

## PONENTE

**02 /35**

## METODOLOGÍA

***Experiencias y métodos de investigación aplicados a la ponencia “Far away, so close. Notas sobre una instalación de Marco Maggi”***

## TEXTO

***Far Away, so Close. Notas sobre una instalación de Marco Maggi***

## AUTOR

**Alfredo Peláez Iglesias**

*Universidad de la República, Uruguay. Arquitecto por Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay (2009), con maestría por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo, Brasil (2015). Ganó el premio “Julio Vilamajó. Aportes al conocimiento en Arquitectura y Diseño” (FADU-UdelaR) por los resultados de su disertación de maestría. Actualmente es candidato a doctor en el programa de doctorado en Arquitectura y es docente asistente del Departamento de enseñanza de anteproyectos y proyectos de arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República.  
anpelaezmail@gmail.com*

# Experiencias y métodos de investigación aplicados a la ponencia “Far away, so close. Notas sobre una instalación de Marco Maggi” Experiences and methods applied to “Far away, so close. Notes on a Marco Maggi installation” \_Alfredo Peláez Iglesias

## METODOLOGÍA

### Palabras clave

Experiencia, métodos, imagen, texto, arte, arquitectura

Experience, methods, image, text, art, architecture

### Resumen

El texto intenta comentar las experiencias de investigación y los métodos aplicados en el trabajo “Far away, so close. Notas sobre una instalación de Marco Maggi”. La experiencia se enmarca en los trabajos de disertación de maestría, intentando comprender las relaciones de los objetos en el espacio y sus condiciones de producción y percepción, volviendo la mirada hacia una obra de arte contemporáneo. Para ello, se han utilizado de forma paralela imagen y texto, como formas de conocer y comprender el objeto de estudio.

The text tries to comment on the research experiences and methods applied in the paper “Far away, so close. Notes on a Marco Maggi installation”. The experience is part of the master dissertation, trying to understand the relations of objects in space and their conditions of production and perception, looking back to a work of contemporary art. To do this, image and text have been used in parallel, as ways of knowing and understanding the object of study.

La ponencia presentada al congreso es parte de una investigación para mi disertación de Maestría, “Itinerarios de Borboletas. Relações ente os espaços domésticos e a poltrona BKF”, presentada en 2015 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo. Con el objetivo de profundizar en la indagación en las relaciones de la presencia de un objeto de diseño en los espacios arquitectónicos, orienté la mirada hacia el arte contemporáneo y en su forma particular de vincularse con el espacio. En ese sentido, prestar atención a las instalaciones de Marco Maggi, donde dispone un mar ordenado de hojas A4 intervenidas con pequeños cortes que dan forma a arquitecturas diminutas, resultaba pertinente para los intereses perseguidos.

Las informaciones gráficas de la obra, fotografías o dibujos, sustituyen la ausencia de experiencia directa, actúan como un medio imprescindible para aproximarse al objeto de estudio. Estos son complementados por la revisión de los discursos generados alrededor del trabajo artístico, los propios del artista como de sus críticos. Texto e imagen no se oponen, sino que actúan complementándose, aunque a veces puedan encontrarse divergencias entre la palabra y la mirada. Es más, entiendo que es en esa distancia puede configurar también un motivo de reflexión para un investigador.

De la amplitud de sentidos y significados que la instalación de Maggi suscita, se extrajeron un puñado de temas específicos manipulados por el artista que se relacionaban con temas de nuestra disciplina. Se intentó reflexionar sobre la percepción de la distancia y el transcurso del tiempo en el espacio, quizás con la esperanza que también puedan entenderse como poéticas para el proyecto de arquitectura. En particular, temas como la manipulación de la escala o la repetición de elementos comunes, aparecen como principales ejes de la obra, capaces de transformar el sentido del espacio, incluso de producirlo.

Estas consideraciones sobre la obra son interpretadas apelando a referencias de arquitectos, arquitecturas, y también filósofos, ofreciendo una mirada de la obra de arte como si fuera una obra de arquitectura.

### Bibliografía:

ALLEN, Stan. *Mapping the unmappable. On notation*. en ALLEN, Stan. *Practice – Architecture, Technique and Representation*. Londres: Routledge, 2003.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

EISENMAN, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture: Dissertation 1963* Zurich: Lars Muller, 2006

–. *Diez Edificios Canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011

FOQUÉ, Richard. *Building Knowledge in Architecture*. Amberes: University Press Antwerp, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *La Escultura en el campo expandido*. en KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

–. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic themes in Art of the Renaissance*. Oxford: Icon Editions, 1972.

–. *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1986.

–. *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.

PARODI, Anibal. *Puertas Adentro. Interioridad y Espacio doméstico en el s. XX. Barcelona*. Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.

PERRONE, Rafael. *La investigación en Proyecto y el Proyecto como Investigación*. Valencia: IV Jornadas Internacionales sobre investigación en Arquitectura y Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Jun. 2011.



