

*Global Myopia* è anche un'opportunità per sviluppare e complicare il lavoro di questo artista, e allo stesso tempo offre un'occasione unica per analizzarlo da diversi punti di vista e con diversi filtri, come suggerito in questo testo e dal concetto curatoriale generale che governa questa edizione della Biennale. L'uso di nozioni come spazio, rappresentazione o tempo permette di capire il dispositivo espositivo non convenzionale che implica l'opera di Marco Maggi. La lettura si potrà concretare solo attraverso uno spostamento spaziale, la prossimità fisica con il piano, un tempo d'attenzione che permetta un percorso, e un tempo di comprensione che consenta la lettura di un linguaggio apparentemente inafferrabile.

In *Global Myopia* bisogna intendere lo spazio espositivo come una nuova esperienza d'immersione in un disegno espanso che ci costringe ad essere protagonisti fisici dello stesso e che, simultaneamente, ci fa diventare attivatori della sua lettura. Dato l'interesse precipuo di Maggi per lo spazio fra oggetto e spettatore, per la qualità e l'intenzione dello sguardo, e per il tempo dedicato ad ogni atto, lo spazio e il tempo non sono solo elementi determinanti della produzione delle sue proposte, ma sono anche elementi determinanti affinché nel nostro ruolo di spettatori si possa fare ogni tipo di analisi di questa rappresentazione visiva. La riformulazione di uno strumento così elementare come il disegno e le implicazioni fisiche e temporali che Maggi dà alla percezione dello stesso, si sommano per favorire una riflessione politica che parrebbe impossibile promuovere a partire dall'astrazione. *Global Myopia* ci insegna a vedere molto al di là della matita e della carta. In realtà, a vedere molto al di là dell'apparenza prosaica delle cose, come diceva Walter Benjamin, al di là del senso più romantico della percezione che non ci permette di trovare la bellezza nella semplicità, e al di là della profonda cecità che ci impedisce di vedere il mondo politico con la dovuta lucidità.



## HOTBED E ALTRE STORIE

Roberto Pinto

*Non lavoro come un grand'uomo per cambiare il mondo. Non ho nessuna grande idea, né ideologia e nessuna grande verità. Sono un piccolo uomo che lavora con cose normali. Mi sento a mio agio con i miei materiali, la mia scala e la mia mancanza di messaggi didattici. Non cerco di trasformarti. Questo non è un discorso aggressivo sul mondo. Creo un mondo alternativo con le sue proprie regole.*

MARCO MAGGI

Il mito dell'artista eroe, creatore, prometeico trasformatore del mondo, è forse definitivamente tramontato, reso anacronistico dai cambiamenti subiti dalla società stessa. Ma di questo mutamento della realtà alcuni sembrano non accorgersene e molti lo ignorano volutamente perché la figura eroica costituisce una delle basi necessarie per sostenere un complesso sistema dell'arte (e più in generale della società), struttura che periodicamente rilancia tale modello. Certamente le parole di Marco Maggi, che costituiscono l'incipit a questo scritto, sembrano fornirci un'affermazione più che esplicita di una diversa attitudine, quanto meno possibile, dell'arte contemporanea. E naturalmente, anche le sue opere rispondono adeguatamente ai principi che stanno alla base delle frasi citate.

Il primo lavoro che si incontra in questa mostra torinese è *Hotbed*, composto da una serie di risme di carta, perfettamente allineate a formare una griglia di 7 x 7 che ci ricorda la maquette della downtown di una possibile città, con i suoi edifici allineati e le forme perfette, come possiamo trovare solo all'interno di un progetto. Fogli bianchi, incontaminati, regno del possibile e allusione al tempo, all'utopia insita nel concetto stesso di progettazione, di razionalizzazione dello sviluppo urbano. In *Hotbed* c'è un evidente riferimento al minimalismo, a certi lavori di Carl Andre o alle prime opere di Richard Serra, che contenevano la stessa spinta utopica sottesa ai progetti urbanistici degli stessi anni. In *Hotbed*, tuttavia, troviamo anche un sottile, ma deciso, ribaltamento di quella tensione

**Quest'articolo è stato pubblicato dalla galleria Vitamin Arte Contemporanea in occasione della mostra di Marco Maggi *Hotbed e altre storie*, realizzata a Torino, Italia, nell'aprile del 2005.**

ideale, messo in opera dai materiali in gioco: le astrazioni concettuali del minimalismo non sono più realizzate attraverso materiali freddamente industriali, ma con una materia «calda» e ricca di rimandi psicologici e culturali come la carta. Analoga inversione è realizzata dall'artista quando usa i materiali industriali per aggiungere preziosità all'intimità del disegno come fa, infatti, in un lavoro che troveremo nella stanza successiva, un'opera in cui l'immagine è creata con un raffinato procedimento a sbalzo su dei comuni fogli di alluminio prodotti per uso alimentare.

C'è un secondo rovesciamento creato da *Hotbed*, forse ancor più evidente, che definitivamente allontana il lavoro di Marco Maggi dall'idea utopica che stava alla base del minimalismo. Le risme presentano infatti alla loro sommità una serie di interventi minimi, sottilissimi tagli della superficie che trasformano la sommità piana di queste colonne di carta in un disegno tridimensionale; una piccola escrescenza che fa scoprire un modo completamente diverso di guardare quell'opera. Come in molti altri lavori di Marco Maggi anche in questa occasione il rapporto tra micro e macro, tra visione d'insieme e ricerca di particolari, è fondamentale. Gli spettatori devono avvicinarsi, prendere confidenza con queste immagini, e allo stesso tempo se ne devono allontanare per riacquistare lo sguardo d'insieme. Maggi costringe lo spettatore a fare un continuo spostamento, di accostamento e distacco dall'opera, alla ricerca di un giusto punto di osservazione che in realtà non esiste, o si concretizza solo attraverso quel movimento che ci consente di cogliere la complessità dell'installazione. Un'ulteriore conferma di questa tesi la si può trovare nel video *D-ream*, realizzato in collaborazione con Ken Solomon (esposto nell'ufficio della galleria), in cui l'uso delle luci sottolinea ancora una volta i tanti possibili modi di guardare (e di conseguenza di essere) di *Hotbed*.

Quel vocabolario astratto che ci accoglie al primo sguardo non è quindi del tutto applicabile; o, quanto meno, tale codice deve fare i conti con la perdita di senso che subisce nel momento in cui lo spettatore si avvicina all'opera. La pulizia, il bianco assoluto —che forse possono essere anche intese come una risposta all'eccesso di informazioni della società contemporanea— lasciano il posto, quindi, alla morbidezza di un intervento fragile e leggero, che crea ombre e sposta lo sguardo, insinua dubbi e si scopre policentrico. E in questo percorso forse anche lo sguardo stesso perde di importanza in favore delle percezioni tattili suggerite in tutti i lavori dell'artista uruguayano.

C'è un altro elemento su cui è necessario soffermarsi: il tempo. Abbiamo già sottolineato come allo spettatore sia negata la possibilità di cogliere l'opera in un unico sguardo e che quindi sia necessario un più lungo tempo di fruizione. Forse è implicito pensare al «tempo perso» nella maniacalità della precisione dei lavori realizzati con una tecnica antica ma piegata a questo diverso contesto e alle mutate esigenze. Da co-protagonista, il tempo assume però il ruolo di primo

attore nel lavoro che troviamo nell'ultima stanza. Si tratta di una proiezione video del processo di trasformazione di una mela, ripresa costantemente per alcune settimane. Le immagini sono state poi compresse in pochi minuti e il processo degenerativo viene presentato al contrario. Nelle prime immagini, infatti, troviamo la mela nel suo stato finale e lentamente la vedremo riacquistare il suo colore, il suo succo, la sua funzione, la sua «giovinezza». Marco Maggi ha inciso la superficie di quella mela, proprio come ha fatto con la carta e l'alluminio, creando un disegno geometrico e infine ha lasciato seccare questo frutto che lentamente si è trasformato da materia organica in scultura. Girando lo sguardo possiamo vedere alcune mele sottoposte al medesimo trattamento, protagoniste di quella storia sul video, bloccate nella loro trasformazione. Ci ritroviamo faccia a faccia con questa straordinaria collaborazione tra l'uomo e il tempo che ci parla della finitezza della vita ma anche del perché valga la pena di ingaggiare giornalmente questa lotta per continuare a stare al mondo.

Quando scrivo un testo in genere mi appunto delle parole che mi aiutano a formulare pensieri e ragionamenti o a esprimere sensazioni in relazione alle opere e all'autore di cui devo scrivere. Per questo scritto avevo segnato anche «gentile», «bellezza», «delicatezza», parole cui non ho fatto ricorso e che si fa fatica ad utilizzare in un testo critico per la polisemicità di questi termini. Parole che non vorrei abbandonare, ma lasciare in custodia agli spettatori come spunti ulteriori per muoversi tra i lavori di Marco Maggi.

**ROBERTO PINTO.** È critico e curatore e risiede a Milano. È stato direttore della rivista *Flash Art* (1993-95) e curatore di mostre come la V Biennale di Gwangju (Corea del Sud) nel 2004 e la III Biennale di Tirana (Albania). È ricercatore all'Università di Bologna, dove insegna storia dell'arte contemporanea. È autore di diversi libri, tra i quali *Lucy Orta* (Phaidon Press, Londra, 2004) e *Nuove Geografie Artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione* (Postmediabooks, Milano, 2012).

## POLITICHE DELLA LENTEZZA

Adriano Pedrosa

*Esaminare una risma di fogli bianchi di alta qualità comprova che è impossibile trovare un solo foglio, su 500 disponibili, assolutamente bianco e silenzioso.*

MARCO MAGGI

Il grande movimento del ventesimo secolo è la velocità. La velocità trasforma radicalmente il paesaggio, la città, l'architettura e le cose; e, se non le banalizza, le semplifica visivamente. Grazie all'invenzione e alla diffusione dell'automobile, le persone viaggiano rapidamente attraverso le città e i loro sguardi contemplanò ad alta velocità strade ed autostrade. La loro esperienza visiva e percettiva è completamente trasformata. Per via di questi movimenti rapidi, gli individui non possono più percepire i dettagli e le rifiniture sulle facciate di, per esempio, case e palazzi pre-modernisti. Facciate e paesaggi devono essere semplificati per poter essere catturati dagli sguardi che li intravedono fuggevolmente. L'architettura modernista e il paesaggismo delle linee dritte e le superfici piatte sono, in gran parte, una risposta a questa accelerazione. In questo contesto, la rapidità e la banalizzazione dello sguardo e del visivo fanno temere una decadenza estetica. Il rischio: potrebbero apparire un'architettura e un'urbanistica che impiegano grandi facciate tipo cartoon o caricature e che possono essere così comprese e ammirate con una sola occhiata. La velocità riceve anche una spinta irresistibile da parte di mezzi come la televisione, internet e altri *network* globali.

