marco maggi

XVII PREMIO FIGARI

marco maggi

XVII PREMIO FIGARI

MARCO MAGGI
XVII PREMIO FIGARI

La XVII edición del Premio Figari, en el reconocimiento a la obra de Marco Maggi, innovadora e inquietante, nos ofrece la posibilidad de desplegar los sentidos, un estímulo a la exploración y el descubrimiento, una oportunidad de mirarnos y encontrarnos con nuevas preguntas, cuestionamientos y desafíos.

El diálogo, de apariencia mágica, se abre en el instante en que una obra de arte logra conmovernos e inquietarnos, comunicación que se construye atravesando la mirada y los sentidos hasta provocar un cambio profundo en la propia mirada, transformación singular de la forma en que vemos y sentimos el mundo, pero también de la forma en que nos vemos a nosotros mismos.

El arte es entonces imprescindible para una sociedad que busca transformarse y construir nuevos horizontes. Compartir la obra de Marco Maggi, Premio Figari 2012, es una invitación a explorar y descubrir nuevos territorios, una invitación a recorrer caminos y avanzar hacia nuevos horizontes.

RICARDO EHRLICH
MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

En este año 2012 presentamos la decimoséptima edición del Premio Figari, instaurado por el Banco Central del Uruguay en el año 1995 y que se constituye como un reconocimiento a la trayectoria de destacados artistas nacionales.

Saludamos a Marco Maggi y compartimos nuestro orgullo por el premio otorgado a un artista cuya trayectoria de notable calidad también presenta, al decir de expertos y en opinión de los espectadores, una singularidad de estilo y propuesta; una interesante alusión a lo mínimo y a la complejidad, por intermedio de una obra virtuosa que expresa maestría en técnicas y materiales diversos y peculiares.

Marco Maggi es un artista de enorme prestigio en nuestro medio y también fuera de fronteras y ha obtenido reconocimientos importantes en ámbitos relevantes de la escena del arte internacional. Nos congratulamos por esta decisión y le damos la bienvenida a integrar la nómina de otros grandes uruguayos contemporáneos que han sido reconocidos con este galardón institucional que orgullosamente entrega el Banco Central año tras año.

Por intermedio del Premio Figari, el Banco Central del Uruguay contribuye a estimular la creación y promoción del arte uruguayo y reafirma su vocación de divulgar la estrecha relación existente entre las bases económicas y culturales de una sociedad. La banca central tiene un rol fundamental en lo social, contribuyendo al crecimiento y consecuentemente al desarrollo. Y no hay desarrollo posible sin cultura. Las artes visuales y su larga tradición de calidad en nuestra sociedad, son y seguirán siendo una vía de progreso intelectual que nos enaltece a los uruguayos como nación.

Reconocemos y agradecemos el valioso aporte del Ministerio de Educación y Cultura y del Museo Figari y expresamos nuestro compromiso de continuidad para futuras ediciones.

MARIO BERGARA
PRESIDENTE DEL BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

El Museo Figari tiene el honor de abrir sus puertas a la decimoséptima edición del Premio Figari que otorga el Banco Central del Uruguay.

Un calificado jurado integrado por Patricia Bentancur, Ignacio Iturria y Ángel Kalenberg, eligió este año al artista Marco Maggi, de notable trayectoria nacional e internacional. Nos congratula poder dar a conocer una propuesta que el propio Maggi ha concebido especialmente para las instalaciones del Museo Figari. Forma parte de la creatividad y el profesionalismo por los cuales se le reconoce en el mundo del arte.

A los ejercicios reflexivos de lo mínimo y de lo máximo que el artista realiza como metáfora de los incesantes flujos de información, se suma esta propuesta sobre una pintura de Pedro Figari, Emigración. En el peculiar tratamiento de Maggi, esta obra alude tanto a los desplazamientos humanos masivos como al continuo cambio de soporte que caracteriza los avatares tecnológicos de nuestros días. La destreza manual, la concepción refinada, el agudo conocimiento de los procesos semióticos que definen de manera paradojal a las sociedades modernas, vuelven a ponerse de manifiesto en estos trabajos curados por el también artista Fidel Sclavo.

Una vez más, por tercer año consecutivo, el museo renueva su compromiso con lo mejor de la cultura y las artes visuales, al vincular el legado figariano con la producción artística contemporánea de excelencia.

PABLO THIAGO ROCCA
COORDINADOR DEL MUSEO FIGARI

En Montevideo, en la sede del Museo Figari, a los siete días del mes de noviembre de dos mil doce, se reunió el Jurado encargado de otorgar el Premio Figari instituido por el Banco Central del Uruguay, integrado por Patricia Bentancur, Ignacio Iturria y Ángel Kalenberg.

Luego de un exhaustivo análisis de las candidaturas propuestas por los miembros del Jurado, y de varios otros candidatos que habían sido considerados en anteriores ediciones sin alcanzar la distinción, se resolvió por unanimidad otorgar el premio a Marco Maggi.

Maggi es autor de una obra original, innovadora, de un rigor excepcional. Innovador en cuanto a los materiales industriales, prosaicos, de los que se vale; al tamaño de sus piezas, todas de escasas dimensiones; a los notables resultados que obtiene con la punta seca; así como a los modos de exponer. El sentido de su obra, de absoluta vigencia, puede entenderse como un alerta acerca de los riesgos del consumo acrítico de los excesos de información en la sociedad globalizada.

PATRICIA BENTANCUR, IGNACIO ITURRIA, ÁNGEL KALENBERG
JURADO DEL XVII PREMIO FIGARI

13_PUNTOS DE VISTA, 2010

Bisturí de oficina sobre lentes para ver de cerca / Dimensión variable
Foto: LOUISE OPPENHEIMER

15_COLECCIÓN TED TURNER, 2009
COBERTURA COMPLETA SOBRE WARHOL (MAO, CARA A)

Cortes y plegados sobre 500 hojas tamaño carta / 29 x 23 x 6 centímetros
Foto: DING MUSA

16_COLECCIÓN TED TURNER, 2009
COBERTURA COMPLETA SOBRE WARHOL (MAO, CARA B)

Cortes y plegados sobre 500 hojas tamaño carta / 29 x 23 x 6 centímetros
Foto: DING MUSA

19_CITAS TEXTUALES , 2012

Siete cuadernos de notas Cachet con pegotines basados en Concetto Spaziale de Lucio Fontana,
Monocromo Amarillo y Monocromo azul de Yves Klein / 23 x 14 x 14 centímetros
Foto: PABLO BIELLI

EL OJO Y EL LÁPIZ/BURIL

ÁNGEL KALENBERG

"Marcovaldo, el entrañable personaje de Ítalo Calvino, nos descubre que la obstinación está hecha de líneas finas y que el desafío está sostenido por la ironía."

Sánchez Garay

"Estamos creando una sociedad de la información disfuncional: la realidad se convierte en ilegible y las artes visuales en invisibles. La velocidad es trágica en los coches y las artes. Debemos estacionar ahora."

Marco Maggi

Conocer la obra de Marco Maggi (Montevideo, 1957) requiere literalmente aterrizar en un planeta minimal, poblado de muy pequeñas esculturas, diseminadas por el piso de museos, bienales y galerías de arte y allí toparse con:

1) objetos de pequeño formato, grabados con incisiones intrincadas, a primera vista inescrutables, sobre superficies inesperadas: papel aluminio, plexiglás, espejos, etcétera.

2) dibujos realizados en la evanescente frontera entre el dibujo (el artista suele describirlo como grabado), el grabado, la escultura.

Todo de muy escasas dimensiones. Maggi abjura del autoritarismo de las obras de arte de gran formato. ¿Por qué? Acaso porque coincide con Theodor W. Adorno, quien afirma que "el efecto autoritario de las obras de arte grandes, en especial de las de la arquitectura, las legitima y las acusa".

3) Y también con monumentales instalaciones, que mentan impensadas arquitecturas, en base a pilas de hojas de papel carta, en las cuales la hoja superior es objeto de mínimas incisiones que las transforma en escultóricas. Empero, el suyo no es un arte minimal metafórico, sino un arte hipominimal.

INCERTIDUMBRES Y PERPLEJIDAD

Marco Maggi pareciera invitarnos a reflexionar acerca de que el mundo electrónico simula el mundo civilizado urbano. Creyendo vivir en el primero, queda en la sombra que se puede estar alienado en el otro.

El siglo XX estuvo sometido a un racionalismo que proponía explicaciones para todo. Sin embargo, aquel mundo de certezas absolutas, heredero de la ciencia clásica al que se plegó la Modernidad, comenzó su agonía con la Teoría de la Relatividad de Einstein, y terminó de morir cuando Heisenberg desarrolló el principio de indeterminación. El viejo Pascal ya sabía que hay razones que la razón no conoce. O, como diría Habermas, con la teoría sicoanalítica el hombre, el *homo sapiens*, entenderá que la razón no es el único dueño de su casa.
Vivimos a los saltos, acelerados. Este es el mundo de las nuevas tecnologías, de la automación industrial, de la robótica, de la nanotecnología, de la realidad virtual, de la inteligencia artificial, de las tecnologías comunicacionales, de las tecnologías digitales, de la vida artificial, de la ingeniería genética, de la ingeniería biológica, en otras palabras: un mundo altamente complejo.

Un mundo tributario de la Teoría de las catástrofes de René Thom, del objeto fractal de Benoît Mandelbrot, de la teoría de las turbulencias de Prigogine y Stengers, de la teoría matemática del caos, asume la necesidad de nuevos modelos de pensamiento para el abordaje de la realidad. Ahora se admite (posmodernismo mediante) que toda disciplina está atravesada por muchas otras disciplinas, que no hay más compartimentos estancos. El mundo contemporáneo es decididamente transdisciplinario. Tanto que la interacción entre arte, ciencia, tecnología y sociedad es aceptada como un camino real para la búsqueda de la innovación y la invención en el territorio de las artes, y como un camino para darle un soporte a un debate que permita explorar, anticipar y criticar posibles futuros. Así, los géneros ya no son lo que eran: ahora se admite la contaminación entre formas visuales, filosóficas, literarias, teatrales, musicales, historietas, publicidad, etcétera. En la obra de Maggi se entrelazan la arquitectura, la antropología, la cartografía y el lenguaje.

En otras palabras, un mundo que desterró las certezas absolutas a que nos había habituado la Modernidad, dio paso a la incertidumbre y la perplejidad; y asumió que un modelo de pensamiento complejo, no-lineal, es más apto para interpretar la realidad. Giros propios de la historia, como los que dieron lugar al *célebre dictum* de James Joyce: "La historia es una pesadilla de la que intento despertar".

Marco Maggi no es ajeno a la realidad contemporánea. Y su obra supone un lento y obstinado cuestionamiento a la celeridad, a la gran distancia y a la gigantomaquia, al mundo y al arte actual. "Observo mi *mouse* —escribe Maggi— y se parece bastante al bisonte de las cuevas de Altamira".