# ***Far Away, so Close. Notas sobre una instalación de Marco Maggi***

## **Far away, so close. Notes on a Marco Maggi installation** \_Alfredo Peláez Iglesias

### **TEXTO DE REFERENCIA**

#### **Palabras clave**

Arte-arquitectura, Marco Maggi, belleza, espacio, tiempo, miniatura, panorama, escala, proyecto de arquitectura

Art-architecture, Marco Maggi, beauty, space, time, miniature, panorama, scale, architecture project

#### **Resumen**

Este artículo analiza una instalación artística de Marco Maggi, por la cual se ha hecho conocer, ensayada en múltiples oportunidades con variaciones ("Dibujos en español" en Montevideo; "El papel del papel" en Bogotá). El arte es asumido como una herramienta para evaluar y discutir la arquitectura, poniendo en evidencia algunas cuestiones fundamentales que hacen a su práctica y experiencia. Se hace foco en los modos de producción de espacio y tiempo por parte del artista, entendidos como distancia y duración, sus modos de fabricación material, considerándolos la búsqueda de un sentido de belleza posible frente a los excesos de la contemporaneidad, así como sus implicaciones para el proyecto de arquitectura. El pliegue mínimo sobre las resmas de hojas A4 blancas dispersas por la sala, puede entenderse como una arquitectura diminuta y un manifiesto por la belleza de detenerse y mirar, en contraste con la percepción fugaz del espectáculo social contemporáneo, que encuentra paralelismos con los discursos de arquitectos sobre nuevos modos de entender la ciudad y los edificios.

This paper analyzes an art installation of Marco Maggi, exposed multiple times with variations ("Drawings in Spanish" in Montevideo; "The role of paper" in Bogotá). Art is understood as a tool for evaluate and discuss architecture, putting in evidence some fundamental characteristics of its practice and experience. This paper focus on the modes of production of space and time by the artist, understood as distance and duration, his modes of material fabrication, as a search of a sense of beauty in front of the excess of contemporaneity, as well as its implications in the design practice of the architecture. The minimum fold on the top of the white A4 sheets sprawled over the room, can be understood as architecture in miniature and as a manifest for the beauty of stop and look at, in contrast with the instant perception of the contemporary social spectacle, that finds its parallelism with the discourses of architects about new modes of understood the city and the buildings.

El arte constituye un territorio de contacto con la práctica del arquitecto, una suerte de "feedback", retro alimentación productiva para repensar o resituar los instrumentos que constituyen el proyecto de arquitectura. De alguna manera, estamos frente a unos objetos y unas prácticas semejantes, como lejanas. Esta familiaridad y extrañeza del otro, a un mismo tiempo, nos brinda una mirada cóncava sobre el interior de nuestra disciplina. Los vínculos entre arte y arquitectura han sido transitados en los relatos de las vanguardias del siglo XX. La figura de Le Corbusier, como pintor, escultor, arquitecto, resume la cuestión. Más cerca nuestro, fue Krauss <sup>1</sup> quien mostró los vínculos y contaminaciones entre la escultura, la arquitectura y el paisaje.

Estas notas pretenden hablar con las limitaciones propias de su autor, un arquitecto, sobre un fragmento de la obra de un artista. Pequeñas notas para referirse a un hacer ajenos. De ninguna manera el análisis quiere ser exhaustivo, solo se pone a escudriñar en aquellos aspectos que podrían resultar de mayor interés para la práctica de la arquitectura. Especialmente, se ha optado por atender a la experiencia del espacio y el tiempo, su construcción material y técnica, presentes en un único caso de estudio. Se han escapado, intencionalmente, entre otras, la genealogía y las influencias, la interpretación semántica de los títulos de las obras, etc... Estas notas no pretenden ser una crítica de arte, más sí, indirectamente, un modo de crítica de arquitectura.

Nuestro artista es Marco Maggi. Nacido en Montevideo en 1957, vive y trabaja en Las Toscas, un pequeño balneario cercano a su ciudad natal, y en el pueblo de New Paltz, a una hora en auto de Nueva York. En 1998 se gradúa de la Maestría en Bellas Artes la Universidad de Nueva York.

La atención se centrará sobre una única obra. Este caso de estudio resume con facilidad la obra del artista, es por la cual se ha hecho conocer, y aborda los temas que nos hemos planteado desarrollar. Esta obra en realidad es un protocolo para una instalación, conformando una serie de instalaciones. Ha sido expuesta en Montevideo, en São Paulo, Buenos Aires, Bogotá, Nueva York, Torino, Gwangju, con los nombres de "Dibujos en Español" en el Centro Cultural de España de Montevideo (2003), como "Incubadora" en la XV Bienal Internacional de São Paulo (2002), en la Bienal Internacional Gwangju, Korea (2004), en Nueva York en Josee Bienvenu Gallery (2003), y como "El papel del papel" en el Centro Colombo Americano de Bogotá (2005), entre otros.