La quantità di eventi deve anche alimentare il consumo giornaliero dei media, generando notizie piuttosto che inchieste. L'arte antica, moderna e contemporanea, in questo caso, vanno controcorrente. Nonostante l'incessante moltiplicazione di opere, mostre, fiere, collezioni, musei, biennali e triennali, l'arte insiste nell'esigere una decelerazione, una pausa. (Probabilmente l'eccezione è Andy Warhol, che in un certo senso incorporò nel suo lavoro la moltiplicazione e l'accelerazione; ma si ha bisogno di dedizione per comprenderlo).

**Questo articolo è stato pubblicato in un catalogo dalla galleria Nara Roesler, in occasione della mostra individuale di Marco Maggi intitolata *HypoReal*, tenutasi nel settembre del 2008 a San Paolo.**

Il lavoro di Marco Maggi (Montevideo, 1957) apre brecce in questo scontro con la velocità. «La carta è il mio fine. Il tempo, unito all'attenzione, è il mio mezzo favorito», afferma l'artista. La sua opera consiste in delicati e minuziosi disegni (a volte realizzati senza grafite o inchiostro) di moduli intricati che, pur essendo astratti e geometrici, si riferiscono all'architettura, alle reti, a paesaggi, mappe e maglie che potrebbero essere reali, immaginari, favolosi o idealizzati. I disegni di Maggi sono elaborati con differenti mezzi, che includono la grafite su grafite o su passe-partout (come nel caso di *San Andreas Fault*, 2008); la punta secca su carta stagnola che, a sua volta, è incorniciata (*Slow Foil*, 2008) o montata sul supporto delle diapositive (*Sliding*, 2008) o, ancora, incorniciata nello stesso rotolo di carta stagnola; l'incisione su acrilico (come in *Slow Shadow*, 2008, dove la luce che si riflette sulle incisioni del passe-partout in plexiglas proietta sottili linee d'ombra sul foglio bianco), o su pile di fogli. In generale, le opere di Maggi sono piccole (anche le sue grandi installazioni sono create da ingenti quantità di pile di fogli, difficilmente distinguibili da lontano) e realizzate con precisione e grande attenzione per i dettagli.

Non ci sono gesti improvvisi, violenti, espansivi o espressivi. Però sì, c'è eccesso. In questo contesto, è necessario vedere le opere da vicino per capire quali piccoli e vasti micro-universi contengono. Non a caso, i lavori di Maggi sono difficili da registrare o riprodurre attraverso la fotografia. Si dovrebbe cercare di vederli dal vivo per ispezionarne la superficie, le linee, i tagli, le ombre, i rilievi e la trasparenza. Maggi ci chiede di decelerare. Si capisce in maniera ovvia in due delle opere esposte a San Paolo: *Slow Foil* e *Slow Shadow*. Emerge anche in *Sliding*, opera costituita su strutture di diapositive che evocano il fotogramma, ovvero la sospensione del movimento cinematografico. La decelerazione appare anche, in maniera più obliqua, ma altrettanto penetrante, in una serie che l'artista sta elaborando dal 2005, chiamata *The Ted Turner Collection - From CNN to the DNA*. Il titolo si riferisce ironicamente al celebrato magnate dei media statunitensi Ted Turner, l'influente proprietario del canale televisivo Cable News Network (CNN) che ha rivoluzionato il mercato della creazione, diffusione e consumo delle notizie. Con questa serie Marco Maggi fa interagire diverse velocità di vita, nei media e nella globalizzazione dell'arte. Come lui stesso dice «Dalla CNN al DNA, centro la mia attenzione sulla lettura di superfici senza la minima speranza di essere informato. Ogni giorno siamo condannati a sapere sempre di più e capire sempre di meno». In questi lavori Maggi si appropria di riproduzioni di maestri moderni quali Jasper Johns, Sol Lewitt, Lucio Fontana, Kasimir Malevich, Piet Mondrian e Robert Ryman, le capovolge mostrando il retro allo spettatore, ci aggiunge una pila di fogli sotto e poi taglia la superficie, generando piccoli «sfoghi» di carta che rivelano, parsimoniosamente, filamenti e frammenti dei capolavori nascosti. Il risultato finale presenta caratteristiche vicine alla griglia minimalista completamente bianca, fatta eccezione per i minuti frammenti e filamenti delle opere di cui si è appropriato. Il titolo di ogni singola

opera ha a che vedere con il perverso regno dei media, dove viene mostrato molto, ma in realtà ben poco si può vedere: Copertura Completa. Maggi ha portato a San Paolo la «copertura completa» di opere di Gerhard Richter e Warhol, e di autori fondamentali del modernismo latinoamericano fra cui Lygia Clark, Jesus Soto, Helio Oiticica, Lygia Pape e Mira Schendel. In questo caso, la struttura a griglia bianca delle opere ricorda alcuni rilievi della serie *Grupo Frente* di Pape (1954-56).

Il gioco che propone Maggi è pieno di grandi occultamenti e rivelazioni strategiche. Lo spettatore deve prendersi il tempo di osservare le sue opere con attenzione. La ricompensa si può paragonare all'*Aleph* di Jorge Luis Borges, la piccola e brillante sfera pulsante che contiene l'intero universo. In questo senso, si può individuare una sottile vena politica del suo lavoro, anche se mascherata dalla bellezza e magnificenza delle opere. La decelerazione è anti-moderna, anti-progressiva, anti-capitalista, anti-urbana e anti-globalizzazione. Come un Faust contemporaneo l'artista sembra dire «questo istante passeggero deve fermarsi», ma il suo desiderio difficilmente sarà esaudito. È esattamente questa traccia di resistenza che rende l'arte così fondamentale nella nostra vita quotidiana.

**ADRIANO PEDROSA** è stato curatore associato della 24ª Biennale di San Paolo (1998), co-curatore della 27ª Biennale di San Paolo (2006), direttore artistico della 2ª Triennale di San Juan (2009), co-curatore della 12ª Biennale di Istanbul (2011) e curatore capo di Artevida-Rio di Janeiro (2014). Attualmente è direttore artistico del Museo d'Arte di San Paolo Assis Chateaubriand (MASP).

## HOTBED UNA MICRO-RIVOLUZIONE

Milena Kalinowska

Monumento in miniatura è come si potrebbe descrivere l'installazione *Hotbed*, fatta di fogli di carta con delicati *cut-out* e piegature. Se proiettata su un muro o vista come immagine in movimento su uno schermo, *Hotbed*, composta da 49 risme di fogli formato lettera, sembrerebbe un gigantesco, utopico, paesaggio urbano. I monumentali blocchi minimalisti, con in cima sofisticate forme di triangoli, quadrati, cerchi, e varie curvature, potrebbero essere confusi per cemento e forme architettoniche e scultoree d'acciaio.

Invece, gli spettatori si piegano in avanti, si distendono per terra, siedono immobili per godersi e assorbire con tranquillità le miniature, le forme delicatamente ritagliate, bagnate nell'immobilità della galleria bianca. Questo lavoro potrebbe ricordare una cartina, una mappa utopica di un luogo sconosciuto, ma non come visione del futuro, bensì come una visualizzazione che trasmette la comunicazione sensoriale. Delineata da risme individuali di 500 fogli bianchi, disposte ordinatamente una accanto all'altra, a 5 centimetri di distanza fra loro, in una griglia sul pavimento, *Hotbed* occupa uno spazio circoscritto (120x220 cm.), anche se proietta un'energia brillante che induce gentilmente il pubblico a fermarsi e a contemplare queste micro-sculture fatte di carta.

Maggi rende il silenzio visibile; la sua strategia è quella di incoraggiare l'atto spontaneo di rallentare, osservare per un tempo prolungato, e scoprire abbozzi di ombre e forme quasi invisibili nell'opera, mentre concede agli spettatori di sperimentare la tranquillità e la percezione di se stessi. La strategia dell'installazione di Maggi ricorda quella di altri artisti molto attenti al ruolo del pubblico, per esempio Hélio Oiticica e Lygia Clark. Clark voleva che il pubblico prendesse in mano o indossasse le sue opere per poter ottenere dalle stesse un'esperienza corporale e Oiticica spronava all'azione fisica per poterne indagare i significati interni.<sup>1</sup>

**Marco Maggi / *Hotbed a micro-revolution*, è un saggio scritto per *Works from the Daros LatinAmerica Collection*, Fondazione Banca Santander, Madrid, Spagna e pubblicato dal Museo Daros di Zurigo nel 2010.**

1. Guy Brett, «The Century of Kinesthesia», *Force Fields, Phases of the Kinetic*, Barcellona: MACBA, 2000, p. 56.

Assieme ad un pubblico che osserva silenzioso, ho visto Maggi tagliare i suoi disegni nell'immobilità di una stanza che pareva trasparente. Lavorava su un tavolo, seduto, muovendosi poco e lentamente, con in mano la sua taglierina X-acto numero 11, marcando la carta, e poi piegando e trasformando i *cut-out* in forme.<sup>2</sup> Come un bambino che diligentemente segna i contorni delle lettere dell'alfabeto, Maggi dice dei suoi ossessivi disegni di geroglifici privati che è come scrivere senza contenuto.<sup>3</sup> Il contenuto è l'immobilità, la stanza senza suoni, la musica di un suono immaginato, la poesia di una linea che crea le forme alle quali appartiene concettualmente, come quando si legge il verso

Le forme sorgano!  
Forme di porte che s'aprono per molte uscite e ingressi,  
La porta che attraversa, in fretta e col volto arrossato, l'amico che ha rotto i  
vincoli dell'amicizia,  
La porta che lascia passare le buone e le cattive notizie,  
La porta donde è uscito il figlio pieno di sicurezza,  
La porta per cui egli rientra, dopo la lunga e scandalosa assenza,  
malato, in miseria, e ha perduto l'innocenza, non ha più risorse.

La molteplicità delle forme possibili di Maggi, e le fantasie che provocano, fanno ricordare il «Canto della scure» di Walt Whitman, contenuta in *Foglie d'erba*,<sup>4</sup> dove il poeta riflette sia sul familiare e sul mondano, sia sulle cose straordinarie che saranno assorbite, celebrate e ricordate. Le qualità che Maggi esalta sono quelle del silenzio estetico ed etico in arte, secondo Paul Virilio, in opposizione all'assalto della contaminazione visuale e auditiva d'oggi.<sup>5</sup> Maggi sostiene che il suo lavoro più è circondato dallo spettacolo mondiale di negatività, oscurità e caos più diventa pregnante di silenzio.<sup>6</sup> In un'epoca ossessionata dai messaggi istantanei, dagli eventi dal vivo che riempiono gli spazi sociali, dalla supremazia dell'audiovisuale e dalla velocità che marca la vita moderna, Maggi ci indica il bisogno del processo, della contemplazione, del desiderio d'intimità e dell'intervallo. Maggi vede l'interazione del pubblico con le sue opere come «belle performance» dove il suo lavoro diviene un «raccoltore di comportamenti».<sup>7</sup>

2. L'autrice ha osservato Marco Maggi mentre creava *Hotbed* (DC) al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., nel 2006.