ENTRE LAS INCERTEZAS DE LO MICRO Y LA DEMOLICIÓN DE LO MACRO

El mundo del arte contemporáneo —el de la sociedad del espectáculo— se expresa, predominantemente, en el gran formato (cuadros producto de ejecución de brazo entero, como se ha afirmado con acierto), que se impuso a partir de la década de los cincuenta por los expresionistas abstractos, Jackson Pollock y Barnett Newman, entre otros, si bien Monent, Picasso y Matisse, ocasionalmente lo ensayaron. ¿Por qué? ¿Es que acaso las obras de arte de enormes dimensiones suministran mayor cantidad de información a los espectadores? La respuesta que propone la obra de Maggi es lúcida y consistente: un universo intimista, volcado al interior, de micrograbados, microdibujos y microesculturas (producto de una ejecución que, en lugar del brazo, se vale de la muñeca), delicados, frágiles y sensibles, que ironizan acerca de la omnipotencia tecnotrónica, en los tiempos de la mundialización y la industria de la información que alientan los medios de comunicación planetarios. Seguramente, ha reflexionado en torno a la nanotecnología, capaz de crear mini mecanismos capaces de introducirse y navegar dentro del organismo humano, para concluir que también el artista puede desplegar una investigación que vaya hacia la intimidad. De resultas de lo cual, sus obras nos presentan una visión como de placa de microscopio. La obra de Maggi supone un acto de protesta, de resistencia.

Enfrentado a un lienzo de gran formato, cuyas "formas en ambas direcciones son mayores que la imagen completa que el ojo es capaz de tomar a partir de la distancia habitual", sólo a gran distancia el espectador puede percibirla en su completud, mientras que al acercarse apenas capta un fragmento. En cambio, enfrentado a la obra de mínimas dimensiones el observador no solo se siente monumental respecto de la obra sino que, al aproximarse, puede abarcar el conjunto, y descubrir una y otra vez nuevas claves, hacer nuevas lecturas. En sus palabras: "Un ámbito para sentirse grande y lento".

En definitiva, toda su obra está subordinada a la escala. "La escala —ha escrito— cambia la relación entre el espectador y la obra. Esta reducción de la escala tiene la intención de humanizar las artes visuales. Los espectadores acelerados ven, desde lejos, un dibujo como una hoja en blanco. Los espectadores lentos pueden leer el mismo dibujo diez veces, cambiando perspectivas y conclusiones".

De la misma manera que Paul Klee —a cuya estirpe pertenece— logró interiorizar el surrealismo, que estaba volcado a lo exterior, Maggi consigue interiorizar el arte contemporáneo. Así, cuando se apropia del Mao Tse Tung, de Andy Warhol (*Cobertura completa sobre Warhol*, 2009), un artista que encarna la exterioridad total, Maggi lo hace planteando una relectura intimista. Otro tanto hará con las "citaciones" de Mondrian (probable homenaje al genial Saúl Steinberg, uno de cuyos dibujos recrea personajes mirando cuadros de Mondrian), Lucio Fontana, Yves Klein, agrupados bajo el título: *La colección de Ted Turner* (alusión a una inexistente Colección Ted Turner, fundador de la CNN). *De la CNN al ADN*, y Gerhard Richter, Helio Oiticica, y arquitectos como Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright. De tal modo, consuma una suerte de historia del arte, personal e intransferible, en su propia producción artística. No son casuales sus homenajes. Veamos. Fontana, apeló a una incisión, hoja de afeitar mediante, sobre un lienzo pintado y tensado sobre un bastidor, y el dibujo de Maggi se despliega en base a incisiones. El lenguaje dibujístico del genial Steinberg y el de Maggi apelan a una línea ultrarracional, mental, pues su obra tiene una veta conceptual. Por otra parte, la obra emblemática de Richter, *Atlas*, se compone de algo así como cuatro mil (si no han aumentado ya) pequeñísimos dibujos, fotografías y recortes de prensa.

Los pequeños formatos vienen desde el fondo de la historia y aparecen en diversidad de lenguajes. Los tapices coptos, se valían de un microtratamiento textil casi inhumano, y alcanzaron a la mayor cantidad de hilos por mm2. Y en Japón, ya en tiempos remotos, realizaron las diminutas esculturas *netsuké*. El artista belga Marcel Broodthaers ideó una institución extrainstitucional: el Museo de Arte Moderno, Sección de Águilas, un minimuseo, que fue expuesto dentro de Museos de Arte Moderno activos, esa ironía. Otros ancestros pueden encontrarse en la literatura de Jonathan Swift, de Lautréamont, y en *Alicia en el país de las maravillas* que, al atravesar el espejo, da idea de la reducción de las figuras. Asimismo, en el tercer tomo de *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust describe el paisaje de Delft, pintado por Vermeer, aludiendo a un mínimo fragmento como "el pedazo de muro amarillo" (los críticos aún no se han puesto de acuerdo a qué parte del cuadro corresponde), que puede mirarse en forma separada y descubrir que parece una obra maestra de arte chino. Mientras que en la música compositores como Anton Webern y Pierre Boulez han acudido al empleo de microformas, células pequeñísimas con desarrollo completo sintetizado. Y en el cine, Akira Kurosawa muestra a un niño pequeño extasiado mirando una procesión de hormigas (*Rapsodia en agosto*), siguiendo con el ritmo lento del cine japonés.

LEER LO ILEGIBLE. DECIR LO NO DICHO.

Maggi explora lo no dicho. Su obra pareciera dotada de una cierta clandestinidad para el espectador apresurado. Acerca de sus minidibujos, de enmarañadas y finas líneas incisas, el artista sostiene: "El dibujo es como escribir en un idioma ilegible. Soy un promotor de las pausas y mi intención es sugerir un cambio de protocolo, que nos permita hacer visible el tiempo. Cuando entiendo, hablo; cuando no entiendo, dibujo o corto papelitos. En los últimos años, hablé poco y dibujé 14 horas al día". En otras palabras, para Maggi dibujar equivale a escribir. (¿Retorno a Wittgenstein?) Cabe recordar que a mediados del siglo XV, en Brujas, el gremio de San Juan asociaba los miniaturistas a los calígrafos. Maggi ve el mundo en una página: "¿texto o textura?", ha escrito. Como para Wittgenstein, el significado en las obras de Maggi "está en lo que no se dice, en lo que permanece tácito entre líneas".

A través de sus dibujos, Maggi bucea los significados encriptados en el interior del ser humano, en lo biológico, en lo orgánico, aun sabiendo que *Es peligroso asomarse al interior*, título con el que habían especulado Buñuel y Dalí, antes de optar por *El perro andaluz*, para su célebre filme, tal como sus espectadores que deben desencriptarlos. Maggi apuesta a lo indecidible.

Crea diseñando imágenes se diría de circuitos integrados, de ingeniería genética, de sistemas nerviosos, o vistas aéreas de segmentos de "ciudades invisibles", en las cuales las calles parecieran un eco de las conexiones electrónicas (en definitiva, las calles también son conexiones). Ellas aparecen "a menudo como una mezcla de cosas nuevas y de supervivencias que vienen de muy lejos en la historia de los hombres, un poco como en el sueño de la noche anterior pueden actuar imágenes de nuestro más profundo pasado". (Georges Didi-Huberman)

"Defino el volumen de información corriente —apostrofa Maggi— como materialismo intangible. A medida que el acceso a la información aumenta y su diseminación se acelera, nuestra incertidumbre va del macro al micro, de lo real a lo virtual. Este nuevo materialismo no es histórico, es hipotético".

Los variados insumos a los que acude son, inexorablemente, industriales: hojas de papel de fotocopia blanco tamaño carta, y sobres, marcos de plástico de diapositivas, carruseles de diapositivas, hojas de grafito o plexiglás, rollos de papel de aluminio de cocina, lentes de anteojos, reglas metálicas, azulejos de cerámica, los espejos de vigilancia y las manzanas de Macintosh.

Cuando emplea resmas de hojas de papel blanco para desplegar la arquitectura de sus instalaciones (a propósito: Apollinaire diagramaba de tal modo sus Caligramas que predominaba el blanco del papel sobre la caligrafía), y multitud de sobres, también blancos y vacíos, encimados, testimonio de las infinitas cartas no escritas dirigidas a destinatarios in-nominados, puede aventurarse que Maggi alude, implícitamente, tanto a la in-comunicación como al kafkiano mundo de la burocracia, al derroche de la sociedad de consumo, y que lanza un alerta relativo al uso indiscriminado del papel, ese atentado a la ecología. Asimismo nos induce a preguntarnos cuál sea el papel del papel en un mundo que asiste al pasaje de la luz material del papel a la luz de la pantalla electrónica. En efecto, el blanco del papel equivale a la luz en los medios electrónicos. Por otra parte, el blanco también alude al vacío, pues quizá "se vale del vacío para pensar en lo lleno". (Henri Bergson).

En *Soft plate*, punta seca sobre papel de aluminio de cocina, el ojo de Maggi, como el de Piranesi, tiende a convertir la perspectiva tradicional en una telaraña con muchos puntos de fuga: ¿Maggi, un mini-Piranesi cibernético?

DE ESPEJOS, REFLEJOS, LUCES Y SOMBRAS.

A comienzos del siglo XV, en algunas ciudades flamencas los pintores formaban parte de la corporación de los fabricantes de espejos. Leonardo llegaría a afirmar que "el espejo es el maestro de los pintores". Por lo demás, los espejos han tenido ilustres adictos: Athanasius Kircher, Baruch Spinoza, Jorge Luis Borges, por citar unos pocos.

Parking Mirror tiene un espejo por protagonista. Un espejo convexo industrial, de los que se aplican a la vigilancia al aire libre merced a su imagen angular, en calles de la ciudad, en edificios, en estacionamientos. Se trata de un *ready made* con imágenes incisas. El esgrafiado sobre el espejo, parafraseando a McLuhan, se diría que es "frío". Por el contrario, los artistas que manejan el aguafuerte, como Luis A. Solari, rasgan el metal con el buril, lo hieren, consumando una versión "caliente" del grabado.

El uso del espejo convexo tiene su historia. El lente convexo, de acero pulido (*speculum sine macula*) de *El Matrimonio Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, es un "bello, luminoso, ojo pulido", que refleja a las figuras, testigos de la boda y pintor incluidos. De hecho, el espejo convexo también simboliza al ojo. Tal vez homenaje implícito al ojo seccionado por una navaja de afeitar en *El perro andaluz*. Por su lado, en *El banquero y su mujer* (1514), Quentin de Metsys, continuador de Van Eyck, pintó un espejo convexo sobre la mesa del cambista, a través del cual muestra al cliente que está del otro lado de la mesa y el exterior del cuadro: la sociedad de la época.

En *Parking Mirror*, Maggi, como Van Eyck, interfiere la imagen reflejada, implicando a sus espectadores como testigos. Nadie es inocente.

Van Eyck desarma la visión del ordenamiento del ojo: el pintor está dentro de la retina.
Mediante el recurso a un espejo convexo real, en lugar del espejo pintado de manera incomparable por Van Eyck, Maggi logra, al igual que el artista flamenco, invertir la perspectiva tradicional, esa convención de representación del espacio heredada del Renacimiento, que planteaba una visión hacia el interior del cuadro, postulando una perspectiva abierta, que interactúa con el espacio circundante y permite que el espectador recree el espacio con su propio reflejo, incluyéndolo en tiempo real.

