

Optimismo Radical

un proyecto de Marco Maggi



NO-arte



Optimismo Radical

un proyecto de Marco Maggi

Optimismo Radical

un proyecto de Marco Maggi

Coordinación NC-arte

Guillermo Ovalle
Diego Uribe
Carmen Muskus

Texto entrevista

Guillermo Ovalle

Corrección de estilo

Paula Sanmartín

Traducción

Clorinda Zea

Fotografía

Oscar Monsalve
Diego Uribe

Montaje del proyecto en NC-arte

Equipo NC-arte

Coordinación editorial, diseño y diagramación

NC-arte
La silueta ediciones

ISBN

978-958-57203-4-3

NC-arte

Cr. 5 No. 26 B - 76

Tel. (57.1) 2821474

2820973

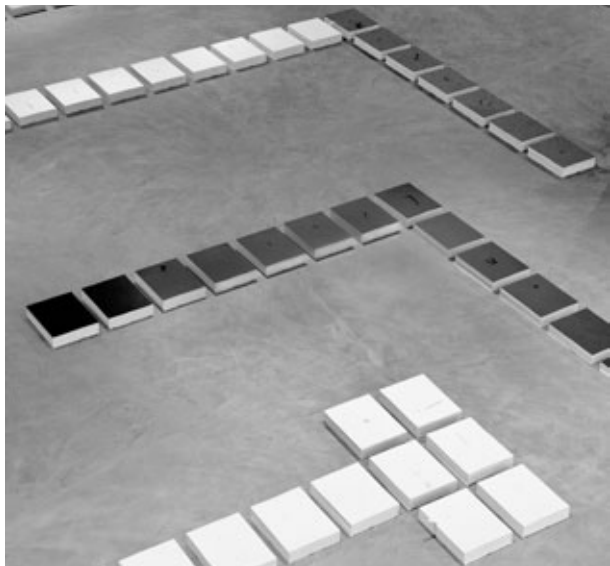
Bogotá - Colombia

www.nc-arte.org

nc-arte@nc-arte.org

CHANEME <e>





Entrevista de Guillermo Ovalle con motivo de *Optimismo Radical* un proyecto de Marco Maggi en NC-arte del 20 de octubre al 17 de diciembre del 2011.

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

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

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

MM: En el 2009 decidimos con José Bienvenu sacar a pasear un título. Así se juntaron dos palabras que no se llevan bien: optimismo y radical; un título atractivo cuya única meta es la alta indefinición. Un nombre que con modificaciones mínimas funciona bien en español, portugués, inglés, italiano o francés siendo impreciso en cualquiera de estos idiomas.

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

Ahora, en Colombia, *Optimismo Radical* se transformó en una exposición individual.

En la parada siguiente volverá a ser una muestra de grupo en la Galería Nara Roesler de Sao Paulo, Brasil.

Antes o después, el nombre viajará a Madrid y París para volver a Nueva York. En el 2012, José tiene previsto en su espacio de Chelsea una serie optimista y radical de Project Rooms basada en artistas internacionales.

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

MM: Exacto. La intención es crear un desconcierto amable y un encadenamiento simpático. Una etiqueta fuera de foco, confusión precisa que como mis dibujos puede derivar en dicotomías poco concluyentes. Este dibujo ¿es un texto o una textura?, ¿ruinas o cimientos de un alfabeto?, ¿es la vista aérea de una ciudad o la intimidad de un computador?, ¿son tejidos orgánicos o tecnológicos?, ¿será precolombino o post-clintoniano?

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

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

Propongo un campo visual que intenta multiplicar nuestra simpatía por lo insignificante. Ser lento en una exposición o una oficina, permite fijar la atención en una cascada de sobres, milhojas de carta o escamas de Post-its.

Acercarse a una estantería en un 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.

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

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

Empecé enmarcando el espacio de NC-arte, encerrando sus virtudes y dificultades. El resultado ideal hubiera sido que no se supiera que fue primero: las hojas o el edificio. Por ejemplo, la escalera o las columnas de la sala podrían perturbar la visión del dibujo sobre el suelo; preferí que cumplieran la función de la puntuación en un texto.