#### **Distancia**

Entramos en el espacio de la galería. La instalación nos presenta en el salón, sobre el suelo, un conjunto de resmas de hojas A4 dispuestas en un orden riguroso y repetitivo, en fragmentos de grillas. En la hoja superior de cada resma, un corte despliega una forma, un pliegue mínimo. Alrededor, hojas idénticas a las otras, desparramadas por el suelo. El público deambula, observa con curiosidad, da círculos alrededor de la instalación. ¿Se podrá pisar el papel? Da círculos

descubriendo aquellos gestos pequeños sobre los montones de hojas. Algunos de estos observadores se ponen en cuclillas y miran de cerca. Se detienen. Se paran y vuelven a buscar otro pliegue para observar en detalle, mientras rodean desde su altura completa aquel despliegue de papeles. Algo vibra en el suelo ocupado.

Esta instalación de Marco Maggi inquieta. El observador no es indiferente. Esta inquietud reside en la tensión que se nos ofrece entre lo extenso y lo concentrado, entre el panorama y la miniatura. Primero vemos la uniformidad blanca de las hojas. Más detenidamente, el espacio que dejan sus agrupamientos, las resmas entre ellas. Luego, apenas se distinguen, como entre dos tonos de blanco, las incisiones en el papel que, desplegadas, arrojan sombras que las extienden, profundas. A lo extenso le corresponde un criterio de repetición; a lo micro, de diferencia.

Estas dicotomías problematizan la relación intrínseca de la obra con su contemplación, desplazan el objeto a su mirada. La tensión entre lo extenso y lo concentrado se expresa en la distancia que recorre la percepción del observador y como en cada plano esta percepción ofrece información diferenciada de aquello observado. La percepción modifica, transforma a la obra.

Esta distancia implica un movimiento, un tránsito de los ojos. Atravesamos el intervalo que nos separa de aquello que vemos. Así el espacio es definido como la distancia entre dos cuerpos <sup>2</sup>. La experiencia de mirar implica la profundidad de la experiencia del espacio, los ojos son acompañados por el cuerpo que deriva sobre la instalación, que modifica su postura erguida hacia una más cerca del suelo, en cuclillas. Podemos imaginar cómo crujen las hojas bajo los pies con nuestros pasos, y los de aquellos que como nosotros aprecian la obra. La mirada se vuelve recíproca. La gimnasia del cuerpo en un ritual. En ese rodear la superficie de la obra, de cruzar los ojos de los otros, el espacio ocupado adquiere y “trasmite un sentido de lugar” <sup>3</sup>. Podría trazarse un mapa de las trayectorias recorridas por el público que contempla la obra.

La miniatura contiene el universo <sup>4</sup>. Lo pequeño y lo grande son consonantes. Dos límites que tienden al infinito nos proponen un acercamiento a lo inconmensurable.

La instalación se ha convertido en un paisaje, una superficie que se construye con miradas a distancias diferenciales. La superficie ya no se entiende como un fondo donde destaca una figura. El fondo y la figura se han fundido en una única entidad, así como las distinciones entre lo urbano y lo rural, lo natural y lo artificial han perdido relevancia para comprender nuestro entorno físico <sup>5</sup>. Ni el paisaje se encuentra ya dentro de un marco.

En la distancia de la mirada, cada plano es significativo. Son los regímenes de la percepción los que construyen sentido y se superponen a nuestros esquemas de pensamiento <sup>6</sup>.

“Así como uno puede alejarse infinitamente de la Tierra, puede ir en la dirección contraria y adentrarse interminablemente en un granito de ella. En ambas direcciones, tanto nos asistan la razón o los dioses, pareciera que uno está tan cerca del entendimiento como está de lejos.” <sup>7</sup>

Charles y Ray Eames, en su película “Potencias de 10” <sup>8</sup>, tratan la mirada como distancia, donde la medida de separación se expresa en función de una serie exponencial. La cámara apunta a un hombre recostado en el parque durante un picnic para luego sumergirse en su interior microscópico. En otro momento, la cámara retrocede, alejándose, hacia un exterior macroscópico. Lo que debía contarse en una película en los años setenta, hoy es un instrumento de uso corriente en internet: googlemaps y su streetview.

La mirada no es neutra, moldeada por la ideología, la cultura y la sociedad, de ella depende lo que conocemos del mundo <sup>9</sup>. Siguiendo a Phillips, la cultura moderna, desde el renacimiento, no ha hecho otra cosa que revisar continuamente esta sintaxis de lo visual, a través de sucesivas prótesis (entre ellas la cámara, que como un nuevo ojo, descentra al sujeto, y permite a través de sus imágenes, y de su reproducción mecánica, desmembrar analíticamente el mundo con precisión quirúrgica) <sup>10</sup>. Maggi nos recuerda las limitaciones de nuestra percepción, nuestra mirada miope no comprende lo extenso ni lo mínimo. Sin embargo, hemos construido grandes explicaciones del mundo <sup>11</sup>.