DIAPOSITIVAS CIEGAS

Maggi encuentra un nuevo destino para la obsoleta tecnología de la proyección de diapositivas, tan importante para el conocimiento de imágenes de mi generación (hasta se creó una inolvidable "diapoteca" en la IMM), a partir de la idea de "diapositivas ciegas": sobreviven los viejos marcos, en los cuales en lugar de transparencias Maggi inserta papel de aluminio opaco, grabado, retrotrayéndolos a la función y uso de los marcos renacentistas, pero jibarizados.

En tanto practica incisiones, a manera de trazos, le atrae el papel aluminio, pues si bien el trazo queda rehundido no es posible realizar una impresión en ninguna de las técnicas en hueco. Por ende, los suyos son al mismo tiempo matriz y grabado.

En un grabado el efecto expresivo es micrométrico, dependiendo del trazo. El lenguaje de la punta seca permite dos o tres impresiones de cada matriz. Para su ejecución el artista la sostiene como un lápiz y el trazo resulta más libre que el del buril, pero menos que el del aguafuerte. A diferencia del aguafuerte, la punta seca no retira una viruta de material.

En el aguafuerte la acción química sustituye el trabajo mecánico del buril, logrando con el ataque de un ácido las incisiones que albergarán la tinta: resulta un trazo distinto pues tiene el mismo ancho en todo su desarrollo. Maggi no se limita a realizar simples trazos estilísticos. Antes bien, algunos de sus trazos se aproximan a la caligrafía: hay un papel discursivo de la línea.

En lugar de quedarse con la expresión tradicional, Maggi opta por la visión próxima del útil del grabado. Todos los efectos posibles surgen de la sintaxis del entrecruzado de las líneas o de la limpieza de la línea. Se queda con la parte micro de la visión cercana. Maggi posee visión de grabador. Y la miopía ("una invitación a reducir la distancia y la velocidad", sentencia el artista), la capacidad de ver de cerca es, también, una actitud similar a la de quienes escriben.

La suya es una visión nueva de la era de Gutenberg, que confirma la tesis de McLuhan según la cual cuando nace un nuevo medio los anteriores se reconfiguran. Antes de la imprenta la comunicación era oral, con el advenimiento de la tipografía, la memoria cambia de soporte.

UN ESCULTOR QUE TIENTA LOS BORDES

La obra de Maggi se despliega en la –hoy por hoy– evanescente frontera entre los géneros. "Todo mi trabajo –ha señalado– se encuentra en el umbral entre dos y tres dimensiones: el grabado y el dibujo, el plano y la instalación, la línea que corta el papel y la escultura micro".

Sus esculturas operan en los bordes entre el grabado, el dibujo y la escultura: para realizar las incisiones, Maggi emplea una técnica afín al gofrado de los grabados (esa tradición oriental) sobre un soporte inesperado: el plexiglás, pero no para entintarlo e imprimir. También están en la frontera con el dibujo, ya que diseña trazos sobre el plexiglás. Según del lado desde el cual se lo mire, un trazo sobre el acrílico se percibe con distinta iluminación, tal como si se tratara de un grabado en tres dimensiones. Asimismo, rechaza la masa compacta, opaca, de la escultura tradicional en favor de la transparencia, preconizada por los constructivistas Naum Gabo y Antoine Pevsner; tampoco presentan un interior significativo, característico de Henry Moore. Se trata de esculturas realizadas sobre pequeños cubos o prismas de plexiglás que proponen una versión personal de la forma *serpentinata*, pues es menester recorrerlas para tener una visión del dibujo de cada una de las caras. Asimismo, el artista saca partido de la transparencia con la superposición virtual de las formas grabadas en las caras opuestas.

También se nutren de las sombras. "Un grabado sobre acrílico –dirá Maggi– es invisible; en cambio, su sombra sobre el papel es información notoria y falsa". Las sombras son agujeros en la luz. Las vemos todo el tiempo, aun cuando sólo a veces, reparamos en ellas. Su contribución para nuestra experiencia visual del mundo es misteriosa. Empero, ayudan a la percepción de las formas.

Sus microesculturas descartan el pedestal canónico: el artista las hace reposar sobre el piso, instigando al espectador a asumir una posición no habitual y más bien osada en las salas de exposición. Pero además Maggi pareciera prevenirnos: su mensaje no puede recibirse pasivamente, es preciso realizar un trabajo físico singular: agacharse.

INSTALACIONES

Formado en la era digital, Maggi ve al papel como un medio de comunicación obsoleto. Una hoja de papel solitaria está, casi, al límite mínimo del espesor. En cambio, la resma, es decir, la suma de hojas, que el artista eleva desde el piso, les devuelve la tridimensión. Sus minidibujos y minigrabados pueblan las instalaciones mediante las cuales ocupa, desplegadas en el piso, enormes espacios de museos, bienales y galerías, en lo que puede interpretarse como un retorno al espacio en el que "leemos el tiempo". Sus instalaciones pudieran evocar planos arquitectónicos o urbanísticos. Pero escapan a la bidimensionalidad que identifica a los planos. Quizá minimaquetas.

La hoja superior de cada resma de papel blanco exhibe formas recortadas, incisiones siempre, que las convierte en microesculturas de papel. Para poder apreciarlas y recibir el mensaje del artista resulta imprescindible aproximarse, hasta ponerse en cuclillas. De lejos no se ven.

Están los *post it*, esos papelitos autoadhesivos, fabricados para recordar, entre otras cosas, un texto o una imagen de un libro. Hay quienes aseguran que se trata de un invento de alta tecnología. Con ellos, Maggi instaló una columna de 12 metros de alto, cubierta con 12.000 de estos papelitos rectangulares amarillos, alcanzando una suma de efectos micrométricos.

¿Por qué le interesan los *post it* a Maggi? Tal vez, porque ejemplifican el futuro canto del cisne de la tipografía en un mundo en el que todos los medios se contaminan.

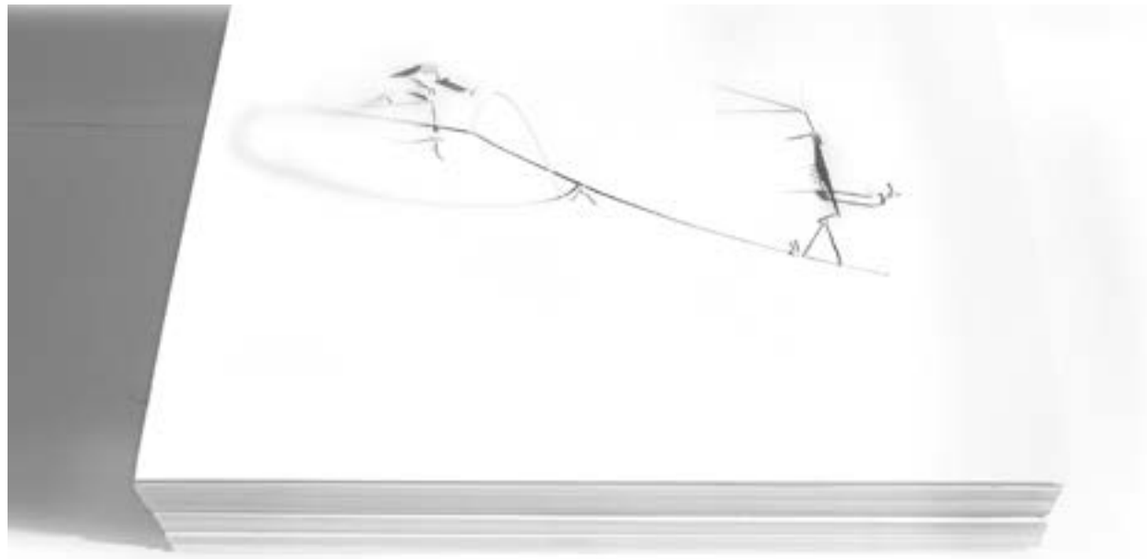
LA RECUPERACIÓN DEL OBSERVADOR

"En la última década –ha escrito– marginamos tres sentidos (tacto, olfato y gusto) y 8 dígitos (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). No necesitamos más que ceros y unos para reproducir la historia universal del texto, la imagen y el sonido. Esta victoria del reduccionismo confirma que el observador, y no la obra, es el responsable de la diversidad [...] Actualmente, la delicadeza es una actividad subversiva y es prestar atención a algo realmente escandaloso".

Por consiguiente, la apuesta de Marco Maggi está dirigida a "estimular nuestra simpatía frágil de lo insignificante". Sin embargo, sus micrograbados, microdibujos y microesculturas, que destilan brío y sutileza, racionalidad y sensibilidad, capaces de cautivar al espectador, están investidos de enorme poder. Poder producto del ojo de un artista lúcido, de espíritu clásico, capaz de crear un mundo con un lápiz o un buril.

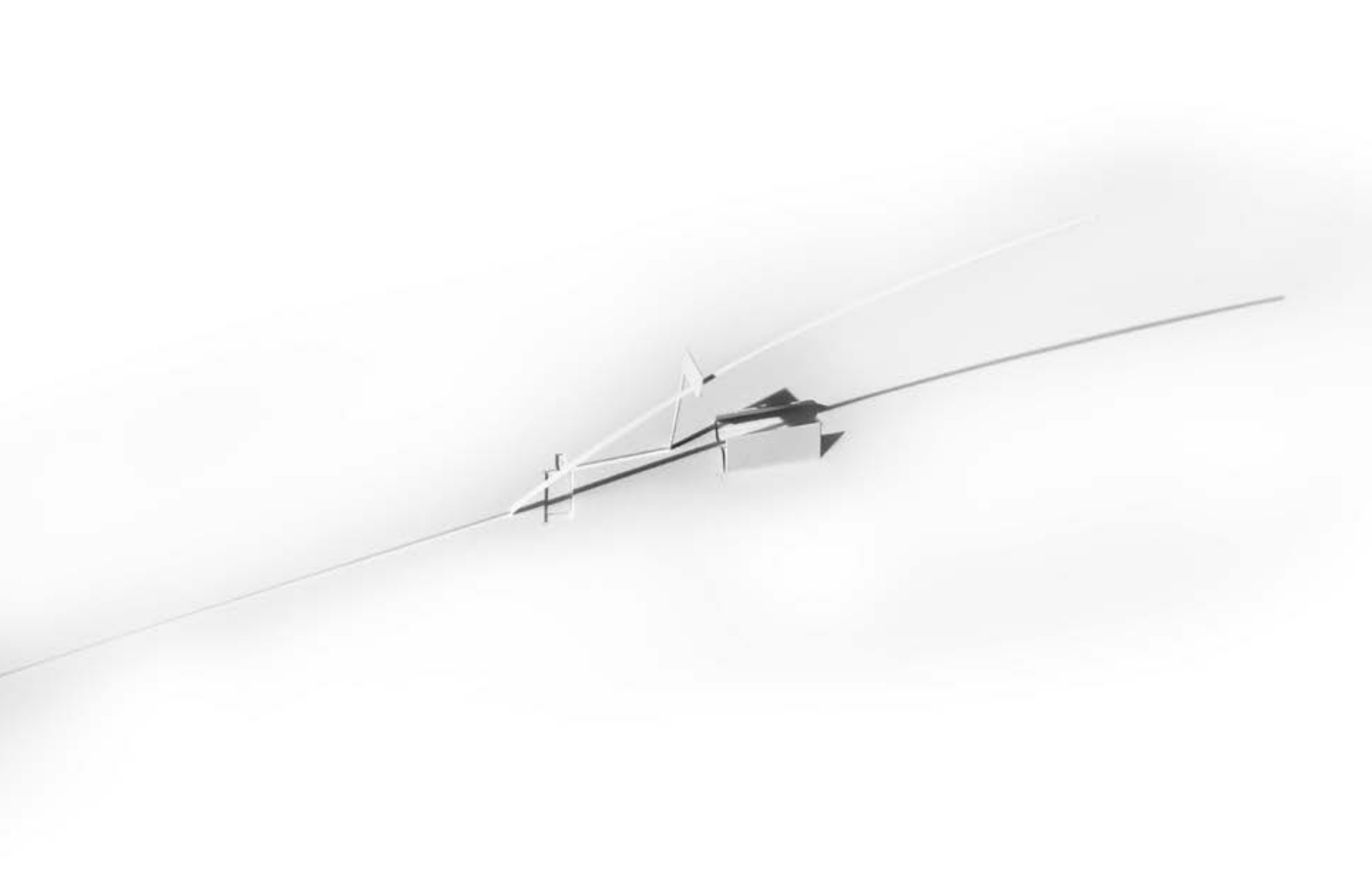
29 / 33_EL PAPEL DEL PAPEL, 2005

CENTRO COLOMBO AMERICANO, BOGOTÁ
Cortes y plegados sobre 500.000 hojas de carta / Dimensión variable
Fotos: STEFANÍA SOKOLOFF
www.youtube.com/watch?v=yh6044CW4z8