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

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

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

Esta exposición viene a ser como una enorme ampliación de uno de mis slides [fig. 11]; en ellos corto un papel de 35mm, en este caso tiene 35 metros. Una ampliación tan desmesurada provoca la pixelación de las rectas de color sobre el piso.

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

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

Ese rectángulo inicial se parece al trabajo de un agrimensur, previo al replanteo de una obra de

construcción. Fijar los límites del terreno, la comarca. Definir el tamaño exacto del desafío, desinfectar el campo operatorio para poder fundar una realidad con otras reglas.

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

Una de las columnas del atrio tiene tres pisos de altura y fue empapelada con 12.000 Post-its amarillos: la montaña de asuntos pendientes que nos impide encarar el optimismo con mayor racionalidad. [fig. 8]

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

MM: Veo las resmas de papel como azoteas.

GO: ¿Azoteas?

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

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

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

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

Tengo como referencia al cine. Donde la velocidad es estándar y escandalosa; el espectador recibe 24 cuadros por segundo. En el caso de la muestra en NC-arte, no son 24 resmas por segundo, sino todo lo contrario. El espectador queda libre de pautar su ritmo y yo trato de demorarlo. Los diferentes niveles de información no son subterráneos sino que se plantean como un itinerario lineal con 500 escalas o 250.000 hojas. Son estrategias de capilaridad, retención y proximidad para ir suministrando dosis de información homeopáticas.

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

MM: Al cuerpo no sé. La referencia permanente es a nuestra calidad de percepción. Trabajo siempre al límite de lo imperceptible. Me interesa lo ínfimo y lo infame. Si algo vuela muy rápido... no lo vemos, ni lo oímos. Si algo avanza lentamente pensamos que no se mueve. No somos capaces de ver ni lo muy grande ni lo muy chico, ni astros, ni microbios. Sin embargo, insistimos en tenerle plena confianza a un aparato de percepción tan precario. Somos un ejemplo de percepción de rango modesto y fe ciega.

Tener claros los límites estrechos de nuestros 5 sentidos no nos impidió la construcción de doctrinas encadenadas que parecieron resolver todo y para siempre. No veíamos pero éramos visionarios. Avanzaba la ciencia confirmando nuestra incapacidad de conocer la realidad y en paralelo forjábamos certidumbres inapelables sobre el destino del mundo y la totalidad de sus habitantes. Partiendo de una información parcial y vaga logramos contagiarnos convicciones máximas y concretas.

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

Durante un lapso incontable, cada uno prestó atención a la dosis de noticias que generaba su entorno más próximo.

La invasión de los medios de comunicación masivos y portables terminó con la discreción natural. Estábamos abrigados por la incapacidad de ver y oír

a larga distancia, ahora nos enfrentamos a una nueva intemperie... el abismo de mirar y escuchar el planeta con una lupa y un amplificador en el bolsillo 24 x 7.

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

Hace unos años realicé una serie de exposiciones bajo el paraguas de un título, *Miopía global*.

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

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

Hay un paso más, tomarse con humor nuestra impotencia visual y proponer el optimismo como una forma de ceguera auspiciosa.

Para eso estamos hechos; y no para la soberbia del águila que cree que tiene ojo de águila.

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

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

GO: ¡Lo lograste!... (Risas)

MM: Hace cinco años en el Colombo Americano, en una exposición que curó Estefanía Sokoloff, *El papel del papel*, cubrí la enorme superficie del salón con capas de hojas de oficina.

Sobre esa alfombra blanca y escamada había estructuras de resmas y una caligrafía de cortes muy diferente a la de esta exposición.

En lugar de un laberinto sinuoso en el que no avanzas si no prestas atención, como en esta muestra, instalé un piso de hojas movedizas que exigía descalzarse y moverse lentamente. Era una superficie inestable y se parecía a caminar en la nieve. La gente circulaba despacio y en silencio. Fue

otra vía para proponer un mismo cambio de modales: nuevas normas de tránsito.

La estructura general en la exposición del 2006, era un caos de papel, lo contrario al laberinto ortogonal y codificado por color de *Optimismo Radical*. Dos estrategias diferentes con un mismo objetivo: frenar y acercar. En Internet está disponible un video que documenta una instalación similar a la del Colombo Americano que realicé en el 2003, en el Centro Cultural de España en Montevideo¹.