Maggi desplaza la obra hacia su mirada, hacia la distancia entre el observador y el objeto: “una zona de interferencia perceptual poblada por cuerpos en movimiento.” <sup>12</sup> La obra como dispositivo para mirar, conforma una revisión de su sintaxis como productora de conocimiento.

## Tiempo

La experiencia de la distancia, contiene implícita en su contracara, una experiencia del tiempo. La primera, como condición espacial, no es posible de comprender cabalmente sin examinar su duración. Krauss <sup>13</sup> llama a prestar atención a esta relación; encuentra en la tensión entre reposo y movimiento el lugar expresivo de la escultura moderna.

Hemos vistos como la distancia implica un desplazamiento de aproximación, o su movimiento inverso, de forma de que la mirada se apropie del objeto en sus diversas escalas. Este escudriñar de los ojos del público sobre el trabajo del artista solicita detenimiento. La obra y su contemplación es un material de trabajo precioso para Maggi.

“El Papel es mi propósito. El tiempo, además de mi foco, es mi medio preferido.” <sup>14</sup>

En una sociedad del espectáculo <sup>15</sup> como la actual, los mensajes son esperados y devorados instantáneamente. Todo se consume a la velocidad de la luz. De la misma forma, son contados los segundos que el público de un museo se detiene a observar una obra. El arte es consumido en un golpe de vista, como mero entretenimiento visual. En la época del éxtasis de la comunicación <sup>16</sup>, ningún mensaje es relevante en un océano de información, ningún mensaje capta la suficiente atención para durar más que un instante.

La tarea de Maggi es prolongar ese instante al máximo, en busca de la intensidad de su duración.

“Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo. Hay que amar el espacio para describirlo tan minuciosamente como si hubiera moléculas de mundo, para encerrar todo un espectáculo en una molécula de dibujo.” <sup>17</sup>

Siguiendo a Bachelard, el trabajo de Maggi es la obra de un joyero tras su lente de aumento. Aquel que nos ofrece el mundo concentrado en pequeños trazos. Es preciso que la mirada del artesano sea la mirada del público. Esta mirada del hacer, impone una distancia y una velocidad de apreciación. Solo la lentitud de la mirada. Tan solo un respiro. Maggi lo llama “arte lento” <sup>18</sup> en evidente contraste con la cultura del instante.

“Nuestro mirar es, como el de las moscas, de múltiples perspectivas. Es así y tenemos que adaptarnos a la atomización de hecho del mensaje cultural, en el que pensamos lo que recibimos, un mensaje sin sujeto, pero flujo de todos y de nadie. Hablamos del tiempo, de vuestro tiempo, de nuestro tiempo. Suspender ese flujo, recuperar nuestra actividad de juzgarlo, no sólo es una forma de no ser disueltos por él, sino también de ser libres. Cada vez resultará más difícil, y por eso ser arquitecto será más apasionante.” <sup>19</sup>

La mirada del observador encuentra reposo en las miniaturas de papel cortado. El presente se dilata. Atravesar desde la miniatura al panorama es un movimiento esforzado, viscoso, por las tensiones a la que la mirada es sometida. Esta densidad del espacio ya no es aquella que lo entiende como materia <sup>20</sup>, sino como un espacio activado y ocupado, al borde de una performance involuntaria, que adquiere sentido en función de la deriva visual y corporal de aquellos que lo experimentan.

En una entrevista, Maggi recomienda al periodista ver los videos donde se registra los comportamientos del público en la instalación. Luego se le pregunta si esos registros forman parte de la obra. Aunque el artista conteste negativamente, podemos afirmar que esas secuencias de video son valiosas piezas que documentan la relación performativa del público con la instalación en exhibición. Otra vez el espacio como el lugar de los cuerpos en movimiento: una escena donde el observador es también un actor <sup>21</sup>.

Otra dimensión del tiempo puede observarse en la construcción de la instalación. Un material ordinario es repetido según un orden preestablecido, a modo de secuencia musical, las piezas se disponen en conjuntos ordenados rigurosamente, en conjuntos de orden heterogéneo y en conjuntos dispersos. Esta secuencia de deposición material pautan un espacio en un desplazamiento serial: el papel se repite como un latido. Tan frágil como la música, la instalación dura un lapso breve y los papeles vuelven a su estatus mundano.

La especificidad de la instalación es complementaria al proceso acumulativo de proyecto que enfrenta al artista. El tiempo aquí es el proyecto reelaborado, reinterpretado para cada situación. En sí, cada instalación contiene a sus precedentes. Como tal, puede ser visto como un trabajo en proceso, siempre en continua reelaboración. Es el tiempo como acumulación: la experiencia conforma conocimiento. Proyectar no es más que arrojar hacia adelante un proyectil que necesariamente se encuentra detrás.