35 / 39_CONSTRUCCIONES & DEMOLICIONES, 2003

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA, MONTEVIDEO
Cortes y plegados sobre 350.000 hojas de carta
Dimensión variable
Fotos: ANTAR KURI
www.youtube.com/watch?v=sJDktRpCKzY



m & m

Es solamente una cuestión de tiempo.
El tema siempre ha sido el mismo y en algún momento se presenta: el sendero conocido o el abismo.
Aunque no sea de forma evidente, la opción está permanentemente ahí, cuando el jardín se bifurca.
En un momento del día, o a lo largo de una vida.
Simplemente sucede que no habla a gritos.
Apenas murmura.
Pero a cada instante ofrece y pregunta.
Quedarse seguro, al amparo del sendero construido, recurrente y familiar, lleno de certezas, donde reconocemos la existencia de cada cosa que nos da seguridad y placer volver a oler, mirar una vez más, adivinar lo que viene.
O explorar el abismo. Saltar sin saber lo que hay detrás o abajo, seguramente generoso en incógnitas, miedos y alegrías escondidas.

Suele haber premio y decepción en los dos lugares.
Ninguno es mejor que el otro.
Se complementan.
Y son imposibles sin el rival.
En el sendero habitual está el perfume, las papilas que anticipan, la cara que vemos en la nube, los ojos esos.
En el abismo, lo que desconocíamos y nos hace distintos luego.
A veces, también las migas de pan que dejamos hace mucho, para no olvidar cómo volver.
De no sabemos dónde.
A no sabemos qué.

En una hoja A4 con incisiones mínimas reconocemos el sendero.
Un milimétrico corte, una línea de ausencia, dos, tres… un doblez que se inclina hacia acá. Una sombra que aparece apenas y se va. La cirugía aséptica sobre el blanco de hospital.
En la incontable cantidad de resmas de papel acumuladas regularmente sobre el piso aparece el abismo y la incapacidad de abarcarlo todo. El detalle en cada una y la construcción final.

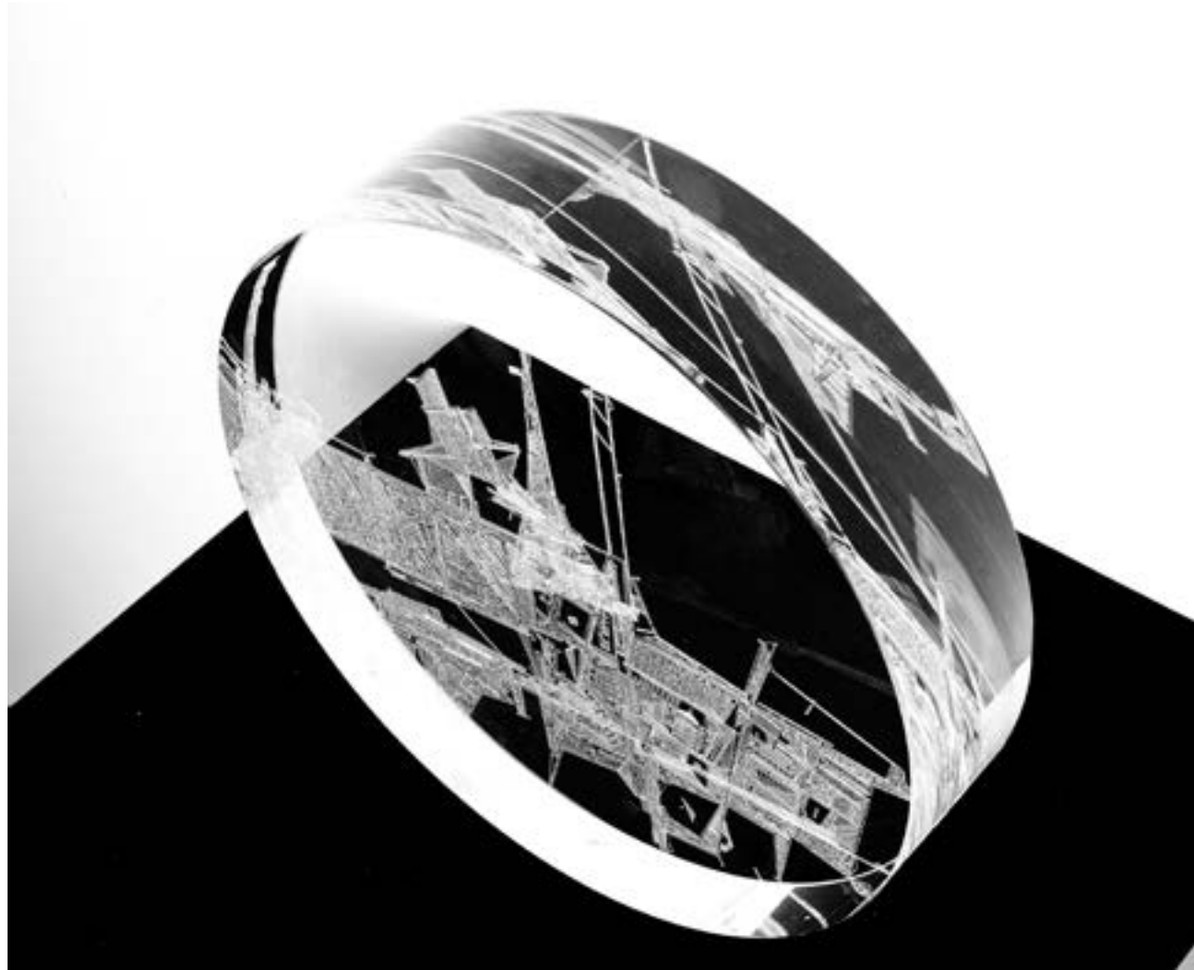
En la hilera de sobres carta y en los marcos de diapositivas sobre la pared, está el sendero.
En los falsos blancos con matices tonales que los sobres contienen o en la filigrana opaca de los slides que obturan toda transparencia y muestran lo que no se ve, está el abismo.

Marco Maggi siempre pone un pie en cada lado.
En el guijarro imperceptible sobre la orilla y todo el mar.

De esa manera dibuja el mapa de lo intangible.
Donde se reconocen los signos que no sabemos descifrar.

Hay gente que puede leer los carteles de la ruta y llegar a destino sin problemas, pero se pierde comprando el pan.
No decide cual.
Una noche clara y llena de estrellas los marea y se deben sentar.
Otras veces, embocan todas las pelotas en el cesto sin mirar.
Es solamente una cuestión de tiempo.
La belleza, el orden, el silencio ese que habla, han estado siempre allí.
Y acá.
No hay que andar tan apurados.
Sólo es cuestión de esperar.

Fidel Sclavo



43_CIRCULANTE (M1-BCU), 2012

Bisturí de oficina sobre sólido de acrílico
20 centímetros de diámetro por 6 centímetros de espesor
Foto: PABLO BIELLI

45 / 47_XVII PREMIO FIGARI, 2012
MUSEO FIGARI, MONTEVIDEO
Fotos: PABLO BIELLI

49_PRECOLOMBINO & POSTCLINTONIANO, 2009

Lápiz sobre rollo de aluminio de cocina / 5 x 5 x 30 centímetros
Foto: DING MUSA

REDUCCIÓN DEL INFINITO*
marco maggi

Soy superficial. Me gustan las superficies, el pelo del agua. Huyo de las profundidades y sus contenidos. No hay nada más superficial y portable que un papel; es solo superficie.

Dibujar es un diálogo con la hoja.

Trabajo con materiales blandos que permiten la incisión o el corte, dibujo en el umbral que separa al grabado de la escultura; y a la escritura, de la instalación. Una hendidura o un gofrado liberan mínimamente la línea del plano; un bisturí de oficina (*X-acto knife*) me permite cortar el papel y pasar de las dos dimensiones de una página a las tres dimensiones de un plegado.

Dibujar con un lápiz blando sobre una chapa de grafito o un rollo de aluminio de cocina permite generar relieves impalpables. Los académicos se ocupan de los abismos y yo prefiero surfear sobre superficies sedosas o cristalizadas.

Soy partidario de los títulos y paisajes polisémicos. Palabras o signos que permitan conclusiones variables. El humor es siempre inestable y sintético. América Latina tiene un stock venerable de ideas serias e hipotéticas. Un stock histórico y más que suficiente.
Una obsesión es una fijación fuera de control. En mi caso el control es la fijación: dibujo 14 horas diarias. Mi plan general de mañana es sumar para restar. Y de tarde escribir para borrar. Cuando dibujo la trama se hace tan densa que de lejos parece una hoja en blanco. Al acercarse, casi gris. Muy de cerca se puede excavar en el campo visual, hasta tomarle simpatía a lo insignificante.

La saturación y la insignificancia son formas de bajarle el volumen a la imagen y ayudar al observador a perder el foco. La intención es crearle un desconcierto amable en el tiempo y en el espacio. Un encadenamiento simpático, freno activado por la reducción de la escala y la desaparición del mensaje.
Dibujar se parece a escribir en un idioma que no sé leer por eso trabajo hasta ofrecer una confusión precisa en alta indefinición. Indefinición generadora de 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?

La meta de la obra no es el contenido ni el envase. Su objetivo es estimular una mutación modesta en el protocolo de la percepción... mirar más cerca y mirar más tiempo.

Acercarse lentamente a una estantería de supermercado nos habilita a darle una segunda chance a la cáscara suntuosa de las manzanas Macintosh; o descubrir la cara satinada del papel de aluminio de cocina.
Mis formatos son siempre estándar: hojas A4, marcos de slides, manzanas, rollos de aluminio de 12 o 18 pulgadas. 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 define un reduccionismo voluntario que suprime posibilidades irrelevantes.

Objetos familiares fáciles de identificar, presentan intervenciones ínfimas difíciles de leer. Instalar sobre el suelo cientos de resmas de papel o enmarcar 400 *slides* en un metro cuadrado son dos estrategias diferentes con una meta común y multifocal: freno, duda y aproximación.