3. Conversazione con l'autore, 2009.

4. Walt Whitman, *Foglie d'erba*, trad. Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1965, pp. 244-45.

5. Paul Virilio, *Art and Fear*, Londra: Continuum, 2000.

6. Conversazione con l'autore, cit.

7. Idem.

Di *Hotbed* esistono molteplici versioni. Il prototipo originale è stato realizzato nel 1999 e installato in una galleria di Tribeca, a New York. Adesso è presente in 25 versioni, in 25 città del mondo; è stato esposto a San Paolo, Brasile; Gwangju, Corea e Washington, DC, Stati Uniti. Sebbene sia sempre fatto con lo stesso materiale – fogli bianchi formato A4 con incisioni sulla prima pagina – l'intera opera consta di 24,500 fogli di carta, è pensata per sfidare la ripetizione. Secondo Maggi, la ripetizione è impossibile, come le piccole distorsioni nelle tonalità del colore o della superficie; il messaggio si trova nei dettagli. Ogni *Hotbed* è una specie di micro-rivoluzione in corso giacché esiste per raccogliere nuove reazioni e interazioni. Se l'opera viene distrutta o smantellata, anche quello farà parte della sua narrativa: «Mi piacciono le reazioni estreme, perché l'unico rischio del nostro lavoro», il lavoro dell'artista, «è l'indifferenza totale».<sup>8</sup>

I mezzi d'espressione che usa Marco Maggi sono semplici; lavora, fra gli altri, con una taglierina, con la quale applica dei segni sulla carta, sulle mele, sullo zinco, sul legno, sulla seta, sulla stagnola, sulle diapositive e sulla plastica. Ciononostante, la sua intenzione è di comunicare idee che, in ultima istanza, parlano di e sono in opposizione alla complessità della nostra esistenza, dominata dalla tecnologia. Maggi vuole rallentare il processo di determinazione di ciò che è significativo rispetto a ciò che è superfluo e ci invita a far parte, creativamente, di un'intensa e pura esperienza fenomenologica.

**MILENA KALINOWSKA** è direttrice dei Programmi Pubblici e di Educazione del Museo Hirshhorn e del Giardino delle Sculture dell'Istituto Smithsonian, a Washington DC.

---

8. Idem.

## IL TEMPO NON HA FRETTA

José Roca

**—Una volta hai detto che siamo condannati a sapere di più e capire di meno visto che l'epoca attuale propone un universo di conoscenza a portata di mano e l'immediatezza dell'informazione. Collochi il tuo lavoro al confine dell'illeggibilità per rallentare questo processo, per mitigare la vertigine di quest'ansia di conoscenza?**

—L'informazione cresce alla velocità della luce e la nostra capacità di capire rimane stabile. Uno può godersi questa sproporzione o nascondersi di fronte alla valanga binaria di dati, immagini e suoni.

La mia proposta è un cambiamento di protocollo: guardare i computer con allegria perché ci fanno risparmiare tempo. Tempo che ci deve permettere d'andare sempre più lenti. Un ritmo così compassato da moltiplicare la nostra simpatia per l'insignificante (il minimo, l'incomprensibile).

Il 90 per cento della descrizione attuale dell'universo è basata su metafore matematiche espresse in dialetti scientifici. Questi linguaggi numerici non possono tradursi in spagnolo o in inglese. Sono dialetti così specifici che non permettono la comunicazione fra specialisti di discipline diverse. Un astrofisico non può raccontare ad un microbiologo le sue nuove scoperte. La realtà non è alla portata di nessuno.

Il primo passo è convincersi che non si capisce quasi nulla. Accettata questa nuova incapacità, uno può rallentare e prestare attenzione alle persone e alle superfici più vicine. Sono un promotore di pause e i miei lavori sono *parkings*, parcheggi.

Nel ventesimo secolo siamo stati a favore di rivoluzioni per tutti e per sempre. In questo secolo la rivoluzione è a portata di mano, perché è infima e lenta.

**—Il tuo lavoro è stato descritto utilizzando metafore formali molto diverse fra loro: modellini di città utopiche, topografie, circuiti integrati, calligrafie, tessuti... Questa smania di trovare una qualche somiglianza formale con uno schema riconoscibile può essere vista come sintomo di una necessità**

Quest'articolo è stato pubblicato dalla Fondazione d'Arte Cisneros Fontanals (CIFO, per la sua sigla in inglese) in occasione di *In Transition: 2010 CIFO Grants & Commissions Program Exhibition*, tenutasi dal 2 settembre al 7 novembre 2010.



—o, peggio, di un'ansia— di «comprendere»? Te lo chiedo perché giustamente la tua opera sembra voler far riflettere esattamente sul contrario, sull'incapacità di capire. Lo vedo specialmente nelle opere dove fai dei tagli su riproduzioni di capolavori dell'arte universale, però viste dal lato contrario, dove il riferimento è nascosto e, anche se esiste, è impossibile da vedere.

—Esiste una necessità urgente di capire e i miei lavori cercano di differire questa possibilità. Frenare non per sconcertare ma per gustarsi la superficie: i fogli non hanno nessuna fretta e il tempo neppure. Per questo disegno confusioni precise, paesaggi lenti che funzionano come attaccapanni della figurazione. Ciò che mi interessa non sono le conclusioni ma il processo di lettura di una superficie.

—Ovverosia le opere parlano di se stesse, nel senso in cui non c'è un discorso «estraneo», per lo meno in senso illustrativo. «Ciò che vedi è ciò che vedi», un qualcosa assai poco comune nell'arte contemporanea.

—La tensione della lettura è la mia unica intenzione. Le opere accumulano strati di sedimenti discreti, possono confondersi con dei fogli in bianco o stimolare lo scavo del campo visivo. Non c'è nulla di occulto né di profondo, si tratta solo di scoprire i vantaggi della pausa e della prossimità.

È salutare riconoscere la nostra incapacità di capire, però l'essenziale è non continuare a vivere o a fare arte come se avessimo tutto chiaro. L'informazione attuale è sfocata e impedisce d'offrire consigli, permette appena di suggerire un cambio di modi.

—La tua opera sembra il risultato di una specie di scrittura automatica, un esercizio intuitivo che si traduce in forma —dal subconscio alla mano—, più che un processo razionale che si realizza a partire da certe linee teoriche prestabilite. Probabilmente c'è un po' di tutte e due. Ci potresti parlare del tuo processo?

—Disegnare assomiglia a scrivere in un linguaggio che non si sa leggere. Quella scrittura non è automatica: è un esercizio di pazienza e controllo basato su un alfabeto crescente e una sintassi rigida.

Un disegno si costruisce come una lettera, fogli di lettere senza messaggi. *Bio-grafía de un dibujo* è il titolo di un mio progetto per CIFO e mostra l'espansione di una grafia in 12 stazioni. I processi del fare e guardare un disegno si assomigliano parecchio. Sono percorsi dell'attenzione che permettono di visualizzare il tempo.

—Dodici stazioni... Le pensi come una sequenza con un climax o sono indipendenti, con valori equivalenti in termini formali?

—Ogni stazione è un disegno: un punto d'equilibrio che potrebbe essere definitivo ma che decide di continuare la sua fuga. Il progetto si basa su un

dialogo fra tre strumenti digitali: uno scanner, una stampante e una mano (non c'è strumento più digitale di una mano). Disegno, scannerizzo, stampo e continuo lo stesso disegno: l'itinerario prevede 11 interruzioni stampate. L'ultima stazione è l'originale a matita che include, mette in relazione, sottomette o sommerge le 11 stazioni precedenti. Un disegno somma sempre per sottrarre (per esempio, unendo due punti si ottiene una sola retta). Normalmente il disegnatore è l'unico testimone di queste mutazioni successive.

—Il progetto è integrato da altre opere?

—Il titolo del progetto per CIFO si riferisce all'opera che abbiamo commentato: disegno in 12 stazioni (*Manual to Settle Sediments*), e include inoltre un *Hotbed*: griglia di 98 risme di carta con incisioni sul foglio superiore. E un video, fatto in collaborazione con Ken Solomon che mostra un *close up* del terrazzo di una delle risme di *Hotbed*. È una fotografia con vocazione di video: la macchina fissa sul taglio e la piegatura del foglio. La luce è l'unica cosa che si muove e sostituisce lentamente l'ombra..., un disegno d'ombra in continua evoluzione..., in *loop*. Un simulacro del sole a ritroso: dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba.

**JOSÉ ROCA.** Curatore colombiano. Attualmente è direttore artistico di FLORA ars+natura, spazio di creazione contemporanea a Bogotá, e direttore della Collezione LARA (Latin American Roaming Art).

## L'ATTENZIONE SOVVERSIVA

Guillermo Ovalle

—Marco, non sai quanto sia contento, prima di tutto perché hai accettato di sviluppare questo progetto nella NC-arte e poi perché sei qui con noi. È la cosa più importante che mi sia successa da quando dirigo questo spazio.

—Per me è motivo di gran gioia, ha a che vedere con te e con Bogotá. È un anno che stiamo pianificando assieme questa mostra; in questo siamo soci o complici.

—Dove nasce *Optimismo Radical*? Chiedo perché non è la prima volta che lo fai.

—Nel 2009 abbiamo deciso con Josée Bienvenu di portare a spasso un titolo. Così si sono unite due parole che non vanno d'accordo fra loro: ottimo e radicale; un angolo attraente la cui unica meta è l'alta indefinizione. Un nome che, con minime modificazioni, funziona in portoghese, inglese, italiano e francese, senza che si possa capire con precisione in nessuna lingua. Il formato e la geografia facevano parte dell'indeterminatezza del progetto, per questo il titolo si è inaugurato nel maggio 2010 con una esposizione collettiva di artisti latinoamericani nella Galleria di Josée a New York.

Ora, in Colombia, *Optimismo Radical* si è trasformato in una mostra individuale. Alla prossima fermata tornerà ad essere una mostra collettiva nella Galleria Nara Roesler di San Paolo. Prima o poi il nome andrà a Madrid e a Parigi per poi tornare a New York. Per il 2012 Josée ha pianificato, nello spazio che ha a Chelsea, una serie ottimista e radicale di Project Rooms basata su artisti internazionali.

—C'è una certa dicotomia in *Ottimismo Radicale*, da una parte il desiderio di definire e dall'altra di lasciare spazi aperti.

—Esatto. L'intenzione è di creare uno smarrimento gradevole e un intreccio simpatico. Un'etichetta sfocata, una confusione precisa che, come i miei disegni, può terminare in dicotomie poco risolutive. Questo disegno è un testo o è una testura? Rovine o fondamenta di un alfabeto? È la visione aerea di

**Questa intervista è stata pubblicata da NC-arte Bogotá in occasione di *Optimismo Radical*, tenutasi dal 22 ottobre al 17 dicembre 2011 a Bogotá, Colombia.**

una città o l'intimità di un computer? Sono tessuti organici o tecnologici? Sarà precolombiano o postclintoniano?