“Todo proyecto sale de atrás, sale del fondo, es un emisario del pasado.” <sup>22</sup>

## **Grabado**

Al iniciar sus estudios de posgrado en artes en la New York State University, Maggi es obligado a optar por una técnica específica. Dibujante compulsivo, elige el grabado. No es una elección pasajera: el artista construirá su obra apoyado en esta técnica.

Grabar es definido por la real academia española como “señalar con incisión o abrir y labrar en hueco o en relieve sobre una superficie”<sup>23</sup>.

El grabador trabaja directamente sobre un material, hiriéndolo. Abre en él zanjas como líneas de un dibujo. El grabador trabaja esta superficie como una matriz, en negativo, para luego volcar la imagen resultante, positiva, impresa en una nueva superficie. Maggi es un grabador que se detiene en la matriz. Nunca imprime. Prefiere el material herido.

La obra se desarrolla extendiendo y reformulando la técnica del grabado.

El material es simplemente papel de oficina, blanco, en formato A4 o carta, según la ocasión. Un material encontrado, ordinario. Como tal es presentado, versión propia de un “objeto específico” minimalista, o de un “ready-made”. Objeto prefabricado que en el espacio de la galería es descontextualizado y resemantizado. Objeto que ofrece a la obra su orden intrínseco, su geometría, su textura y su color. No hay mayores transformaciones. Objeto repetido sesenta mil veces sobre el suelo de la galería. Repetición que domina la mirada a una distancia lejana. A esta escala domina un principio de economía y restricción.

Este tipo de organización puede ser caracterizado como un campo:

“Una condición de campo podría ser cualquier matriz formal o espacial capaz de unificar diversos elementos al tiempo que respeta la identidad de cada uno de ellos. (...) La forma importa, pero no tanto la forma de las cosas como la forma entre las cosas.”<sup>24</sup>

Las hojas de papel son dispuestas bajo diversos modos de superposición. Agrupadas en volúmenes, resmas, ordenadas paralelas unas a otras en base a una grilla de intervalos regulares. Superpuestas de modo irregular conformando una alfombra: es la zona que se permite pisar al público; en algunas ocasiones, el papel se colocan nuevas hojas sobre las pisadas, acumulando el manto irregular sobre el regular. Entre ambos modos, un tercero: serie de resmas heterodoxas, volúmenes desplazados que se superponen unos a otros.

Esta configuración impura de campo permite a través de un único elemento un proceso de instalación frágil, efímera y reproducible. No depende nunca de un contorno o de una forma total. Siempre es la relación local entre las hojas aquella que regla el conjunto. Es el intervalo entre las hojas como un negativo el que ha sido grabado por el artista. El dibujo graba el vacío entre los volúmenes de hojas apiladas<sup>25</sup>.

El único proceso de transformación se presenta a la mirada en una distancia próxima. El buril del grabador se ha convertido en un bisturí de oficina. El dibujo ha sido sustituido por el corte. Quirúrgicamente la lámina de papel standard es abierta y doblada en pequeños trazos. La lámina es sujeta a un gesto de transformación: de la superficie al volumen. Al grabar, Maggi abre espacio en la superficie. La superficie de la lámina de papel es una geografía disponible para los accidentes que el artista quiera regalarle. El espacio se abre en su negatividad y en el gesto que “señala con incisión”<sup>26</sup>. Este tipo de espacio es caracterizado como espacio intermedio, un “in-between”, por Corner, al hablar del paisaje como una superficie activa:

“el espacio intermedio (in-between) es aquél no es propiamente un espacio, es un espacio sin fronteras propias, que adopta su forma y la recibe desde el exterior; exterior que no es su exterior (ello implicaría que posee una forma), sino que su forma es el exterior de una identidad, pero no la de otro (ello reduciría el in-between al papel del objeto y no de espacio), sino la de otros cuyas relaciones de positividad definen por defecto el espacio que se constituye en tanto que in-between...”<sup>27</sup>

El papel en blanco ya no recibe palabras entintadas. Ha sido objeto de un alfabeto de señales incisivas, mudas<sup>28</sup>. Ese gesto es una marca, un signo, reproducido en el marco de una sintaxis elaborada. Antiguamente, la escritura coincidía con el dibujo, y el grabador con el escriba. Basta recordar las tablas de arcilla con caracteres cuneiformes de Mesopotamia. El dibujo es una forma de notación<sup>29</sup>, una imagen que graba la mirada en el papel. Para Le Corbusier, dibujar era una forma de visión, de conocer<sup>30</sup>.

## Belleza

A través de su trabajo, Maggi pone al observador en un compromiso. Se ha visto en las líneas precedentes como la obra del artista demanda la participación activa del observador, al punto que esta se ve manipulada. Maggi nos ofrece una superficie a descubrir. Al observador se le propone ajustar sus ojos y su cuerpo para poder percibir el panorama y la miniatura. Esta transformación implica tanto un tránsito como un freno. Maggi, como reclama Souto de Moura<sup>31</sup>, nos ofrece tiempo. Así, el espacio de la instalación es conformado por la provocación de la mirada, en la distancia transitada por el cuerpo y la duración.