En la propuesta no hay una crítica a la realidad sino a la forma que tenemos de relacionarnos con ella. Nuestro aparato de percepción es de rango muy modesto… vemos un solo satélite y ningún microbio. Lo que avanza lentamente está quieto para nosotros, no oímos el corazón. Lo insólito es que partiendo de una información tan vaga nos animemos periódicamente a construir doctrinas máximas de aplicación violenta y concreta. Soy homeopático y no homérico.

El color ofrece un desplazamiento, nos aleja de la razón y nos acerca a dos extremos opuestos: la emoción y la función. Por ejemplo, el amarillo es al mismo tiempo el color de la luz y el color de la precaución.

Me interesan los colores primarios porque son a los que recurrimos habitualmente, para codificar desde instalaciones mecánicas a señales de tránsito. Colores con función específica… ¿por qué el azul fue excluido de los semáforos?

La obra es una lata vacía y la lata tampoco importa. Lo único que se ofrece es una pausa envasada: la ceremonia de abrir lentamente la lata lleva al observador a hacerse cargo del vacío: el observador es contenido. Mi única intención es hacer visible el tiempo. Frenar hasta hacer posible una segunda realidad donde no nos multen por estacionar ni nos denuncien por prestar atención. Actualmente focalizarse es considerado como una actividad subversiva.

Cuando los números insisten con ser exactos y las palabras ya no alcanzan para nombrar las cosas…el dibujo es el único medio para dejar de entender con precisión.

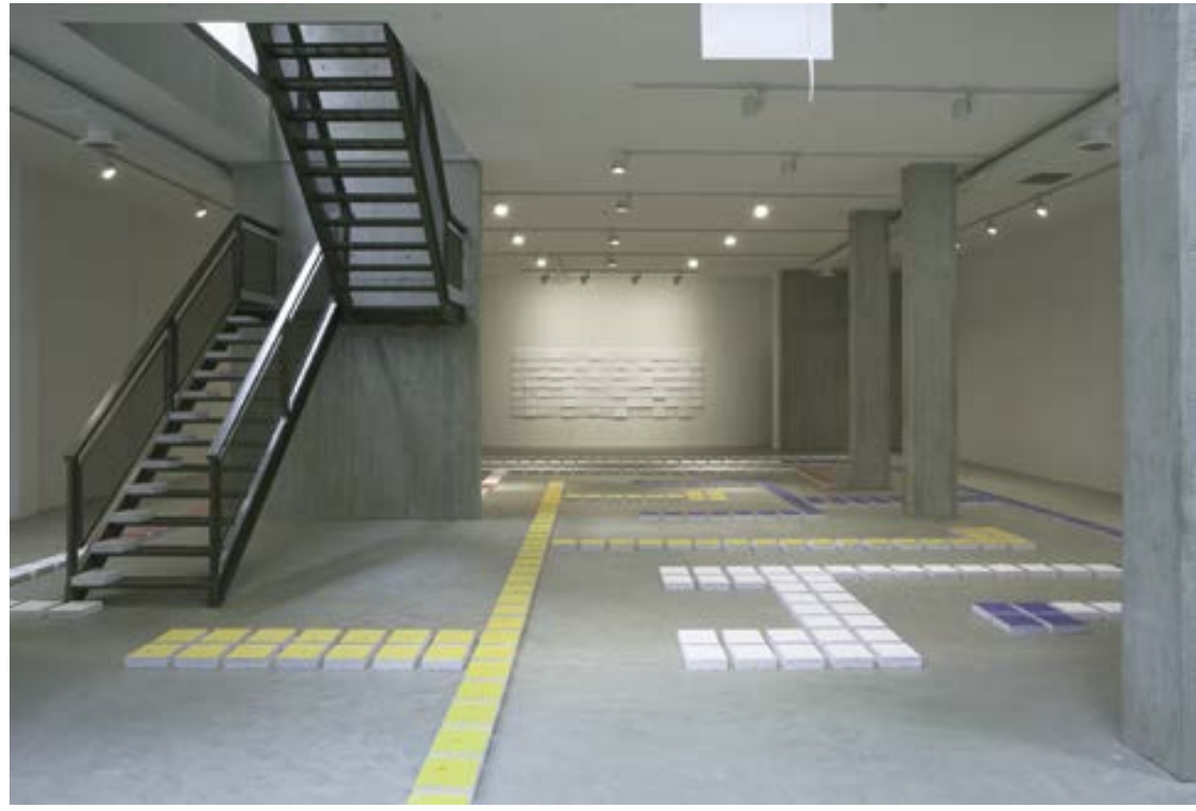
Dibujar es lo contrario a no entender en general, dibujar permite no entender en particular, no entender la letra, la silaba, las palabras. No entender exige un entrenamiento muy riguroso. Trabajo en los corredores que separan a las ideas, un espacio previo y posterior a la certidumbre. Tengo particular interés en clasificar sedimentos, aislarlos permite descubrir totalidades de menor dimensión o intensidad. Todo punto, gen, ladrillo es al mismo tiempo una partícula elemental y un asunto en sí mismo al que debemos prestar atención personalizada. Este proceso permite describir los huesos de la incertidumbre y evitar las consecuencias dramáticas de la fe ciega.

La saturación es el mejor medio para borrar y borrarse. La censura en el siglo 20 suprimía noticias, actuaba como una tijera. Hoy la censura actúa por inundación o saturación. Actualmente la percusión de las noticias tiene un ritmo tan abrumador que impide toda repercusión. Somos víctimas de una indigestión semiótica causada por una sobredosis de drama y comedia. A partir de ese diagnóstico mi propuesta consiste en abrir paréntesis y no generar nuevas tesis. Acampar hasta que aclare.

*Ida Vitale, Madrid, "Colección marginales", Tusquets editores, 2002

53 / 57_HIPOREAL, 2008

GALERÍA NARA ROESLER, SAN PABLO
Bisturí de oficina sobre 24 cubos acrílicos de 5 centímetros / Dimensión variable
Fotos: DING MUSA



59 / 63 _OPTIMISMO RADICAL, 2011

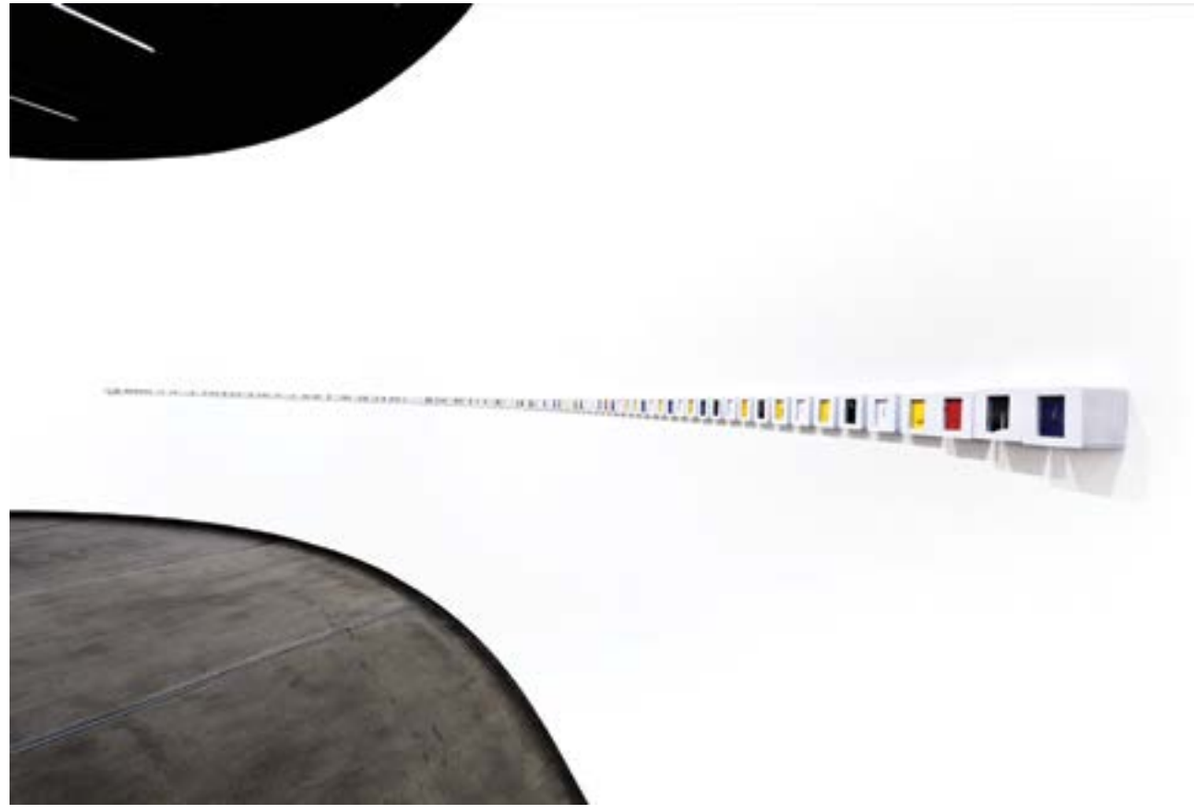
FUNDACIÓN NC-ARTE, BOGOTÁ
Fotos: Oscar Monsalve

65_GUIÓN, 2012

Cuatro milhojas de marcos de diapositivas con cortes y plegados en papeles de colores de 35 milímetros
5 x 5 centímetros y espesor variable en cada unidad
Foto: PABLO BIELLI