- GO:** Me gusta el término frenar. Insistir para que la gente observe, abra su capacidad de percepción, se dé cuenta.
- MM:** Nos damos bastante cuenta, el tema es que nos saturan con un bombardeo indiscriminado de conmociones. La censura en el siglo XX actuaba como una tijera, recortaba las noticias. La censura actual actúa por inundación. Somos víctimas de una indigestión semiótica provocada por una sobredosis de drama tan clamorosa, que impide toda reacción. La percusión de la información tiene un ritmo tan abrumador que nada obtiene la repercusión que merece. Actualmente prestar atención puede considerarse como una actividad subversiva.
- GO:** Anestesiados.
- MM:** Exacto, dormidos y apurados. Sometidos a una capacidad muy limitada de percepción, agregamos un tráfico inhumano de distracción por exceso de comedia o drama.
- Por eso creo que es oportuno abrir paréntesis, en lugar de generar nuevas tesis. Construir parkings, hiatos. Dibujar hasta que la densidad de la trama permita diluir y borrar. Bajarle el volumen gráfico al paisaje.
- GO:** ¿Hay algún lugar al cual te gustaría intervenir? Alguna plaza pública, un museo, un paisaje...
- MM:** No. Lo que me gusta son los desafíos concretos que se presentan sin ir a buscarlos. Lo interesante es reaccionar ante una realidad específica. Libertad dentro de límites dados.
- Mis formatos son siempre estándar: hojas tamaño carta, marcos de slide, manzanas, rollos de

¹ <http://youtu.be/WverwY-Cnn0>

aluminio de 12 o 18 pulgadas, prismas de acrílico en las medidas ofrecidas en el mercado. Nunca se me ocurrió diseñar un soporte o buscar un emplazamiento ideal. Me gusta sorprender lugares comunes bien definidos.

- GO:** Buena cosa: la libertad a partir de algo contenido.
- MM:** Si. Algo limitado y compartido, cotidiano. Creo que la característica de la libertad, la única libertad posible, es la que establece límites precisos. Todo formato estándar no es otra cosa que un conjunto de límites inalterables, un punto de partida riguroso que exige focalizarse e impide irse por las ramas. Lo hipo-real o infra-ordinario es un reduccionismo; suprime posibilidades infinitas e irrelevantes.
- GO:** ¿De dónde viene el gusto que tienes por el papel?
- MM:** Soy esencialmente superficial. Me gustan las superficies. Huyo de las profundidades y los contenidos. No hay nada más superficial que un papel; es solo superficie.
- Nuestra región, América Latina, tiene un stock venerable de ideas. Un stock más que suficiente. Toda idea naciente provoca simpatía y tiene como primera vocación ser clara. Toda idea clara aspira a ser fija.
- La historia de las ideas demuestra que todas ellas terminan siendo consideradas como entusiasmos precarios personales o colectivos.
- Las ideas decaen mientras crece mi entusiasmo por la calidad de las tabletas cerámicas, las chapas de grafito, los papeles impermeables, los prismas acrílicos, los lentes de policarbonato. Dibujar es dialogar con la superficie. Trabajo siempre con materiales blandos que permiten la incisión, marcan el pretil entre el dibujo y el grabado. Una hendidura o un gofrado que libera minimamente la línea del plano.
- GO:** El más profundo de lo superficial.
- MM:** Dibujar con un lápiz blando sobre una hoja de aluminio de cocina Reynolds permite generar relieves impalpables. Por el contrario, una mina de grafito H9 hiere en su recorrido el papel Yupo o un claybord de Ampersand. Al terminar un dibujo uno mira con luz rasante las líneas hendidas por el grafito y parecen ríos en lo más superficial de la superficie, el pelo del agua.

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

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

MM: Si, soy dibujante. Cuando las palabras ya no alcanzan para nombrar las cosas y los números insisten con ser exactos, el dibujo es el único medio apto para dejar de entender.

Hice un máster en grabado y nunca hice una edición. La única excepción fue una invitación del Drawing Center de NY para festejar los treinta años de la institución.

Trabajé la chapa “aniversario” y la edición la hizo un maestro entrañable, Greg Barnett. Es un díptico generado con una sola chapa.

Trabajar con una punta sobre el cobre es una maravilla pero encarar una edición, me resulta ajeno.