El trabajo es un trabajo de reducción y repetición. Un único elemento acumulado, repetido y transformado. Al mismo tiempo, es la tensión entre lo grande y lo pequeño aquella que motoriza la mirada. La miniatura demanda al hacedor lo mismo que al observador: la lentitud y el cuerpo. Como observa Ana Tiscornia:

“Los dibujos de Maggi son el registro de un proceso de horas de trabajo y previo auto entrenamiento para alcanzar el pulso justo y la concentración necesarios. Gobernar el cuerpo es para Maggi una instancia necesaria para fundar un vocabulario, cimentar un lenguaje e instaurar una caligrafía capaz de reformular una imagen donde prime algo a lo que la contemporaneidad artística nos ha ido desacostumbrando: la belleza.”<sup>32</sup>

Frente a los excesos de la contemporaneidad, pensar en un hacer modesto y sutil es una actitud radical. La obra según Maggi se aparta de las ideas, para concentrarse en lo insignificante, en aquello apenas perceptible<sup>33</sup>. Lo diminuto, como el huevo en el paisaje<sup>34</sup>, contiene un universo. El trabajo de Maggi dialoga con la superficie hasta volverla profunda.

“El interés es crear algo visualmente polisémico que no tenga otra función que reclamar un sentido.”<sup>35</sup>

Maggi desvela para nosotros una belleza desacostumbrada, dice Tiscornia<sup>36</sup>. La belleza es mostrada como algo posible. La belleza se encuentra en la superficie de un “alfabeto mudo”<sup>37</sup>, en un silencio blanco entre tanta saturación de palabras, entre tanta falta de economía, entre tanto grande. La belleza es el tiempo detenido. La belleza es un vacío, un espacio disponible para algo memorable<sup>38</sup>.

Frente a los excesos de la urbanidad contemporánea, al uso indiscriminado del territorio, y a un concepto de sostenibilidad asociado a lo meramente tecnológico, arquitectos como Ignasi Solá-Morales<sup>39</sup> han reclamado la preservación de los vacíos urbanos como terrenos de oportunidad, “terrain vagues”, vagos, indeterminados, difusos, carentes de programa, muchas veces portadores del tiempo en su memoria. El vacío en la ciudad contemporánea es reclamado por su apertura y libertad, como espacio público no reglado.

Ábalos<sup>40</sup>, más cerca nuestro, propone un sencillo “preferiría no hacerlo” como fórmula operativa para el arquitecto contemporáneo. Tal eslogan quiere “cuestionar la necesidad misma de toda acción”<sup>41</sup> frente a la desproporción y el espectáculo urbano.

“Implica un intento de volver a empezar desde el principio, de devolver una cierta naturalidad o normalidad al papel de la arquitectura y del diseño en la ciudad y la vida cotidiana.”<sup>42</sup>

La belleza es posible. Diminuta. En la superficie.

#### Notas:

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind E. *La Escultura en El Campo Expandido*. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 289-303.

<sup>2</sup> MOHOLY NAGY, Lázlo. *La nueva visión: principios básicos del Bauhaus*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2008. p.103.

<sup>3</sup> BEIGEL, Florian. CHRISTOU, Philip. *Paisajes Épicos*. En: BRU, Eduard (cur.) *Nuevos Paisajes. Nuevos Territorios*. Barcelona: MACBA/Actar, 1997. Pp. 188-201.

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1975.p.136.

<sup>5</sup> BRU, Eduard. *La mirada fija de la larga distancia*. En: BRU, Eduard (cur.) *Nuevos Paisajes. Nuevos Territorios*. Barcelona: MACBA/Actar, 1997. Pp. 6-19.

<sup>6</sup> ADELL, Germán. *La venganza del paisaje, notas sobre algunos proyectos parisinos*. En: BRU, Eduard. *Nuevos Paisajes. Nuevos Territorios*. Barcelona: MACBA/Actar, 1997. Pp. 74-81.

<sup>7</sup> TISCORNIA, Ana. *Marco Maggi*. *Art Nexus*. No 50 Volumen 2, Sep-Nov. 2003.

<sup>8</sup> EAMES, Charles. EAMES, Ray. *Powers of Ten*. [Corto Documental] 1968. Disponible en <[www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0](http://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0)> Acceso Oct. 2013.

<sup>9</sup> PHILLIPS, Patricia. *Waiting to surface*. 1999. En: Anexo Documental XVII Premio Figari. Montevideo: Museo Figari, 2011. pp.2.-8. Disponible en <[www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm\\_2.pdf](http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm_2.pdf)> Acceso Oct. 2013.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. vol. I. Madrid: Taurus, 1989.