Per questo la mostra nella NC è contemporaneamente micro e macro, mentre in realtà si riferisce solo a ciò che ognuno decide di inferire, percorrendola; funziona come un attaccapanni su cui appendere figurazioni nell'intimità della testa.

Lo scopo dell'opera non è né il contenuto né il contenitore. L'unica proposta chiara è il suggerire un cambiamento del protocollo. Un invito delicato a ridurre la velocità e abbandonare la lunga distanza. Osservazione con messa a fuoco, avvicinamento minuzioso e sano, nei tempi che corrono. Propongo un campo visivo che cerca di moltiplicare la nostra simpatia per l'insignificante. Essere lenti in una mostra o in un ufficio permette di fissare l'attenzione su una cascata di buste, una millefoglie di carta, le squame di post-it. Avvicinarsi a un ripiano di un supermercato ci permette di dare una seconda opportunità alla bucciauntuosa delle mele McIntosh o di scoprire il lato satinato della carta stagnola.

—Nel contesto della tua opera c'è un percorso che ti ha fatto arrivare al montaggio di NC-arte, qual è stato?

—Seguo un procedimento strano, comincio sempre dalla fine. Prima scelgo la cornice e poi faccio il disegno.

Ho cominciato incorniciando lo spazio di NC-arte, delimitando le sue virtù e difficoltà. Il risultato ideale sarebbe stato che non si potesse capire cosa fosse venuto prima: i fogli o l'edificio. Per esempio, la scala e le colonne della sala potevano turbare la visione del disegno sul pavimento, ho deciso quindi che dovevano compiere la funzione di punteggiatura di un testo.

Dall'inizio la mia intenzione è stata che le possibili interferenze aiutassero a moltiplicare l'effetto intermittente delle linee create dai blocchi di carta. Muovendoci, le verticali dell'edificio avrebbero frammentato la prospettiva dello spazio, creando dei capitoli che accendevano e spegnevano la struttura della carta colorata.

—Senza dubbio conosci molto bene l'architettura, voglio dire, capisci lo spazio, forse per essere stato nell'edilizia, un costruttore.

—Costruttore e distruttore. Tutto il mio lavoro sta sul confine fra le due e le tre dimensioni; fra l'incisione e il disegno, fra il piano e l'installazione, fra la linea che taglia la carta e la micro scultura piegata.

Questa mostra è una sorta di enorme ampliamento di una delle mie diapositive, dove taglio un pezzo di carta di 35 mm., che in questo caso sono 35 metri. Un ingrandimento così smisurato ha provocato la pixelizzazione delle rette di colore sul pavimento.

—Mi sembra interessantissimo il modo in cui hai cominciato il *site-specific* nel NC-arte. Anzitutto, basicamente, hai incorniciato lo spazio, e una volta

**demarcato, lo hai composto da «fuori» a «dentro». Mi è parsa un'azione quasi istintiva.**

—Il primo gesto è stato marcare questa linea perimetrale che incorporava colonne e scala come se fossero immensi tagli o piegature di carta.

Quel rettangolo iniziale sembra il lavoro di un geometra prima del progetto di un'opera edilizia. Fissare i limiti del terreno, la regione. Definire la misura esatta della sfida, disinfettare il campo operatorio per poter fondare una realtà con altre regole.

L'edificio di NC aiuta in questo senso, è una scultura in sé, con un atrio di 12 metri d'altezza e un ponte che lo unisce alla facciata che ha deciso dichiarare la propria indipendenza.

Una delle colonne dell'atrio ha un'altezza di tre piani ed è stata tappezzata con 12,000 post-it gialli; la montagna di cose da fare che ci impedisce d'affrontare l'ottimismo con più razionalità.

**—È la miglior unione fra spazio e opera che ho visto negli ultimi tempi, un dialogo straordinario. Esiste un senso ritmico fra le bande delle risme di carta e la loro corrispondenza con la colonna, la scala... Immagino che tutto ciò nasca da questo senso della costruzione, dal dominio dello spazio che possiedi. L'opera copre un ambito enorme e, allo stesso tempo, minimo, nei disegni lineari, sulle piattaforme delle risme di carta.**

—Vedo le risme di carta come terrazzi.

**—Terrazzi?**

—O parcheggi. Il dialogo con lo spazio sembra fondamentale, ma il mio unico obiettivo ha a che fare con il tempo. La struttura spaziale, il percorso o l'alfabeto muto che si alza sui piedistalli di carta sono scuse o dettagli che cercano di trattenere, frenare e se fosse possibile... parcheggiare lo spettatore.

Il labirinto e la scala ridotta invitano a una circolazione lenta, in uno stato d'allarme permanente. Esigono che si prendano precauzioni, guardare dove si cammina e fare attenzione ai segnali o sintomi più insignificanti... come se camminassimo su un campo minato.

**—Hai usato termini come percorso, pausa. Nelle tue opere, tanto in quelle grandi come nelle piccole, sono questi i riferimenti visivi più importanti?**

—Sono un promotore di pause. I miei disegni a matita sono tectonici e possono confondersi con una superficie bianca; se uno presta attenzione si scoprono placche mobili o piani sfocati. Millefoglie di Troia.

Ho come riferimento il cinema. Dove la velocità è standard e scandalosa; lo spettatore riceve 24 fotogrammi al secondo. Nel caso della mostra nel NC, non sono 24 risme al secondo, al contrario. Lo spettatore è libero di stabilire il suo ritmo e io cerco di rallentarlo. I diversi livelli di informazione non sono

sotterranei, anzi si impongono come un itinerario lineare con 500 scali o 250,000 fogli. Sono strategie di capillarità, ritenzione e prossimità per poter somministrare dosi omeopatiche di informazione.

**—Ci sono riferimenti, in qualche modo, alla natura o al corpo umano?**

—Al corpo non saprei. Il riferimento permanente è alla nostra qualità di percezione. Lavoro sempre al limite dell'impercettibile. Mi interessa l'infimo e l'infame. Se qualcosa vola troppo rapidamente... non lo vediamo, né sentiamo. Se qualcosa avanza lentamente pensiamo che non si stia muovendo. Non siamo capaci di vedere né il molto grande né il molto piccolo, né astri né microbi. E, ciononostante, insistiamo nell'aver fiducia totale in un apparato percettivo così precario. Siamo un esempio di percezione di rango modesto e fede cieca.

Avere chiari gli angusti limiti dei nostri cinque sensi non ci ha impedito di costruire le dottrine incatenate che ci è parso risolvessero tutto e per sempre. Non vedevamo, però eravamo visionari. La scienza avanzava confermando la nostra incapacità di conoscere la realtà e parallelamente fondavamo certezze inappellabili sul destino del mondo e sulla totalità dei suoi abitanti. Partendo da un'informazione parziale e vaga siamo riusciti a contagiarti con convinzioni assolute e concrete.

La natura ci ha protetti; ci ha appartato dall'Universo minimo e da quello massimo, dotandoci di una capacità di informarci assai moderata, a scala umana, umile. Né un microscopio né un telescopio organico. Li abbiamo dovuti inventare.

Durante un lasso di tempo enorme, ognuno ha fatto attenzione alle dosi di notizie che generava l'ambiente a lui più prossimo. L'invasione dei mezzi di comunicazione di massa e portatili ha interrotto la discrezione naturale. Stavamo al calduccio grazie all'incapacità di vedere e sentire a lunga distanza, adesso siamo esposti a una nuova intemperie... l'abisso di guardare e ascoltare il pianeta con una lente d'ingrandimento e un amplificatore in tasca, 24 ore al giorno, sette giorni su sette.

Per questo propongo di fermarci e avvicinarci. Questa è la precauzione che si deve prendere, una volta svelata la cecità globale: ridurre la velocità e prendere con-tatto con la superficie. Qualche anno fa ho realizzato una serie di mostre sotto l'ombrello del titolo *Miopia Globale*. I miopi vanno piano e fanno molta attenzione, riducono le distanze per poter mettere a fuoco meglio di Braille.

Ho proposto, dunque, il contagio della miopia per guadagnare in modestia, visto quanto poco vede la vista. C'era da fare un passo in più, non prendere sul serio la nostra impotenza visuale e proporre l'ottimismo come forma di cecità augurale. Per questo siamo fatti, e non per la superbia dell'aquila che crede d'aver occhi d'aquila.

—A livello fisico, in termini di spazio, esiste una relazione di scala con l'essere umano? Per esempio, poco fa è entrato un gruppo di studenti e la maggior parte di loro si piegavano per vedere i tuoi terrazzi. Si abbassavano per poter distinguere. Si vede raramente, in una mostra, che la gente resti in silenzio e si chinino per vedere un'opera.

—Gli artisti fanno finta di no, però in realtà vogliono che la gente si ammutolisca o si inginocchi...

—Ci sei riuscito! (risa)

—Cinque anni fa, nel Colombo Americano, in una mostra che curava Estefanía Sokoloff, *El papel del papel*,<sup>1</sup> ho coperto l'enorme superficie della sala con strati di fogli per ufficio. Su questa specie di tappeto bianco a squame c'erano strutture di risme e una calligrafia di tagli molto diversa da quella di questa mostra. Invece di un labirinto sinuoso che impedisce d'avanzare senza fare attenzione, avevo installato un pavimento di fogli mobili che obbligava a togliersi le scarpe e a muoversi lentamente. Era una superficie instabile e sembrava di camminare sulla neve. La gente circolava nella sala lentamente e in silenzio. È stato un altro modo di proporre lo stesso cambio di modalità: nuove norme di transito. La struttura generale nella mostra del 2006 era un caos di carta, l'opposto del labirinto ortogonale e codificato a seconda del colore di *Optimismo Radical*. Due strategie diverse con uno stesso fine: frenare e avvicinare. Su internet si può vedere un video che documenta una installazione simile a quella del Colombo Americano che ho realizzato nel 2004, nel Centro Cultural de España di Montevideo, nel 2003. (<http://www.youtube.com/watch?v=WverwY-Cnn0&feature=related>)

—Mi piace il termine frenare. Insistere affinché la gente osservi, ampli la sua capacità percettiva, si renda conto.

—Ci rendiamo abbastanza conto, il problema è che ci saturano con un bombardamento indiscriminato di commozioni. La censura del ventesimo secolo agiva con le forbici, ritagliava le notizie. La censura attuale agisce per inondazione. Siamo vittime di un'indigestione semiotica provocata da una overdose di dramma talmente clamorosa che impedisce qualsiasi reazione. La percussione d'informazioni ha un ritmo così opprimente che nulla causa la ripercussione che meriterebbe. Oggi fare attenzione si può considerare un'attività sovversiva.

—Anestetizzati.

—Esatto, addormentati e accelerati. Sottomessi a una capacità percettiva molto limitata, gli aggiungiamo un traffico inumano di distrazione per eccesso di

1. In spagnolo «El papel del papel» gioca sul doppio senso della parola «papel» che vuol dire sia «carta» che «ruolo».

commedia o dramma. Pertanto credo che sia opportuno aprire parentesi, invece di generare tesi nuove. Costruire parcheggi, interruzioni. Disegnare fino a quando la densità della trama permetta di diluire e cancellare. Abbassare il volume grafico del paesaggio.