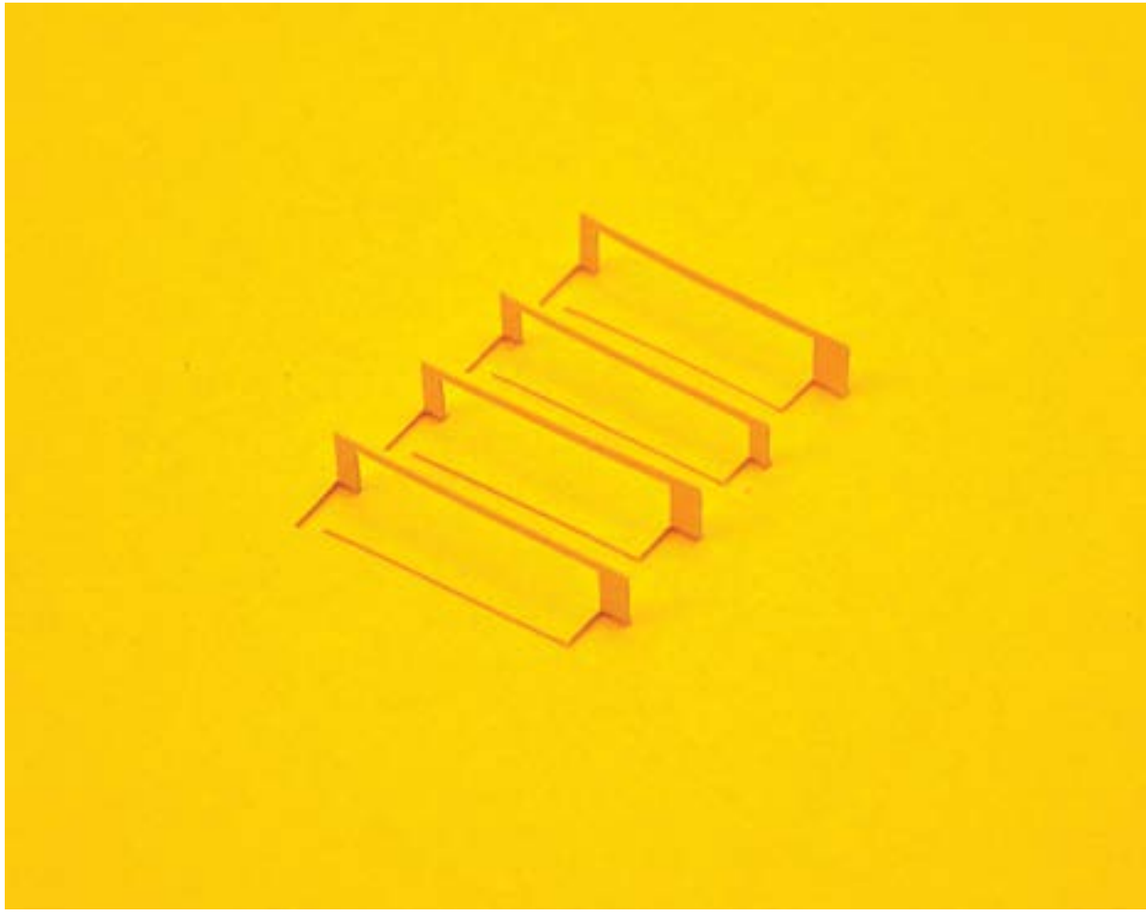
67_GUIÓN, 2012

Milhojas de marcos de diapositivas con cortes y plegados en papel amarillo de 35 milímetros
5 x 5 x 5 centímetros
Fotos: PABLO BIELLI



70 / 73_DESINFORMACIÓN FUNCIONAL / DIBUJOS EN PORTUGUÉS, 2012

INSTITUTO TOMIE OHTAKE, SAN PABLO
Fotos: DING MUSA



75_PEDRO FIGARI, EMIGRACIÓN, 1932

Óleo sobre cartón, 58,5 x 19 cm
Foto: PABLO BIELLI

76 / 77_MARCO MAGGI, MIGRACIÓN, 2012

Diseminación de pegotines sobre muro
Cortes y plegados en hoja autoadhesiva, tamaño carta, impresa previamente con el cuadro Emigración de Pedro Figari.
5,30 x 2,80
Foto: PABLO BIELLI

MARCO MAGGI

Nace en Montevideo en 1957.
En 1998 se gradúa con una maestría en Bellas Artes en la Universidad de Nueva York.
Vive entre New Paltz y Las Toscas.

Participa en las bienales del Mercosur (2001 y 2003), San Pablo (2002), La Habana (2003), Gwanjú (2004), Pontevedra (2006), Guatemala (2010) y Cuenca (2011).

De las exposiciones colectivas pueden destacarse:

Drawing From the Modern 1975-2005, MoMA, Nueva York (2005);
Gyroscope, Hirshhorn Museum, Washington DC (2006);
Estrecho Dudoso, TEORetica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica (2006);
Poetics of the Handmade, MoCa, Los Angeles, CA (2007);
New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006, MoMA, Nueva York (2008);
Works from the Daros LatinAmerica Collection, Fundación Banco Santander, Madrid, Spain (2010).

En el último año realiza seis exposiciones individuales:

Optimismo Radical, Fundación NC, Bogotá;
Lentissimo, Vassar College (New York);
No Idea, Museo de Arte Latinoamericano (California);
La Menor Idea, Galería Cayón (Madrid);
Desinformación Funcional: dibujos en portugués, Instituto Tomie Ohtake (San Pablo);
Turn Left, Galería Xippas (París);

Sus obras integran, entre otras, las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA); Whitney Museum of American Art, NY; The Drawing Center, NY; Guggenheim Museum, NY; The Morgan Library, NY; Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MoCA); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.; Museum of Fine Arts, Boston, MA; Museum of Fine Arts, San Francisco, CA; Walker Arts Center, Minneapolis, MN; Indianapolis Museum of Contemporary Art, Indianapolis, IN; Museo del Banco República- Biblioteca Arango, Bogotá; Colección Daros , Zurich; The Judith Rothschild Foundation, NY; Cisneros Collection, NY; Halle Collection, Scottsdale, AZ ; The Rachofsky House, Dallas, TX; Cisneros Fontanals, Miami.

www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo_marco_maggi:_entrevistas_y_textos_criticos.pdf

MARCO MAGGI
17th FIGARI AWARD

The Figari Award seventeenth edition, in recognition of the work of Marco Maggi, innovative and disturbing, provides us with the possibility to spread out our senses, a stimulus for exploration and discovering; a chance to look at ourselves and find ourselves with new questions and challenges.

The magical-looking dialogue opens up at the very moment that an art work manages to move us, to disturb us. This communication is constructed through the eyes and senses until sparking off a deep change in the own gaze; a singular change in the way we see and feel the world, and also in the way we look at ourselves.

Then art, is absolutely necessary for a society aiming to transform itself and to build new horizons. To share the work of Marco Maggi, Figari Award 2012, is an invitation to explore and discover new territories; an invitation to walk paths and move towards new horizons.

RICARDO EHRLICH
MINISTER OF EDUCATION AND CULTURE

In 2012, we present the seventeenth edition of the Figari Award, created by the Central Bank of Uruguay in 1995, and which represents the recognition of the career of outstanding national artists.We welcome Marco Maggi and we share our pride for the award given to an artist whose career, of remarkable quality, also presents --as said by experts and on spectators opinion-- singularity in style and proposal; an interesting allusion to the minimum and to complexity through a virtuous work which shows mastery in techniques and diverse and peculiar materials.

Marco Maggi is an artist of great prestige in our country and also abroad and has achieved significant acknowledgements in outstanding fields of the international art scene. We congratulate ourselves on this decision and we welcome him to be part of the register of other great contemporary Uruguayans who have been recognized with this institutional award proudly given year after year by the Central Bank.

Through the Figari Award, the Central Bank of Uruguay helps to boost the creation and promotion of Uruguayan art and reasserts its calling to spread the existing close relationship between the economic and cultural basis in a society. The central banking has an essential role in social issues, contributing with its growth and, consequently, with development. And there is no possible development without culture. Visual arts and their long-standing tradition of quality in our society are, and will continue to be, a path of intellectual progress which ennobles us, Uruguayans, as a nation.We recognize and appreciate the valuable contribution of the Ministry of Education and Culture and the Figari Museum, and voice our commitment to continuity for future editions.

MARIO BERGARA
PRESIDENT OF THE CENTRAL BANK OF URUGUAY

The Figari Museum is proud to open its doors to the seventeenth edition of the Figari Award presented by the Central Bank of Uruguay.

A qualified jury composed by Patricia Bentancur, Ignacio Iturria and Ángel Kalenberg chose for this year artist Marco Maggi, of an outstanding national and international career.

We are pleased to be able to present a proposal that Maggi himself has specially conceived for the Figari Museum premises, which is part of the creativity and professionalism for which he is recognized in the world of art.

In addition to the reflective exercises on the minimum and the maximum that the artist makes as a metaphor for the unceasing flows of information, there is this proposal on Pedro Figari's painting Emigración (Emigration). In Maggi's unusual processing, this work refers both to massive human displacements and to the continuous change in the mounting, characteristic of the technological vicissitudes of our times. The manual skills, the refined conception, the sharp knowledge of the semiotic processes which define modern societies in a paradoxical way, become evident again in these works curated by also artist Fidel Scalvo.

Once again, for the third year running, the museum renews its commitment with the best of the culture and visual arts, by linking Figari's legacy to the ultimate contemporary artistic production.

PABLO THIAGO ROCCA
FIGARI MUSEUM COORDINATOR

The Jury in charge of giving the Figari Award instituted by the Central Bank of Uruguay, composed by Patricia Bentancur, Ignacio Iturria and Ángel Kalenberg, met at the Figari Museum, in Montevideo, on the seventh day of November, two thousand twelve.

Following a thorough analysis of the nominations proposed by the jury members, and several other candidates who had been considered in previous years without achieving the distinction, it was unanimously decided to award the prize to Marco Maggi.

Maggi is the author of an original work, innovative, of exceptional rigor. Innovative as for the industrial, prosaic materials he uses, for the size of his pieces -all of small sizes-; as for the remarkable results he gets with drypoint as well as the expositional design. The meaning of his work, of absolute validity, can be understood as a warning about the risks of uncritical consumption of the information excesses in the globalized society.

PATRICIA BENTANCUR, IGNACIO ITURRIA, ÁNGEL KALENBERG
17TH FIGARI AWARD JURY

THE EYE AND THE PENCIL-BURIN
ÁNGEL KALENBERG

Marcovaldo, the endearing character of Italo Calvino, reveals that tenacity is made of fine lines and that challenge is supported by irony.

Sánchez Garay

"We are creating a dysfunctional information society: reality becomes unreadable and visual arts, invisible. Speed is tragic in cars and in the arts. We must park now."

Marco Maggi

To know the work of Marco Maggi (Montevideo, 1957) literally requires to land on a minimal planet, inhabited by very small sculptures, scattered around the floor of museums, biennials and art galleries, and there bump into:

1) Small format objects, engravings of complex incisions, inscrutable at first sight, on unexpected surfaces: aluminum foil, Plexiglas (PMMA), mirrors, etc.

2) Drawings made on the vanishing border between drawing -the artist often described it as engraving-, engraving and sculpture.

All of which are of very small sizes. Maggi renounces authoritarianism of large format art works. Why? Maybe because he coincides with Theodor W. Adorno, who asserts that "the authoritarian effect of huge works of art, especially from the architectural ones, authenticates them and accuses them".

3) And monumental installations as well, that refer to unforeseen architectures, based on stacks of sheets of paper, in which the top sheet is object of minimal cuts that turn them into sculptural. Nevertheless, his, is not a metaphorical minimal art, but a hypo-minimal art.

UNCERTAINTIES AND PERPLEXITY

Marco Maggi seems to invite us to reflect on the fact that the electronic world simulates the urban civilized world. Believing to be living in the first one, it remains in the shadows that we may be alienated in the other one.

The 20th century was subject to a rationalism that proposed explanations for all. However, that world of absolute certainties, heir of the classical science to which Modernity yielded, began its agony with Einstein's Theory of Relativity, and finished dying when Heisenberg developed the uncertainty principle. Old Pascal knew that there are reasons, which reason does not know. Or, as Habermas would say, with the psychoanalytic theory, man, homosapiens, would understand that reason is not the only owner of his house.

We live hastily, accelerated. This is the world of new technologies, industrial automation, robotics, nanotechnology, virtual reality, artificial intelligence, communication technologies, digital technologies, artificial life, genetic engineering, biological engineering; in other words, a highly complex world.

A world tributary of the catastrophe theory of René Thom, the fractal object of Benoît Mandelbrot, the theory of turbulence of Prigogine and Stengers, the mathematical theory of chaos, assumes the need for new thinking models to get to grips with reality. It is now recognized (through postmodernism) that every discipline is crossed by many other disciplines, there are no more watertight compartments. The contemporary world is decisively trans-disciplinary. And it is that much, that the interaction between art, science, technology and society is accepted as a true road for the pursuit of innovation and invention in the field of arts, and as a way to set up a platform for a discussion to explore, to anticipate and to criticize possible futures. Thus, genres are not what they used to be: the corruption between visual, philosophical, literary, theatrical, and musical forms, comics, advertising, etc., it is now accepted. Architecture, anthropology, cartography and language intertwine in the work of Maggi.