<sup>11</sup> OVALLE, Guillermo. *Optimismo Radical*. Entrevista, Diciembre 2011. En: Anexo Documental XVII Premio Figari. Montevideo: Museo Figari, 2011. Pp. 33-45. Disponible en <[www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm\\_2.pdf](http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm_2.pdf)> Acceso Oct. 2013.

<sup>12</sup> ALLEN, Stan. *From Object to Field*. En: LYNN, Greg (Ed.) *Architectural Design "Architecture after Geometry"*. Wiley-Academy. May. 1997. Pp. 25.

<sup>13</sup> KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.p.12.

<sup>14</sup> MAGGI, Marco en PEDROSA, Adriano. *Slow Politics*. Julio 2008. En: Anexo Documental XVII Premio Figari. Montevideo: Museo Figari, 2011. p.10. [Traducido por el autor]. Disponible en <[www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm\\_2.pdf](http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm_2.pdf)> Acceso Oct. 2013.

<sup>15</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2005.

<sup>16</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El éxtasis de la comunicación*. En: FOSTER, Hal (Ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona: Cairós, 2008.

<sup>17</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Op. cit. p.144.

<sup>18</sup> OVALLE, Guillermo. *Optimismo Radical*. Op.cit. p.36.

<sup>19</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. *El tiempo*. En: Revista 2G Eduardo Souto de Moura. Obra Reciente. N°2 Barcelona: Gustavo Gili, 1997. p.143.

<sup>20</sup> MADRILEJOS, Sol; SANCHO OSINAGA, Juan Carlos. *La Paradoja del Vacío*. En Circo 1993.06. Madrid: Editado por Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Muñón, 1993.

<sup>21</sup> FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. En: FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Pp.148-172.

- <sup>22</sup> QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar, 2001. p.24.
- <sup>23</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Disponible en <www.rae.es> Acceso Oct. 2013.
- <sup>24</sup> ALLEN, Stan. *From Object to Field*. Op.cit. p.24. [Traducido por el autor].
- <sup>25</sup> PRECIADO, Selene. No Idea Marco Maggi Interview. Museum of Latin American Art. En: Anexo documental XVII Premio Figari 2011. Montevideo: Museo Figari, 2011. Pp. 27-32. Disponible en <www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/28694/1/anexo-documental-mm\_2.pdf> Acceso Oct. 2013.
- <sup>26</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Op.cit.
- <sup>27</sup> CORNER, James. *Introduction: Recovering Landscape as a Critical Cultural Practice*. En CORNET, James (Ed.) *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1999. En: GAROFALO, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.pp.162-163.
- <sup>28</sup> PRECIADO, Selene. No Idea Marco Maggi Interview. Op. cit.
- <sup>29</sup> ALLEN, Stan. *From Object to Field*. Op.cit. p.24. [Traducido por el autor].
- <sup>30</sup> TZONIS, Alexandre. *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*. Universe, 2002. p.22.
- <sup>31</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo. *El tiempo*. Op.cit.
- <sup>32</sup> TISCORNIA, Ana. *To Be Look at Closely. Marco Maggi*. En: *Arte al Día Internacional* N° 120. Florida, USA. 2007. p. 49.
- <sup>33</sup> OVALLE, Guillermo. *Optimismo Radical*. Op.cit.
- <sup>34</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Op. cit. p.142.
- <sup>35</sup> OVALLE, Guillermo. *Optimismo Radical*. Op.cit. pág. 43.
- <sup>36</sup> TISCORNIA, Ana. *To Be Look at Closely. Marco Maggi*. op.cit. p.49.
- <sup>37</sup> OVALLE, Guillermo. *Optimismo Radical*. Op.cit.p.40.
- <sup>38</sup> PRECIADO, Selene. No Idea Marco Maggi Interview. Op. cit. p.30.
- <sup>39</sup> SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*. En: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme Fòrum Internacional UIA*, N°. 213-214. Barcelona: COAC, 1996.
- <sup>40</sup> ÁBALOS, Iñaki. *Bartleby, el arquitecto*. Disponible en <www.abalos-sentkiewicz.com/files/Bartleby\_el\_arquitecto.pdf> Acceso Oct. 2013.
- <sup>41</sup> ÁBALOS, Iñaki. *Bartleby, el arquitecto*. op.cit.
- <sup>42</sup> ÁBALOS, Iñaki. *Bartleby, el arquitecto*. op.cit.