—C'è qualche posto nel quale ti piacerebbe intervenire? Una piazza, un museo, qualche paesaggio...

—No. Ciò che mi piace sono le sfide concrete che appaiono senza il bisogno di andare a cercarle. La cosa interessante è reagire di fronte a una realtà specifica. Libertà dentro confini prestabiliti. I miei formati sono sempre standard: fogli A4, cornici per diapositive, mele, rotoli di stagnola da 12 o 18 pollici, prismi di acrilico con le misure che si trovano sul mercato. Non ho mai pensato di disegnare un supporto o di cercare una collocazione ideale.

—Bella cosa: la libertà a partire da un qualcosa di misurato.

—Sì, qualcosa di limitato e condiviso, quotidiano. Credo che la caratteristica della libertà, l'unica forma possibile, sia quella che stabilisce limiti precisi. Il formato standard non è altro che un insieme di limiti inalterabili, un punto di partenza rigoroso che esige concentrazione e impedisce qualsiasi digressione. L'iporeale o infraordinario è un riduzionismo: elimina possibilità infinite e irrilevanti.

—Da dove nasce la tua predilezione per la carta?

—Sono essenzialmente superficiale. Mi piacciono le superfici. Scappo dalle profondità e dai contenuti. Non c'è nulla di più superficiale della carta; è solo superficie. La nostra regione, l'America Latina, possiede uno stock venerabile di idee. Uno stock più che sufficiente. Ogni idea allo stato nascente provoca simpatia, ha come vocazione quella d'essere chiara; e ogni idea chiara aspira a trasformarsi in idea fissa.

La storia delle idee dimostra che tutte finiscono per essere considerate entusiasmi precari personali o collettivi. Le idee decadono mentre cresce il mio entusiasmo per la qualità delle tavolette di ceramica, le tavole di grafite, la carta impermeabile, i prismi acrilici, le lenti di polycarbonato. Disegnare vuol dire dialogare con la superficie. Lavoro sempre con materiali molli che permettono d'incidere, che funzionano come limite fra il disegno e l'incisione. Una fenditura o un rilievo che libera minimamente la linea dal piano.

—Il più profondo della superficialità.

—Disegnare con una matita bianca su un foglio di carta stagnola della Reynolds permette generare rilievi impalpabili. Inversamente, una mina di grafite H9 ferisce, durante il suo percorso, la carta Yupo o un *claybord* della Ampersand.<sup>2</sup> Una volta finito il disegno, se si guarda controluce si vedono le linee incise

2. Yupo e Ampersand sono due marche di materiali per il disegno.

dalla grafite e sembrano fiumi sulla parte più superficiale della superficie, a pelo d'acqua.

Ho il più grande rispetto per gli intellettuali seri e i combustibili pesanti. Loro si occupano degli abissi, io preferisco fare surf («Se vuole un messaggio vada alla messaggeria»).

**—Ti è capitato di dipingere qualche volta mentre studiavi o di fare sculture formali? Basicamente, tutta la tua opera sono disegni.**

—Sì, sono un disegnatore. Quando le parole non bastano a nominare le cose e i numeri insistono con l'essere esatti, il disegno è l'unico mezzo adatto per smettere di capire. Ho fatto un master di incisione e non ne ho mai fatta una. L'unica eccezione è stato un lavoro su invito per festeggiare i trent'anni del Drawing Center di New York. Ho lavorato la matrice «anniversario» e l'edizione l'ha fatta un indimenticabile maestro, Greg Barnett. È un dittico generato da una sola matrice. Lavorare con una punta sul rame è meraviglioso ma farne l'edizione, non fa parte delle mie corde.

Quando studiavo all'università una volta finita la matrice mi fermavo, non mi avvicinavo alle presse. La punta secca o l'acquaforte non hanno bisogno di inchiostro e carta. La mia serie di disegni su carta stagnola si chiama *Soft Plate* e i miei disegni a matita su carta *Slow Edition*. Quando disegno a matita sulla carta cerco di ripetere lo stesso disegno: edizioni lentissime e molto limitate.

La carta stagnola è una lamina per incisione insuperabile per via della sua malleabilità e, allo stesso tempo, perché si nega a qualsiasi possibilità di tirarne un'edizione. Pressarla distruggerebbe l'informazione che contiene. Le edizioni d'incisioni hanno perso il proposito di moltiplicare il contatto con la gente. Oggi questa funzione la copre Internet e i file ad alta definizione. Per fare un'edizione infinita e davvero economica è sufficiente pubblicare l'immagine sul web, con una qualità che ne permetta la miglior riproduzione.

Scusa, adesso ricordo che la tua domanda era su pittura e scultura. Non ho mai fatto scultura tradizionale... né stampi né scalpelli. Ho dipinto qualcosa durante la preistoria, ma non l'ho mai preso sul serio né mi ha mai interessato. Dipingendo ho sempre avuto la sensazione che stavo decorando o truccando un disegno. M'interessano i materiali che hanno un colore incorporato e ammiro molti pittori che riescono a introdurre la luce con la stessa naturalità della linea. L'unico rapporto che ho con la luce è per via delle ombre. L'ombra di un pezzo di carta piegato o quella che è generata da un taglio sull'acrilico. Quest'ultima tecnica la chiamo «ombra su carta» e consiste nell'incorniciare molto formalmente un foglio bianco in un *pass-partout*. Sull'acrilico che lo copre incido un disegno con una taglierina. Illuminando l'opera la linea sull'acrilico sparisce e proietta sulla carta un'ombra in altissima definizione, una linea che sembra tracciata con l'inchiostro.

Chi osserva non vede la realtà (la linea incisa sull'acrilico) e ha un accesso diafano alla rappresentazione (l'ombra proiettata sulla carta).

Il disegno, diretto ed evanescente, è lo strumento ideale per fissare le ossa dell'incertezza.

Tendo sempre a una riduzione dei mezzi e ciò mi allontana nuovamente dalla pittura o dal bronzo; ho iniziato lavorando con la matita e la carta; adesso posso disegnare con meno: matita su matita (disegno di grafite su tavola di grafite) o solo blocchi di carta o acrilico intagliato.

**—Pensi che l'opera di NC sia effimera?**

—Sì. È un'installazione con data di scadenza: scade il 17 dicembre 2011; se in futuro si vorrà ripeterla dovrà farsi in questo stesso spazio, perché è totalmente specifica.

Ho grandi amici ossessionati con la trascendenza della carta senza acido e dell'inchiostro inorganico. Controllare la luce, la temperatura e l'umidità. Jacob Elhanani è un disegnatore straordinario, lavora per tre mesi a un piccolo disegno con la certezza che i materiali che usa sono eterni. Guarda la sua opera con questa prospettiva. Io lavoro mesi a un disegno con la certezza d'essere più precario della carta o della frutta. Ho ricevuto grandi sorprese in questo campo; per esempio, la serie di opere disegnate su mele McIntosh.

Durante il processo ho scoperto due fatti poco comuni: una mela si può prosciugare senza marcire; nel giro di poche settimane si trasforma in un fossile di buon legno e conserva il disegno che vi è stato fatto sopra; un archivio profumato e stabile. Ovviamente la mela dev'essere di stagione. Se è stata congelata è condannata a una sparizione perentoria o a sopravvivere artificialmente. L'acqua della frutta, sotto zero, rompe le cellule e la disidratazione perde ogni possibilità di essere naturale e armonica.

La seconda condizione è che il taglio del disegno non arrivi alla polpa, non sia più profondo dello spessore della buccia, perché la frutta, come gli essere umani, possiede derma ed epidermide.

Osservando queste due precauzioni la mela si disidrata lentamente per 45 giorni e si può conservare per decenni.

Ho realizzato un video con Ken Solomon che documenta questo processo, una foto ogni 10 minuti per un mese e mezzo. Il video è stato esposto nel MoMA per tre anni e si può vedere su YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=4aJhdJ1dZI>

**—Hai detto che l'idea centrale del tuo progetto è la superficie. Come giustifichi il contenuto di queste superfici? C'è o non c'è un contenuto? È solo superficie?**

—Non c'è un contenuto. È una latta vuota e neppure importa la latta. L'unica cosa che si offre è la cerimonia della sua apertura e l'opportunità di farsi carico del

vuoto. Inscatolare una pausa o un disegno da leggere senza fretta, né speranza d'essere informati.

Questo esercizio sulla percezione non ha nulla a che vedere con la meditazione, è ovvio che lo svuotamento interiore è il contrario dello svuotamento obiettivo. Se raggiungo i miei propositi quando disegno, la superficie a un paio di metri di distanza pare un foglio bianco.

Più da vicino, un foglio quasi grigio.

Da molto vicino c'è la possibilità di scavare nel campo visuale alla ricerca di un significato. Un piano, un altro, nessuno. Fino a raggiungere la conclusione che la realtà è divenuta invisibile e le arti visive, invisibili.

Il contenuto o la meta sarebbe il tragitto, percorrere l'opera aiuta a perdere la nozione di scala e permette di visualizzare il tempo.

**—C'è un qualche tipo di identità che vuoi proiettare, più personale, o politica, o sociale o di qualsiasi altra indole?**

—Sulla parete centrale sono appese una quantità di buste senza nessun messaggio.

Ripeto: «Se vuole un messaggio, vada alla messaggeria» —Onetti ha sempre ragione.

Lo stesso fenomeno appare nella verticale di diapositive e nelle piattaforme di fogli per ufficio. Materiali quasi obsoleti che fino a poco tempo fa sono stati essenziali per la circolazione di idee, programmi, denunce, ricette, consigli, immagini e altre raccomandazioni.

Le uniche cose che sono in grado di consigliare sono il rallentamento e la prossimità, come se fosse un manuale d'istruzioni o un piano di governo. In questo caso lo slogan della campagna sarebbe: la pazienza è la scienza della pace.

L'opera è in se stessa, consiste nell'essere. Sta lì ed è. Così come ci sono opere che sollecitano attenzione, ce ne sono altre che sollecitano l'intenzione.

**—C'è un qualche ricordo associato al processo d'esecuzione del progetto o spero che lo spettatore evochi qualcosa?**

—No, quando disegno o taglio la carta seguono determinate strutture e una sintassi che unisce queste strutture, l'interesse risiede nel creare qualcosa visivamente polisemico che non abbia nessun'altra funzione che quella di reclamare un senso.

**—Ad ogni modo, quando la tua opera si guarderà fra 200 o 300 anni possederà un'identità molto chiara legata all'inizio del XXI secolo, soprattutto perché usi un tipo di carta che sicuramente fra 300 anni non esisterà, in questo senso fungerà da memoria storica, al di là di tutta la costruzione visiva, che è quel che conta.**

—Non nutro nessuna speranza in questo senso, ma mi interessano i materiali che sto usando o che smetto di usare: contraddistinguono un momento per conto loro.