In other words, a world that banished the absolute certainties to which modernity had accustomed us, gave way to uncertainty and bewilderment, and came to accept that a complex, non-linear thinking model is more suitable for interpreting reality. Characteristic turns of history, as those giving rise to the famous dictum of James Joyce: "History is a nightmare from which I am trying to awake."

Marco Maggi is not oblivious to contemporary reality. And his work involves a slow and tenacious questioning of swiftness, of the long distance and Gigantomachy, of the world and current art. "I look at my mouse -says Maggi- and it closely resembles the bison of Altamira caves."

BETWEEN THE UNCERTAINTIES OF THE MICRO AND THE DESTRUCTION OF THE MACRO

The world of contemporary art –the one of the spectacle society- expresses itself, predominantly, in the large format (paintings made with whole arm motions, as it has been rightly asserted) that prevailed from the early '50s by Abstract Expressionists, Jackson Pollock and Barnett Newman, among others, though Monet and Picasso and Matisse, occasionally tried it. Why? Is it perhaps because art works of enormous dimensions provide spectators with much more information? The answer proposed by Maggi's work is lucid and consistent: an intimate universe, looking inwards, of micro-etchings, micro-drawings and micro-sculptures (product of an execution that, instead of the arm, uses the wrist), delicate, fragile and sensitive, ironic about the technotronic omnipotence, in times of globalization and the information industry that planetary media encourages. Surely, he has thought about nanotechnology, which can create mini-mechanisms able to enter and navigate within the human body, to conclude that the artist can also spread out an investigation which goes towards intimacy. As a result of which, his works present us with a view similar to a microscope slide. Maggi's work means an act of protest, of resistance.

Faced up with a large format canvas which "shapes in both directions are greater than the whole image that the eye is able to see from a usual distance", it is only from a great distance that the spectator can appraise it as a whole, while when approaching it, he only perceives a fragment. However, faced up with the work of minimum dimensions, the observer not only feels enormous with regard to the work of art, but when approaching it, he can also take in the whole, and discover again and again new keys, make new interpretations. "An area to feel big and slow", in his own words.

All in all, his whole work is subservient to the scale. "The scale -he wrote- changes the relationship between the observer and the work of art. This downsizing intends to humanize the visual arts. Accelerated visitors see, from afar, a drawing like a blank sheet. Slow spectators can read the same drawing ten times, changing perspectives and conclusions."

In the same way that Paul Klee –to whose lineage he belongs- succeeded in internalizing surrealism, which was aimed outwards, Maggi manages to internalize contemporary art. Thus, when he appropriates Mao Tse Tung, of Andy Warhol (Full coverage on Warhol, 2009), an artist who embodies total exteriority, Maggi does so presenting an intimist rereading. He will do the same with the "citations" of Mondrian (probable homage to the brilliant Saul Steinberg, one of whose drawings recreates characters looking at Mondrian paintings), Lucio Fontana, and Yves Klein, grouped under the title: "The Ted Turner Collection - from CNN to DNA" (allusion to a nonexistent Ted Turner Collection, founder of CNN), and Gerhard Richter, Hélio Oiticica, and architects such as Mies van der Rohe and Frank Lloyd Wright. Thus, he completes some sort of history of art, personal and untransferable, in his own artistic production. His homages are not by chance. Let us see. Fontana, resorted to an incision, using a razor blade on a painted canvas stretched over a frame, and Maggi's drawing spreads out based on incisions. The drawing language of the brilliant Steinberg and that of Maggi, resort to an ultra-rational, mental line, since their work has conceptual leanings. On the other hand, Atlas, the emblematic work of Richter, consists of some four thousand (if not more up to now) tiny drawings, photographs and newspaper clippings.

Small formats come from the depths of history and appear in a variety of languages. The Coptic tapestries made use of an almost inhuman textile micro-processing, and reached the largest number of threads per square millimetre. And in Japan, since ancient times, miniature netsuke sculptures were made. Belgian artist Marcel Broodthaers created an extra-institution: the Museum of Modern Art, Eagles Section, a mini-museum that was exhibited inside active Modern Art Museums, such an irony. Other forebears can be found in the literature of Jonathan Swift, Lautréamont, and "Alice in Wonderland", which when going through the mirror, gives the idea of the downsizing of figures. Furthermore, in the third volume of "In Search of Lost Time", Marcel Proust describes the landscape of Delft, painted by Vermeer, referring to a minimum fragment as "a piece of yellow wall" (critics have not yet agreed to what part of the painting it belongs to), which may be looked at separately and find out that it looks like a masterpiece of Chinese art. Whereas, in music, composers like Anton Webern and Pierre Boulez have turned to the use of microforms, tiny cells with complete combined development. In cinema, Akira Kurosawa shows a captivated young boy watching a procession of ants ("Rhapsody in August"), following the slow pace of Japanese cinema.

READ THE UNREADABLE
SAY THE UNSAID

Maggi explores the unsaid. His work would seem endowed with certain secrecy for the hasty spectator. On his mini-drawings, of tangled and fine incised lines, the artist holds "Drawing is like writing in an unreadable language. I am a promoter of pauses and my intention is to suggest a change of protocol, which allows us to make time visible. When I understand, I speak; when I don't understand, I draw or cut small pieces of paper. In the last few years I spoke very little and I drew 14 hours a day." In other words, drawing is the same as writing for Maggi. (Return to Wittgenstein?) It is worth noting that in the mid-XV century, in Bruges, the Saint John guild associated miniaturists with calligraphers. Maggi sees the world on a page: "Text or texture?" he has written. As for Wittgenstein, the meaning in Maggi's work "lies in what is not said, in what remains unspoken in between the lines."

Through his drawings, Maggi delves in the meanings encrypted within human beings, in the biological, the organic; still knowing that It is dangerous to look inside – a title that Buñuel and Dalí had speculated with for their famous film, before choosing Un Chien Andalou – such as his audience who must decipher them. Maggi chooses the undecidable.

He creates designing images, one could say of integrated circuits, genetic engineering, nervous systems, or aerial views of segments of "invisible cities", in which the streets seem to be an echo of the electrical connections (in short, the streets are also connections). They appear "often like a mix of new things and old ones that come from very far back in the history of mankind; somewhat like in last night's dream, images of our deepest past may act" (Georges Didi-Huberman).

"I define the volume of current information," Maggi stated, "as intangible materialism. As access to information increases and its spreading accelerates, our uncertainty goes from macro to micro, from the real to the virtual. This new materialism is not historical, it's hypothetical."The various consumables that he turns to are inexorably industrial: sheets of white photocopying paper, envelopes, plastic slide film holders, slide trays, sheets of graphite or Plexiglas (PMMA), rolls of aluminum foil, glass from eyeglasses, metal rulers, ceramic tiles, security mirrors and the Macintosh apple.

When he uses reams of white paper to unfold the architecture of his installations (in this respect: Apollinaire designed his "Calligrammes" in such a way that the white of the paper predominated over the calligraphy), and various envelopes stacked atop each other, also white and empty – a statement of the infinite number of unwritten letters, destined to unchosen addressees – one could say that Maggi implicitly alludes both to in-communication as well as the Kafkaesque world of bureaucracy, the waste of consumption society. He launches an alert regarding the indiscriminate use of paper – that attack on the environment. Thus, he leads us to ask ourselves what the role of paper is in a world that aids the transition from the material light of paper to that of the electronic screen. Indeed, the whiteness of the paper is tantamount to the light in the electronic media. Furthermore, the white also alludes to emptiness; maybe "we make use of the void in order to think the full" (Henri Bergson). in Soft plate - drypoint on aluminum foil - Maggi´s eye, much like that of Piranesi, tends to convert traditional perspective into a web with many vanishing points: Maggi, a cybernetic mini-Piranesi?

OF MIRRORS, REFLECTIONS, LIGHTS AND SHADOWS

In the early XV century, in some Flemish cities, painters formed part of the mirror manufacturer's guild. Leonardo once claimed that "the mirror is the master of painters". Furthermore, mirrors have had distinguished addicts: Athanasius Kircher, Baruch Spinoza, and Jorge Luis Borges to name a few.

Mirror Parking has a mirror as its protagonist. An industrial convex mirror, the kind that are used outdoors for security reasons - due to their angular image - on city streets, buildings, parking lots: a ready-made piece with cut images. To paraphrase McLuhan, one could say that the sgraffito on the mirror is "cold". On the contrary, artists that work with etchings, such as Luis A. Solari, rip the metal with the burin; they hurt it, carrying out a "hot" version of the engraving.

The use of the convex mirror has its history. The convex lens made of polished steel (speculum sine macula) in Jan van Eyck´s The Arnolfini (Wedding) Portrait (1434), is a "beautiful, bright, polished eye", that reflects the figures, witnesses of the wedding and even the painter. In fact, the convex mirror also symbolizes the eye. It could be an implicit tribute to the eye that is sliced by a razor blade in Un Chien Andalou. Furthermore, in The Moneychanger and His Wife (1514), Quentin de Metsys – a continuator of Van Eyck – painted a convex mirror on the moneychanger´s table, through which the client on the other side of the table and the painting´s exterior are reflected: the society of the period.

In Parking Mirror, much like Van Eyck, Maggi interferes with the reflected image, involving his spectators as witnesses. Nobody is innocent.

Van Eyck dismantles the vision of the ordering of the eye: the painter is within the retina. Through the use of a real convex mirror, instead of Van Eyck's incomparably painted mirror, Maggi –much like the Flemish painter – manages to invert the traditional perspective: that convention of representation of space inherited from the Renaissance, which created a view into the painting. He proposes an open perspective that interacts with the surrounding space and which allows the spectator to recreate that space with its own reflection, including it in real time.

BLIND SLIDES

Maggi finds new fate for the obsolete technology that is slide projection – so important for my generation's knowledge of images (the Montevideo City Hall even created an unforgettable "slide archive") – based on the idea of "blind slides": the old surviving frames, in which Maggi places engraved opaque aluminum foil instead of slides, takes them back to the function and use of Renaissance frames, but shrunken.

Meanwhile, he makes incisions in a stroke-like manner; he is attracted to aluminum foil- because although the stroke is sunken, it is not possible to make any kind of intaglio prints. Thus, his are both matrices and prints at the same time.

In an engraving, the expressive effect is micrometric, depending on the stroke. The language of drypoint allows for two or three prints from every matrix. The artist holds it like a pencil and the resulting stroke is freer than that of a burin, but less than that of an etching. Unlike etchings, drypoint is chipless.

In etchings, the chemical action substitutes the burin´s mechanical job, achieving the cuts that will accommodate the ink with an acid: the resulting stroke is different, since it has the same width all throughout. Maggi does not limit himself to making simple stylistic strokes. Rather, some of his strokes resemble calligraphy: the line has a discursive role.