#### Bibliografía:

- ALLEN, Stan. *Practice: Architecture, Technique and Presentation*, de Stan Allen. London, New York: Routledge.2008.
- BACHELARD, Gaston. 1975. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, Jean. *El éxtasis de la comunicación*. En FOSTER, Hal (Ed.) *La Posmodernidad*. Barcelona: Cairós.2008.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. vol I. Madrid: Taurus.1989.
- BRU, Eduard (cur.). *Nuevos Paisajes. Nuevos Territorios*. Barcelona: MACBA / Actar.1997.
- GAROFALO, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007.
- MUSEO FIGARI. *Catálogo XVII Premio Figari*. Montevideo: Museo Figari, 2011.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press. 1998.
- JANA, Reena. "Paper cuts" *Art on Paper* 9. 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, de Rosalind Krauss, 289-303. Madrid: Alianza Editorial. 1996.
- . *Paisajes de la escultura moderna*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal. 2002.
- MADERUELO, Javier. *La idea de Espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneos*. 1960-1989. Madrid: Akal, 2008.
- ZAMUDIO, Raúl. *Marco Maggi. Between Drawing and Withdrawing*. ArtNexus 8 (75).2009-2010.

#### Pies de foto:

- [1] *Drawings in Spanish*, 2003. 750,000 hojas de papel. Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay. Fuente: Portfolio de Marco Maggi en Galería Nara Roesler, pag. 6, disponible en [www.nararoessler.com.br](http://www.nararoessler.com.br), acceso Set. 2013.
- [2] Fotogramas de cortometraje. Trias, Fernanda "Marco Maggi. Construcciones y demoliciones / dibujos en español. 2003". Centro cultural de España, Montevideo, Uruguay. Fuente: <https://vimeo.com/126103950>. Acceso Jun. 2018.
- [3] *5th Gwangju Biennial, Gwangju*, Korea, 2004. Fuente: Portfolio de Marco Maggi en Galería Nara Roesler, pag. 3, disponible en [www.nararoessler.com.br](http://www.nararoessler.com.br), acceso Set. 2013.
- [4] Instalación Marco Maggi. Fuente: Lattassa, Carmelo "Marco Maggi: El mundo se comprende gracias a la lentitud" Febrero 2015. <http://carmelo-lattassa.blogspot.com/2013/02/marco-maggi-el-mundo-se-comprende.html>. Acceso Jun. 2018.
- [5] *Hotbed, 2002*. 100,000 hojas de papel XXV Bienal Internacional de São Paulo. Fuente: Portfolio de Marco Maggi en Galería Nara Roesler, pag. 7, disponible en [www.nararoessler.com.br](http://www.nararoessler.com.br), acceso Set. 2013.
- [6] *Marco Maggi. Great White Dialogue, 2000*. Fuente: [www.kemperart.org/exhibitions/marco-maggi-drawing-attention-0](http://www.kemperart.org/exhibitions/marco-maggi-drawing-attention-0). Acceso Jun. 2018.



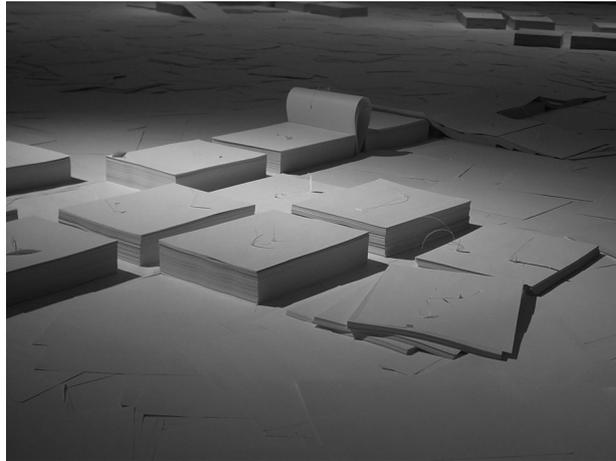
[1]



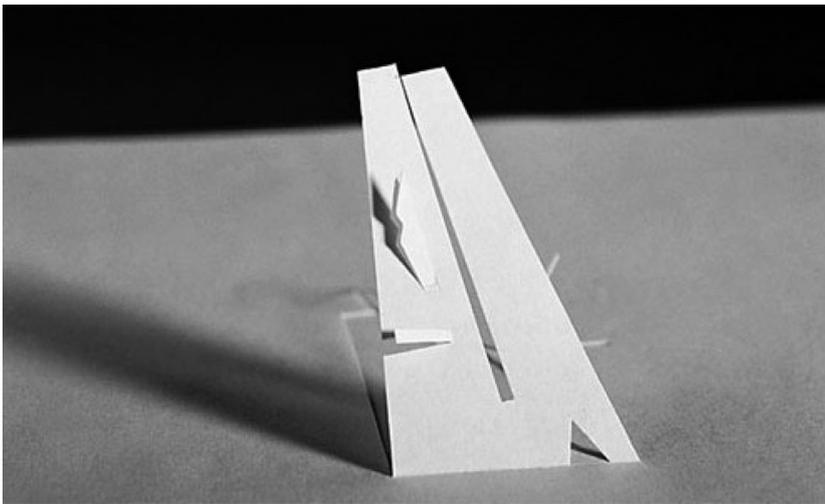
[2]



[3]



[4]



[5]



[6]