Sappiamo dell'ossessione che avevano per le diapositive gli artisti, i curatori, la gente che formava parte del mondo dell'arte, e le abbiamo viste sparire brutalmente. In dieci anni sono passate dallo splendore a essere un pezzo da museo, non esistono più. Questo definisce perfettamente la nostra epoca, la morte della diapositiva.

**—La morte delle risme di carta bond...**

—Sì, parlano della fine della carta, però siamo sempre più «incartati». La crisi finanziaria negli USA del 2008 e quella europea del 2011 hanno in comune la moltiplicazione geometrica della carta. Contratti di ipoteche, assicurazioni, emissioni di moneta, buoni del tesoro vani e sovrani. Carta che genera altra carta che garantisce che si stampi altra carta.

**—In un mondo che cerca d'essere digitalizzato...**

—Ma è così. Un mondo contraddittorio come questa intervista che sarà pubblicata su carta e aggiungerà informazione a un mondo che abbiamo definito poco fa come saturo di dati e di idee «originali».

**—Vedo che vai controcorrente, perché molti artisti contemporanei scrivono un testo sulla propria opera, vogliono controllare il messaggio, l'intenzione. In effetti, molte università chiedono agli studenti di Belle Arti di fare prima una proposta scritta, un testo e dopo l'opera, un «appoggio» che è sempre più comune. Però tu no, a un certo punto ti ho chiesto un testo per una scheda educativa e ho sentito molta resistenza da parte tua...**

—Tutto il mio lavoro è previo o posteriore alla certezza. Sono il contrario di un illuminato, sono uno spento.

**— (Risa.) Bellissimo e interessantissimo! La gente ingerisce sempre più informazione, mangia sempre di più, mi fa venire in mente gli USA dove esiste un'epidemia di obesità, no? Però, passando ad altro, so che vieni da una famiglia di artisti, di intellettuali, come sei cresciuto? Chiedo perché mi interessa contestualizzare questa parte, da dove vieni?**

—Vengo da gente molto amabile.

**—Ne sono certo.**

—I miei genitori si sono goduti un Uruguay di cui, in un certo senso, tutti sentiamo la mancanza senza averlo conosciuto: l'Uruguay della metà del ventesimo secolo, quando vincemmo la Coppa del Mondo nel Maracanã mentre avevamo uno stato benefattore ricchissimo, con saldo attivo e umanista. Entrambi erano giovanissimi ed ebbero privilegi d'indole culturale straordinari, alcuni basati su disgrazie altrui, come la Guerra Civile Spagnola che



fece emigrare in Uruguay intellettuali eccezionali. I miei genitori si trovarono nell'epicentro di questi fenomeni, quello che si è nominato in Uruguay la «Generazione del 45»; mia madre era romanziera, scrisse narrativa tutta la vita, esercitando la bontà come professione; mio padre scrive teatro e pratica la saggistica, la storia e, tutte le domeniche, il giornalismo d'opinione. Mia sorella fa la magistrata.

Dico sempre che a loro sono rimaste le idee e a me lo spazio che le separa, uno spazio simile ai corridoi che formano la griglia di risme della mostra.

**—Come in *Foglie morte* di Gabriel García Márquez. Hai qualche ricordo d'infanzia connesso a *Optimismo Radical*?**

—Mi hanno sempre detto che nella famiglia di mia madre erano tutti ottimisti e, da sempre, i miei migliori amici sono radicali.

**GUILLERMO OVALLE.** Artista colombiano stabilitosi a New York da molti anni; alla fine del 2010 comincia le sue funzioni di direttore e curatore di NC-arte, carica che svolge fino a metà del 2012. Durante la sua gestione realizza l'intervista all'artista Marco Maggi nell'ambito della sua mostra *Optimismo Radical* a NC-arte, nel 2011. In precedenza ha lavorato al Museo di Brooklyn come conservatore di collezioni, e con Patricia Phelps da Cisneros come incaricato della collezione d'arte latinoamericana.

## SURF SU CARTA

Selene Preciado

**—Ho letto questa sua affermazione: «La carta è il mio proposito. Il tempo e la concentrazione sono i miei mezzi preferiti». Sebbene lei abbia sperimentato con diversi materiali e superfici come il plexiglas, la stagnola e perfino le mele, mi piacerebbe che ci parlasse della sua preferenza per la carta come mezzo.**

—Sono essenzialmente superficiale. Mi piacciono le superfici. Evito profondità e contenuti. Non c'è nulla di più superficiale e portatile di un foglio di carta: è solo superficie. Disegnare è, basicamente, dialogare col foglio. Lavoro sempre con materiali teneri che ammettono le incisioni e i tagli; lavoro sul confine fra l'incisione e la scultura. Le fessure o lo sbalzato appena liberano la linea di un piano; un taglio nella carta rende possibile passare dalla bidimensionalità del disegno alla tridimensionalità di una microscultura fatta di carta piegata. Disegnare con una matita molle su un foglio di stagnola Reynolds mi permette di generare rilievi intangibili. Al contrario, la mina di una matita H9 ferisce la carta Yupo<sup>1</sup> o quella ricoperta. Se osserviamo controtuce le linee ritagliate con la matita, assomigliano a dei fiumi sulla superficie; la superficie dell'acqua. Gli intellettuali si occupano degli abissi, io preferisco fare surf sulla carta.

**—Che importanza hanno i giochi di parole nella sua opera? Hanno più a che vedere con la prima reazione degli spettatori o è un invito a interpretarla da una diversa prospettiva?**

—Sono a favore dei titoli e dei paesaggi polisemici; delle parole o dei segni che permettono di arrivare a conclusioni variabili. L'umore è sempre sintetico e aiuta a intimorire la trascendenza. L'America Latina possiede pregiate esistenze di idee serie. Esistenze più che sufficienti.

**—La sua opera possiede un aspetto ossessivo nel modo in cui lei satura e sfida i materiali attraverso così tanti dettagli e incisioni così minute che a volte sono difficili da apprezzare a meno che non gli si presti molta attenzione o si usi una lente di ingrandimento. Mi piacerebbe che lei mi dicesse qualcosa sul suo**

**I testi e l'intervista sono stati pubblicati dal Museo d'Arte Latinoamericana in occasione della mostra di Marco Maggi *No idea*, tenutasi dal 21 gennaio al 29 aprile 2012 a Long Beach, California.**

1. Marca di un tipo di carta sintetica al 100%.

**metodo di lavoro e sull'uso che fa di materiali come la stagnola e le diapositive (da cui toglie la pellicola per sostituirla con materiali differenti).**

—Un'ossessione è una fissazione fuori controllo. Nel mio caso, il controllo è una fissazione. In linea di massima, il piano è sommare per poter sottrarre. Scrivere per cancellare. Quando disegno la testura diviene così densa che da lontano sembra un foglio di carta bianco. Più da vicino il foglio diventa grigio. Più da vicino si vede, più è facile scavare nel campo visivo fino ad instaurare un legame con l'insignificante. La saturazione è un modo di abbassare il volume del paesaggio e aiutare lo spettatore a perdere la messa a fuoco. L'intenzione è quella di creare un amabile sconcerto e un incatenamento simpatico; offrire una confusione precisa, generare dicotomie meno risolutive. Questo disegno è testo o testura? Sono le rovine o i principi di un alfabeto? È la vista aerea di una città o l'intimità di un sistema informatico? Sono tessuti organici o tecnologici? Sarà precolombiano o postclintoniano?

Per questo faccio riferimento alla «no idea». È una mostra allo stesso tempo micro e macro, quando in realtà si riferisce solo a ciò che ognuno decide di capire dopo averla visitata. Funziona come un attaccapanni per appendere figurazioni nell'intimità della testa. La meta dell'opera non è il contenuto né il contenitore. È solo un sottile invito a ridurre la velocità e la distanza.

**—Ha già menzionato come la sua opera non è «in nessun modo colorita né commerciale»; nonostante ciò lei utilizza oggetti e materiali comuni (commerciali), come le mele McIntosh, la carta Reynolds, le etichette Avery, buste, diapositive, eccetera. Può spiegare come utilizza e trasforma questi comuni oggetti d'uso quotidiano in riflessioni silenziose che simultaneamente innalzano e criticano la realtà?**

—Quando ci avviciniamo lentamente agli scaffali di un supermercato possiamo dare una seconda chance alla bucciauntuosa di una mela McIntosh o scoprire la faccia satinata della stagnola. I miei formati sono sempre standard: fogli A4, cornici per diapositive, mele, rotoli di stagnola da 12 o 18 pollici. Ogni formato standard non è che una serie di limiti inalterabili: un punto di partenza rigoroso e che impedisce di partire per la tangente. L'iporeale o infraordinario stabilisce un riduzionismo volontario che sopprime le possibilità irrilevanti. Gli oggetti famigliari e facili da identificare presentano piccoli interventi che sono difficili da leggere. Installare 256 risme di carta sul pavimento o incorniciare 324 diapositive in un metro quadrato sono due strategie multifocali diverse con uno scopo in comune: l'attenzione e l'approssimazione. Questa proposta non critica la realtà bensì il modo in cui ci mettiamo in rapporto con essa. Il nostro apparato percettivo ha un raggio d'azione limitato. Non siamo in grado di vedere né astri né microbi: tutto ciò che avanza lentamente sembra che sia fermo. Non possiamo ascoltare il battito cardiaco né gli aerei supersonici. È straordinario come, partendo da una fonte d'informazione così minima e imprecisa, si abbia il coraggio, ogni tanto, di elaborare dottrine massime e specifiche.

**—Da poco ha iniziato a introdurre un po' più di colore nelle sue opere. Senza bisogno di prendere la sua affermazione in senso letterale, forse potrebbe spiegare l'importanza dei colori primari nelle sue opere più recenti; nello specifico, l'uso del giallo vivo in opere come *Yellow Hotbed* del 2011. Che ruolo svolge il colore nell'esperienza dello spettatore?**

—Il colore offre uno spostamento. Ci allontana dalla ragione e ci avvicina a due estremi opposti: le emozioni e le funzioni. Per esempio, il giallo è il colore della luce e indica pure un avvertimento. Mi interessano i colori primari perché ne facciamo uso periodicamente per codificare oggetti che vanno dagli impianti elettrici o meccanici ai segnali stradali. I colori hanno funzioni specifiche. Perché si è escluso il blu dai semafori?

**—Le interessa la partecipazione del pubblico? Considera la sua opera interattiva? In che modo?**

—Il pubblico è vitale perché l'opera lo aspetta per acquisire un senso. È interattiva perché l'attenzione o lo spostamento dello spettatore permette che le persone cambino di prospettiva e cambino il senso che hanno attribuito all'opera all'inizio. L'opera è un contenitore vuoto, e il contenitore non ha importanza. L'unica cosa che viene offerta qui è una pausa inscatolata e il contenuto si riferisce all'uso che le si dà. La cerimonia d'apertura lenta è una responsabilità verso il vuoto: lo spettatore come creatore di contenuti. Il mio unico fine in questo processo è dare visibilità al tempo.