Instead of staying with the traditional expression, Maggi opts for the close sight of the engraving tool. All possible effects arise from the syntax of the intertwining or the cleanliness of the lines. He chooses the micro part of the close-up view. Maggi has the vision of an engraver. And the short-sightedness ("an invitation to reduce the distance and speed," states the artist), the ability to see close up, is also a similar attitude to that of those who write. His is a new view of the Gutenberg era, which confirms McLuhan's thesis that states that when a new media arises, the rest are reconfigured. Before the printing press, communication was oral, with the advent of typography, memory changes format.

A SCULPTOR THAT TEMPTS THE BORDERS

Maggi's oeuvre lies in the currently vanishing border between genres. He has pointed out, "All my work lies in the threshold between two and three dimensions: engravings and drawings, flat and installation, the line that cuts the paper and the micro sculpture."

His sculptures navigate the borders between engravings, drawings and sculpture. To make the incisions, Maggi uses a technique very close to the goffer of engravings (the oriental tradition) on an unexpected material: Plexiglas, but not to stain and print. They are also on the border with drawings, since he designs strokes on the Plexiglas. Depending on from which side one observes it, the stroke on the acrylic is perceived with different light, as if it were a three-dimensional engraving.

Likewise, he rejects the compact and opaque mass of traditional sculpture, in favor of transparency, preferred by Constructivists Naum Gabo and Antoine Pevsner. Neither do the pieces present a significant interior, characteristic of Henry Moore. They are sculptures made on small cubes and prisms of Plexiglas that present a personal version of the serpentine form, as it is necessary to follow them to have a view of the drawing from each one of the faces. Likewise, the artist takes advantage of the transparency with the virtual overlap of the engraved shapes on the opposite sides.
They also draw from the shadows. "An engraving on acrylic," says Maggi, "is invisible; but its shadow on the paper is notorious and false information." The shadows are holes in the light. We see them all the time, even though we may only sometimes take note of them. Their contribution towards our visual experience of the world is mysterious. However, they help with the perception of shapes.
His micro-sculptures reject the canonic pedestal: the artist places them on the floor, inciting the spectator to take an unusual, even daring, position in the exhibition hall. But Maggi also seems to warn us: his message is not to be received passively, it is necessary to carry out a unique physical effort: to squat.

INSTALLATIONS

Trained in the digital age, Maggi sees paper as an obsolete medium of communication. A single sheet of paper is almost of the minimum thickness possible. However, the ream – the sum of sheets – that the artist elevates from the ground up gives them back their three-dimensionality. His mini-drawings and mini-engravings inhabit the venue, which laid out on the floor occupy enormous spaces in museums, biennales and galleries. One could interpret such as a return to space in which we "read time". His installations could evoke architectural or urban blueprints, but they escape the two-dimensionality that identifies such; maybe mini-mock-ups.

The top page of every ream of white paper displays sliced forms, always incisions, which transform them into micro-sculptures. To truly appreciate them and receive the artist's message, it is necessary to get closer, even crouch. They cannot be seen from afar.

There are Post-its, those tiny self-adhesive notes made to remember a text or an image in a book, among other things. Some would argue these to be a high-tech invention. With such, Maggi covered a 12-meter tall column, using 12,000 little yellow rectangles reaching a sum of micrometric effects.

Why is Maggi interested in Post-its? Maybe because they exemplify the future swan song of typography in a world in which all media is contaminated.

THE RECOVERY OF THE OBSERVER

"In the last decade," he has written, "we marginalized three senses (touch, smell and taste) and 8 digits (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). We need not more than zeros and ones to reproduce the universal history of text, image and sound. This victory of reductionism confirms that the observer, and not the work of art, is responsible for the diversity […] Sensitivity is currently a subversive activity and it means paying attention to something truly scandalous."

Consequently, Marco Maggi aims at "stimulating our fragile sympathy of the insignificant." However, his micro-engravings, micro-drawings and micro-sculptures, which drip with spirit and subtlety, rationality and sensitivity, capable of captivating the spectator, are vested with enormous power; product of the eye of a lucid artist, of classic spirit, capable of creating a world with a pencil or a burin

m&m

It is only a matter of time.
The subject has always been the same and at some point it shows up: the known path or the abyss.
Though not so ovious, the option is permanently there when the garden forks.
In a moment of the day, or throughout life.
It just happens that it does not speak loudly.
It just murmurs.
But at every moment it provides and questions.
Stay safe, under the built path, recurrent and familiar, full of certainties, where we recognize the existence of each thing that gives us security and pleasure to smell again; to look one more time, guess what's coming.
Or explore the abyss. To jump without knowing what is behind or below, surely generous in uncertainties, fears and hidden joys.
Usually there is prize and disappointment in both places.
None is better than the other.
They complement each other.
And they are impossible without the rival.
In the usual path there is the perfume, the taste buds that anticipate, the face we see in the cloud, those eyes.
In the abyss, what we did not know and then makes us different.
Sometimes, the breadcrumbs we left long ago as well, to remember how to get back.
We do not know where from.
And not know what for.
In an A4 sheet with minimal incisions we recognize the path.
A millimetric cut, a line of absence, two, three... a fold leaning towards here.
A shadow that slightly appears and leaves. The aseptic surgery on the hospital white.
In the countless reams of paper regularly piled on the floor the abyss and the inability to cover everything appear; the detail in each and the final construction.
In the row of letter envelopes and in the slide frames on the wall, there is the path.
In the false white with tonal nuances that the envelopes have or in the opaque watermark of the slides which blocks all transparency and show what it is not seen, there is the abyss.
Marco Maggi always puts a foot on each side.
On the imperceptible pebble on the shore and in all the sea.
In that way he draws the map of the intangible.
In which we can recognize the signs that we do not know to decipher.
There are people who can read the signs of the road and reach their destination without any problems, but they get lost buying bread.
The do not decide on which.
A clear night full of stars makes them dizzy and they have to sit down.
Other times, they get all the balls in the basket without looking.

It is only a matter of time.

The beauty, the order, and that silence that speaks, have always been there.
And here.
There is no need to hurry.
It is just a matter of waiting.

FIDEL SCLAVO

REDUCTION OF THE INFINITE

I am 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, between writing and installation. A crevice or embossing barely liberates a line from the plane; a X-ACTO knife allows me passing from a page to a folded paper. Drawing with a soft pencil on a graphite sheet or Reynolds aluminum foil generates intangible reliefs. Intellectuals are concerned with abysms; I prefer to surf on silky or crystallized surfaces.

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

An obsession is a fixation out of control. In my case control is fixation: I draw 14 hours a day. In the morning my plan is to add in order to subtract. In the afternoon I 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 almost gray. The closer you get, it is easier to dig in the visual field until you warm up to the insignificant. Saturation and insignificancy are ways to turn down the volume of the image and to help the viewer to lose focus. The intention is to create a kind 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 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?

The goal of the work is not the content or the container. It is only a subtle invitation to lower speed and distance. When we walk slowly to a supermarket shelf we are able to give a second chance to the lavish skin of a Macintosh apple, or to discover the satin face of kitchen aluminum foil. My formats are always standard: letter size paper, slide frames, apples, 12 or 18 inch aluminum 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 hundreds reams of paper on the floor or to frame 400 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 can see only one satellite and we cannot see a germ ; all that moves slowly seems to be still to us. We cannot hear a heartbeat. 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.

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

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 is content. My only intention is to give visibility to time.

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 to not understand anything in general. Drawing permits to not understand anything in particular, to not understand every letter, syllable or word. Not understanding demands a rigorous training. It allows understanding the bones of uncertainty.

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. 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.

I work in the hallways that separate the ideas, from a space previous and posterior to certainty. This "in between" space is my space: the space previous and posterior to thought.

I believe that saturation and insignificancy are the best way to erase. Censorship in the 20th century edited out news; it acted as a pair of scissors. Today, censorship is achieved by inundation or saturation. Nowadays the percussion of news has such an overwhelming rate that it hinders all repercussion. We are victims of a semiotic indigestion caused by an overdose of drama and comedy. Departing from this diagnose, my proposal consists in opening parentheses and not generate new thesis.
To camp out until dawn.

MARCO MAGGI

MARCO MAGGI

Born in Montevideo in 1957.
In 1998 he graduates with a Master of Fine Arts (MFA) at New York University.
He lives between New Paltz and Las Toscas.

He participates in many biennials: Mercosur (2001 y 2003); San Pablo (2002); Havana (2003); Ggwangju (2004); Pontevedra (2006); Guatemala (2010) and Cuenca (2011).
From the group exhibitions the following can be highlighted:
Drawing From the Modern 1975-2005, MoMA, New York (2005);
Gyroscope, Hirshhorn Museum, Washington DC (2006);
Estrecho Dudoso, TEORetica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica (2006);
Poetics of the Handmade, MoCa, Los Angeles, CA (2007);
New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006, MoMA, NewYork (2008);
Works from the Daros LatinAmerica Collection, Fundación Banco Santander, Madrid, Spain (2010).

In the last year he carries out six solo exhibitions:
Optimismo Radical (Radical Optimism), Fundación NC, Bogotá;
Lentissimo, Vassar College (New York);
No Idea, Museo de Arte Latinoamericano (California);
La Menor Idea (The smallest idea), Galería Cayón (Madrid);
Desinformación Funcional: dibujos en portugués (Functional disinformation: drawings in Portuguese), Instituto Tomie Ohtake (San Pablo);
Turn Left, Galería Xippas (París).

His works are part, among others, of the following collections:
Modern Art Museum (MoMA), New York; Whitney Museum of American Art, NY; The Drawing Center, NY; Guggenheim Museum, NY; The Morgan Library, NY; Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MoCA); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.; Museum of Fine Arts, Boston, MA; Museum of Fine Arts, San Francisco, CA; Walker Arts Center, Minneapolis, MN ; Indianapolis Museum of Contemporary Art, Indianapolis, IN; Museo del Banco República- Biblioteca Arango, Bogotá; Colección Daros, Zurich; The Judith Rothschild Foundation, NY; Cisneros Collection, NY; Halle Collection, Scottsdale, AZ ; The Rachofsky House, Dallas, TX; Cisneros Fontanals, Miami.

Museo Figari

BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Museo Figari

Coordinación
Pablo Thiago Rocca

Archivo
Jimena Hernández

Administración
Gustavo Piegas

Comunicación
Juan Carlos Ivanovich

Guía de Sala
Paola Puentes

Producción
Martín Barea

XVII Premio Figari

Jurado
Patricia Bentancur
Ignacio Iturria
Ángel Kalenberg

Curaduría
Fidel Sclavo

Montaje
Candela Conde
Gabriela Fagundez
Santiago Rodríguez
Jimena Romero

Diseño
Leyland Co.
Javier Cirioni / Martín Olivera

Traducción
Matías Lasarte
Mariana Méndez

Fotografía
Pablo Bielli

Banco Central del Uruguay

Presidente
Ec. Mario Bergara

Vicepresidente
Dr. Jorge Luis Gamarra

Director
Ec. Washington Ribeiro Torrado

Secretaria General
Cra. Elizabeth Oria

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro
Ricardo Ehrlich

Subsecretario
Óscar Gómez

Director General
Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura
Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales
Alejandro Gortázar

www.museofigari.gub.uy
museofigari@mec.gub.uy
(598) 2915 7065 / 2915 7556 / 2916 7032
Juan Carlos Gómez 1427
CP 11000
Montevideo, Uruguay

_Diciembre 2012 / Febrero 2013

ISBN 978-9974-36-221-5