**—Si è detto che il suo lavoro è una combinazione del linguaggio «universale» di Joaquín Torres García e la scrittura automatica di Henri Michaux. In che modo le tecniche del tagliare, incidere, marcare, rigare una superficie la aiutano a creare soppressione o saturazione in un «mondo alternativo con le sue proprie regole»? Quali sono queste regole?**

—Credo che la saturazione sia la miglior forma di soppressione. Nel ventesimo secolo la censura eliminava le notizie, funzionava come un paio di forbici. Oggi la censura si applica attraverso l'inondazione e la saturazione. Attualmente la ricerca delle notizie si realizza con un ritmo talmente travolgente che le ripercussioni perdono forza. Siamo vittime di un'indigestione semiotica causata da un'overdose di drammi e commedie. A partire da questa diagnosi, la mia proposta consiste nell'aprire una parentesi e non generare nuove tesi.

Campeggiare fino all'alba.

Le regole a cui lei si riferisce nella domanda sono le semplici regole di circolazione o transito. Una seconda realtà nella quale prestare attenzione non è sovversivo e non veniamo multati per parcheggiare. La mia mostra più recente a New York s'intitolava *Parking Any Time*.

**—Lei si è riferito alla caratteristica 3D delle pile di carta, e al fatto che le risme rappresentano colonne o piedistalli; sono tutti termini legati all'architettura. In**

architettura tutti gli elementi del disegno devono essere funzionali e anche le opere della sua mostra *No Idea* hanno una funzione. Queste «architetture alternative» giocano con la frase «architettura di carta», il termine che si usa per riferirsi ai progetti utopici, distopici o fantasiosi che non si è mai nemmeno pensato di costruire?

—Mi piace la relazione diretta fra il disegno e la sua funzione in architettura, l'enfasi della carta del disegno su una planimetria; la sua capacità di rappresentare con precisione una porta o una parete, senza significati poetici o filosofici. Tutte le linee di una planimetria hanno delle conseguenze specifiche e vitali in 3D. Non associo i miei disegni ad un'utopia. Non disegno monumenti impossibili né fantasie urbane. Quando i numeri insistono nell'essere esatti e le parole non sono sufficienti a nominare le cose, il disegno è l'unico mezzo per smettere di capire con precisione. Disegnare è l'opposto del non capire nulla in generale. Il disegno permette di non capire nulla in particolare, non capire tutte le cose, tutti i passi. La non comprensione richiede una competenza rigorosa. Ti permette di capire le ossa dell'incertezza.

—Nell'esposizione del MOLAA sta mostrando tre *Turner Catalogs* e una scatola, dove ci sono riferimenti ad architetti famosi e ai loro progetti di musei famosi. Le interessa in maniera speciale l'architettura decostruttivista? C'è un'intenzione diretta o un gioco di parole nella presentazione di queste opere nel contesto dello spazio del museo?

—La decostruzione permette di isolare i frammenti. Mi interessa molto concentrarmi sui frammenti. Isolare un frammento e osservarlo con attenzione ci permette di scoprire che ogni frammento è di per sé un tutto. Questo «tutto» merita la nostra totale attenzione, non quella periferica; il postmodernismo ha frammentato la realtà e sbriciolato l'attenzione. Ora è nostra responsabilità assegnare un ruolo da protagonista anche al più piccolo dettaglio; per ogni particella, un'attenzione particolare. Ogni frammento è un tutto di minor volume e intensità. Ogni punto, lettera o mattone è una particella di base e, allo stesso tempo, una domanda alla quale dobbiamo prestare un'attenzione speciale.

Negli ultimi anni ho lavorato sulle «coperture», una serie basata su un enorme paradosso: quando la CNN o la Fox vogliono comunicare qualcosa, la «coprono». Coprire qualcosa è il miglior modo di mostrare e comunicare? La mostra include la «copertura» di vari musei sotto il tetto di un quinto: il tetto del MOLAA è una forma più ampia di copertura che una millefoglie di carta.

—Per concludere, nel suo testo per la mostra lei accenna al fatto che «se ogni colonna di carta contenesse dati importanti, i «corridoi» fra ogni pila marcherebbero i limiti di questi monumenti del pensiero universale».

Potrebbe spiegare in che modo questa certezza o incertezza sull'esistenza (o assenza) di informazione gioca con il concetto di saturazione come cancellazione nella sua opera?

—Lavoro nei corridoi che separano le idee, da uno spazio antecedente e successivo alla certezza. Un'assenza precisa e ortogonale separa le risme di carta. Questa griglia di strade larga 2 pollici non costituisce un disegno di carta, ma un disegno realizzato con linee di spazio vuoto o negativo. Il disegno si definisce attraverso l'assenza della carta: una specie di disegno del vuoto che si può considerare come un esempio radicale del materialismo suprematista.<sup>2</sup>

Dapprima ho disegnato con la matita su carta. Dopo solo con la matita (disegni realizzati con grafite su grafite). Poi ho disegnato solo con carta gialla –le piegature e le loro ombre sulle risme di carta–. Adesso ho fatto un passo in più e la griglia che separa le risme costituisce un disegno realizzato senza matita né carta; un disegno realizzato nello spazio vuoto. Questo spazio «nel mezzo» è il mio spazio: lo spazio antecedente e successivo al pensiero. Se ogni risma implicasse la minaccia di un archivio di 500 pagine piene di dati e idee, il mio spazio sarebbe la scaffalatura di una biblioteca vuota. Lo spazio libero di un disco rigido in attesa di qualcosa di memorabile. Lo spazio «intergriglia» della nostra installazione sul pavimento è minore rispetto all'opera *Bianco su bianco* di Malevich (1918). È una rete ortogonale costituita da incroci dove il nulla s'incontra con il nulla in angoli di 90 gradi.

**SELENE PRECIADO.** Ha frequentato un corso di specializzazione in arte e pratica curatoriale nell'ambito pubblico nella Scuola Roski di Belle Arti, Università del Sud della California. Ora svolge il ruolo di assistente di ricerca curatoriale del Museo d'Arte Contemporanea (MOCA, per la sua sigla in inglese) di Los Angeles.

2. Il termine «suprematista» si riferisce a Kazimir Malevich (Ucraina/Russia, 1878-1935) e alle sue composizioni suprematiste che si opponevano al realismo materiale caratteristico dell'epoca. Malevich scartava elementi fino a rimanere con un quadrato bianco su una tela bianca.

## LA MUTAZIONE DEI PROTOCOLLI

Mary-Kay Lombino

—I materiali che usi non sono i tipici materiali per fare arte, bensì oggetti casalinghi e quotidiani come rotoli di carta stagnola, lenti per occhiali, specchi per il transit e risme di carta. Cosa ti attrae di questi materiali?

—Andare più lentamente e avvicinarsi.

La velocità è tragica in macchina, nell'arte e nei centri commerciali. Quando riduco la mia velocità da Home Depot o Stop & Shop,<sup>1</sup> scopro sempre superfici straordinarie: la pelle delle mele McIntosh o il retro setoso dei righelli da muratore. Ogni superficie possiede diverse facce che permettono di stabilire dialoghi intimi con i miei tre strumenti: la matita, la taglierina X-Acto e il tempo.

Dopo aver visto uno dei miei disegni su carta stagnola, lo spettatore che torna al supermercato può dare una seconda possibilità a, o ridere dei, rotoli Reynolds.<sup>2</sup>

—L'attenzione ai dettagli nel tuo lavoro coniuga l'abilità manuale con oggetti che sono prodotti industrialmente. Questo sembra provocare una tensione nelle tue opere che sono, contemporaneamente, *high-tech* e *low-tech*. Quale di questi aspetti ti interessa di più?

—Quello digitale!

L'industria non creerà mai uno strumento più digitale di una mano: cinque dita invece che solamente zero e uno. Adoro i computer perché vanno sempre più veloci per permetterci di andare *lentissimi*.

Tensione è, per me, una parola chiave: la tensione fra i materiali freddi e la mano, la tensione fra testo e testura, e fra macro e micro.

Posso trovare molte dicotomie e tensioni nel mio lavoro, ma non un'intenzione specifica. Suggestisco solo alcune mutazioni del protocollo.

L'intervista è stata pubblicata dal Centro d'Arte Francese Lehman Loeb, del Vassar College, in occasione della mostra di Marco Maggi *Lentissimo*, tenutasi dal 20 gennaio al primo aprile 2012.

1. Rispettivamente, catene statunitensi di negozi di bricolage e di alimenti.

2. Celebre marca di carta stagnola.

—Hai un gran talento nel trasformare il gesto artistico in un segno fortemente controllato, quasi ossessivo. Come arrivi a questo controllo? Usi dei sistemi matematici per lavorare alle tue composizioni, o disegni liberamente?

—Non è una prigione matematica, non sono forme libere ed è il tempo.

Il mio lavoro ha un sacco di regole calde che cercano di rendere il tempo visibile e lo spazio invisibile. Il nostro mondo illeggibile è globale e miope. Frenare il tempo e ridurre la scala è la mia risposta. Nessuna gran soluzione o rivoluzione urgente: il mio proposito è un processo omeopatico. Una persona, un passo e un centimetro alla volta.

—Devi avere un'incredibile quantità di pazienza e destrezza per raggiungere un livello così impressionante di dettagli nel tuo lavoro. Sono qualità che hai sempre avuto o le hai acquisite con la pratica per poter raggiungere i tuoi obiettivi artistici?

—Se credi nella politica della lentezza devi esercitare l'umore e la pazienza. Aspettare... cerco di costruire una seconda realtà.

—Molti dei tuoi lavori sono pacati e invitano ad essere osservati con lentezza per poter scoprire alcune delle loro gemme, nascoste nei dettagli. Crei opere che di proposito si schiudono lentamente di fronte allo spettatore, quando questi vi si avvicina?

—Sì, sì! Mutare il protocollo è il mio scopo. Oggi la delicatezza è un'attività sovversiva perché amiamo vite fatte di terahertz e lunga distanza.

Gli spettatori «rapidi» vedono, da lontano, il disegno come un foglio bianco. Gli spettatori «lenti» possono vedere dieci volte più cose nello stesso disegno, cambiando prospettiva e interpretazione molte più volte. La mia attenzione non è rivolta all'oggetto o al soggetto. È rivolta al tempo fra l'oggetto e lo spettatore. Mi interessa il protocollo specifico dei modi e tempi del processo di visione.

—Mi puoi parlare del tuo interesse per il linguaggio e l'informazione (codici, mappe, diagrammi) e di come ciò influisce sul tuo lavoro e sui titoli delle tue opere?

—Creare una seconda realtà ha bisogno di molti codici e pianificazioni. Un'incubatrice di linguaggio si basa sempre su un alfabeto crescente, diagrammi felici e sintassi.

Disegnare è molto simile a scrivere in una lingua che non posso leggere: un testo che non ha la speranza d'essere informativo. Non ha un filo, è un allenamento per stimolare la nostra empatia verso l'insignificanza.

Negli ultimi anni ho lavorato a una serie intitolata *La collezione Ted Turner, dalla CNN al DNA*. Il progetto si è generato da una riflessione sulla parola «coprire». A me risulta molto interessante che i mass-media usino la parola «coprire» per dire il contrario: mostrare qualcosa. Promettono una «copertura completa». A

volte questa copertura è così efficiente che non si riesce a discernere fra una trasmissione dal vivo e la morte. Comprendiamo la struttura del DNA e l'alfabeto genetico ma non possiamo leggere un capello che ovviamente include informazioni su come clonare il nostro miglior amico.

Ho una sola domanda: la nostra incapacità di rapportarci a queste cose è un tipo di cecità verso l'informazione o dovrebbe essere descritta come una nuova forma di analfabetismo? In ogni caso, la cosa più saggia da fare è rassegnarci al fatto che siamo destinati a sapere di più e capire di meno, vittime di un'indigestione semiotica. L'estrema percussione delle notizie previene ogni ripercussione delle medesime. Un'overdose di dramma è un anestetico perfetto, uno strumento censorio molto più efficace delle forbici. Stiamo costruendo una società di informazioni disfunzionali.

**—I tuoi *Hotbeds* mi ricordano, da un lato, le pile di poster o fotocopie di Félix González-Torres, e dall'altro, dei minuscoli monumenti astratti posizionati strategicamente al centro di piazze di città in miniatura. A cosa ti senti più vicino, al semplice ma poderoso gesto che Torres realizza sui pavimenti di gallerie e musei o alla grande conquista di posizionare sculture in uno spazio pubblico?**

—L'influenza è sempre invisibile per le sue vittime. So che mi piace molto Félix e la sua generosa disseminazione, dinamica e sublime contaminazione d'arte.

La mia serie *Hotbed* è collegata agli archivi tettonici e alle sagome dei libri. Sono paesaggi statici in transizione fra la costruzione e la demolizione: fra modelli e rovine. La risma americana è allo stesso tempo una micro scultura e un piedistallo, che sembrano di carta.

**MARY-KAY LOMBINO.** Curatrice responsabile d'arte contemporanea e fotografia del Centro d'Arte Francese Lehman Loeb Art Center, del Vassar College. Tra le mostre che ha realizzato *The Polaroid Years: Instant Photography and Experimentation*; *By Hand: Pattern Precision, and Repetition in Contemporary Drawing* oltre a numerose mostre individuali di artisti come Marco Maggi, Phil Collins, Ken Price, Euan Macdonald e Mungo Thomson.

## Sull'artista

Nato a Montevideo, Uruguay, nel 1957, Marco Maggi risiede e lavora a New Paltz, New York, e Montevideo, Uruguay. Le sue opere sono state esposte in gallerie, musei e biennali in Europa, Stati Uniti e America Latina. A New York, il suo rappresentante è Josée Bienvenu. Nel 2013 ha ricevuto il premio Figari alla carriera. Fra le sue mostre ricordiamo *Disinformazione funzionale*, Istituto Tomie Ohtake, San Paolo, Brasile (2012); *Ottimismo Radicale*, NC-arte, Bogotá, Colombia (2011); *New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006*, Museo d'Arte Moderna, New York (2008); *Poetics of the Handmade*, Museo d'Arte Contemporanea, Los Angeles, California (2007); V Biennale di Gwangju, Corea del Sud (2004); *Costruzioni e demolizioni-Disegni in Spagnolo*, Centro Culturale della Spagna a Montevideo (2003); VIII Biennale di L'Avana, Cuba (2003); 25ª Biennale di San Paolo, Brasile (2002); e la Biennale del Mercosud, Porto Alegre, Brasile (2001). La sua opera è rappresentata in collezioni pubbliche come quelle del Museo d'Arte Moderna di New York; il Museo d'Arte Contemporanea di Los Angeles; il Museo Whitney d'Arte Statunitense di Nueva York; l'Istituto d'Arte di Chicago; il Centro del Disegno di New York; il Museo e Giardino delle Sculture Hirshhorn di Washington DC; il Museo delle Belle Arti di Boston; il Museo delle Belle Arti di San Francisco; il Centro Walker delle Arti, di Minneapolis; il Museo d'Arte Latinoamericana di Long Beach; il Museo del Barrio, di Nueva York; la Collezione Cisneros di New York; e la Fondazione Daros di Zurigo.

## Patricia Bentancur

Curatrice

Patricia Bentancur è curatrice e studiosa d'arte ispanoamericana. Dirige il Dipartimento di Arte y Nuevos Medios del Centro Cultural de España (CCE) di Montevideo, dove vive. Collabora con altri curatori e colleghi, localmente e internazionalmente, per lo sviluppo e la disseminazione di diversi programmi come il Programa de Estudios Críticos y Curatoriales, il Programa de Investigación en Sonido y Performances e il Centro de Recursos Audiovisuales. Le sue principali aree d'interesse si collocano nell'ambito parallelo delle mostre, come forma di sperimentazione di nuove metodologie di lavoro che coinvolgano e promuovano forme alternative di partecipazione del pubblico. Esplora diverse combinazioni di mostre, con dibattiti, *Pop up*, performance, proiezioni e pubblicazioni, con l'obiettivo di avventurarsi in nuovi territori di collaborazione e fusione di discipline. È stata co-curatrice della Primera Bienal de Montevideo (2012) e commissaria e co-curatrice del Padiglione dell'Uruguay alla 53.a Biennale di Venezia (2009). Ha anche curato l'esposizione *Félix González Torres* (2003) e molte mostre monografiche, fra le quali *Problemática de género en América Latina* (2005), *Películas, textos & documentos*, Clemente Padín (2006), *Arte, deshonra y violencia* (2007), *La ética del paisaje*, Yamandú Canosa (2008), *Construcciones & demoliciones*, Marco Maggi (2003), *Lamentos del exilio*, Luis Camnitzer (1990), e la mostra itinerante *Antoni Muntadas* (1999-2000, Bienal de la Habana). Ha curato più di un centinaio di libri d'arte ispanoamericana contemporanea.

## Ricardo Pascale

Commissario

Economista e scultore uruguayano. È stato commissario della 52ª Biennale d'Arte (2013) e della VII Biennale di Architettura (2000). Ha completato un dottorato in Economia Applicata all'Università di Barcellona, un Post-dottorato in Finanza all'Università della California, Los Angeles, e una laurea in Economia e Amministrazione all'Università della Repubblica dell'Uruguay. Nel 1969, per concorso, diventa professore di Finanza all'Università della Repubblica dell'Uruguay, posizione che ancora mantiene. Autore di vari libri e articoli scientifici, è con frequenza assessore di organismi internazionali come l'ONU ed è membro delle principali accademie scientifiche d'economia. È stato presidente della Banca Centrale dell'Uruguay dal 1985 al 1990 e, nuovamente, nel 1995-1996. In questo periodo crea il Premio Figari di Arti Visive, tuttora esistente, e porta a termine l'acquisizione dell'edificio dove oggi ha sede il Museo Figari. Fin da bambino, sviluppa l'altra sua attività: quella d'artista. Dopo aver sperimentato varie tecniche, si orienta verso la scultura. Dalla sua prima mostra individuale nel 1995 ha esposto in diversi musei e gallerie in Uruguay, Argentina, Spagna, Stati Uniti, Cile, Perù, Ecuador, Colombia, Messico, Italia e Germania. Sue opere fanno parte di collezioni di vari musei e privati. Come artista ha rappresentato l'Uruguay alla 48.a Biennale (1999). Le sue *Large Scale Sculptures* si trovano in Uruguay, Stati Uniti, Italia, Germania, Perù, Argentina, Egitto ed Ecuador. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti da vari paesi e università, fra cui quello di Cavaliere della Repubblica Italiana.



## Autobiografía gráfica con nombres

Marco Maggi

Eduardo González Lanuza, Tola Invernizzi, Ruben Castillo, Franz van Riel.

Leopoldo Novoa, Ana Tiscornia, Liliana Porter, Mariana Wainstein.

Enrique Fierro, Rimer Cardillo, Tamara Villaverde, Linda Weintraub, Patricia Phillips, Terry Adkins.

Josée Bienvenu, Kim Levin, Jacob El Hanani, Frank Williams, Barbara y Gary Berzack, Sandy Cortese, Marti Cormand, Jean Crutchfield y Robert Hobbs, Holly Solomon.

Todd Hosfelt, Dianne Dec, Dana Self, David Stroud, Scott Oliver, Lois Plehn, Jim Campbell.

Alfons Hug, Ángel Kalemberg, Enrique Aguerre, Mary Angela Schroth, Flavio Kohn.

Patricia Bentancur.

Javier Gassó, María Inés Sicardi, Lucrecia González, Gabriel Peluffo, Gary Garrels, Luis Pérez Oramas, Carter Foster.

Milena Kalinowska, Roberto Pinto, Mari Carmen Ramirez, Ron Pizzutti, José Roca, Estefanía Sokoloff, Manuel Neves, Ken Solomon, Alma Ruiz, Barbara y Alfred MacAdam, Virginia Pérez-Ratton, Victoria Noorton, Sina Najafi, Marie Josée Kravis.

Ricardo Pascale.

Alexandre, Daniel y Nara Roesler, Isabelle de Wismes, Adriano Pedrosa, Pedro Cuperman, Barbara London, Louise Oppenheimer, Reno Xippas, Agnaldo Farias, Anja Chavez, Cecilia Fajardo Hill, Ding Musa, Selene Preciado, Silvia Arrozés, Mary Kay Lombino, Claudia Hakim y Nayib Neme.

Hugo Achugar.

Ricardo Ehrlich, Jenny Mullen, Joann Hickey, Óscar Monsalvo, Maxine and Stuart Frankel, Arin Maerk, Amanda Briggs, Graham Briggs.

Adolfo Cayón, Clemente Cayón, Guillermo Ovalle, Ana Bidart, Thiago Roca, Mimi Mateu, Teresa de Andrés, Susana Iglesias, Cannelle Pdehetazque, Mana Laplume, Jessica Lin, Laetitia Lina, Pablo Uribe, Verónica Herszhorn Balestra, Luis La Corte, Miguel Miguel, Inés Bortagaray, Ariadna Vilalta, Tahituey Ribot, Jesús Fuenmayor, Michele Perna, Alba Conde.

Piero Morello, César Rossi, Andrea Zigon, Ugo Carmeni.

Josée Bienvenu Gallery, Hosfelt Gallery, Sicardi Gallery, Galería Nara Roesler, Galerie Xippas, Galería Cayón.

NC-arte Bogotá, Cifo Cisneros Fontanals Art Foundation, Vassar College, MoLAA Museum of LatinAmerican Art, Daros Foundation, CCE-Centro Cultural de España-Montevideo, MoMA Museum of Modern Art New York.

María Inés Arrillaga, Sylvia Meyer.