Cuando estudiaba en la Universidad me detenía al terminar una chapa y no me acercaba a las prensas. La punta seca o el agua fuerte no necesitan tinta ni papel. Mi serie de dibujos sobre papel de aluminio se llaman *Soft Plate* [Chapa blanda] y mis dibujos a lápiz sobre papel *Slow Edition* [Edición lenta].

Cuando dibujo a lápiz sobre papel intento repetir el mismo dibujo: ediciones lentísimas y muy limitadas.

El papel de aluminio es una chapa de grabado insuperable por su maleabilidad y al mismo tiempo por negarse a toda posibilidad de edición. Prensarlo terminaría con la información.

Las ediciones de grabados cumplieron la función de multiplicar el contacto con la gente. Hoy esa función popular la cumplen Internet y los archivos de alta definición. Para hacer una edición infinita y realmente barata basta con publicar la imagen en la web con una calidad que permita su reproducción más perfecta.

Perdón, ahora me acuerdo que tu pregunta era sobre pintura y escultura. Nunca hice escultura tradicional... ni moldes, ni cincel. Pinté en la prehistoria pero jamás me lo tomé con rigor ni interés. Pintando

siempre sentí que adornada o maquillaba un dibujo. Me interesan los materiales que tienen el color incorporado y admiro a muchos pintores que son capaces de incorporar la luz con la misma naturalidad que la línea.

Mi única relación con la luz son las sombras. La sombra de un papel plegado o la sombra que genera un corte sobre acrílico. Esta última es una técnica que llamo “sombra sobre papel” y consiste en enmarcar de manera muy formal un papel en blanco con paspartú. Sobre el acrílico que lo cubre grabo un dibujo con un bisturí de oficina. Al iluminar la obra, la línea sobre acrílico desaparece y proyecta sobre el papel una sombra de altísima definición, una línea que parece trazada a tinta china.

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

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

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

GO: ¿Consideras la obra de NC-arte efímera?

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

Tengo grandes amigos obsesionados con la trascendencia del papel libre de ácido y la tinta inorgánica. Controlar la luz, la temperatura y la humedad.

Jacob Elhanani es un extraordinario dibujante, trabaja tres meses en un dibujo pequeño con la certeza de que sus materiales son eternos. Mira su obra desde esa perspectiva. Yo trabajo meses en un dibujo con la certeza de ser más precario que el papel o la fruta. Tuve grandes sorpresas en ese terreno; por ejemplo: la serie de obras dibujadas sobre manzanas Macintosh. En el proceso descubrí dos hechos

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

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

La segunda condición es que el corte del dibujo no interese la pulpa, no tenga mas profundidad que el espesor de la cascara exterior, porque la fruta a imitación de los seres humanos tiene dermis y epidermis. Con esas dos precauciones la manzana se deshidrata lentamente durante 45 días y puede conservarse por décadas.

Hice un video con Ken Salomón que documenta ese proceso, una foto cada 10 minutos durante un mes y medio. El video que estuvo tres años expuesto en el MoMA puede verse en YouTube².

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

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

Este ejercicio sobre la percepción nada tiene que ver con la meditación, es evidente que el vaciamiento interior es lo contrario al vaciamiento objetivo.

Si logro mi propósito cuando dibujo, la superficie, a un par de metros de distancia se ve como una hoja en blanco. Mas cerca, una hoja casi gris.

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

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

GO: ¿Hay algún tipo de identidad que quieras proyectar, ya sea más personal, ó política, ó social, ó de cualquier índole?

MM: En la pared central de la muestra cuelgan una cantidad de sobres sin el menor mensaje. Repito: "Si quiere un mensaje, vaya la mensajería" – Onetti siempre tiene razón.

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

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

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

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

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

GO: De cualquier manera cuando tu obra se vea en 200 o 300 años va a tener una identidad muy clara de principios del siglo XXI, en particular porque usabas un tipo de papel que seguramente ya no existirá en 300 años, en ese sentido será una memoria histórica, aparte de toda la construcción visual que es lo que cuenta.

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

Nosotros sabemos de la obsesión que tenían artistas, curadores, gente vinculada al arte, con los slides; y los vimos desaparecer de manera brutal. En diez años pasaron del esplendor a ser un artefacto de museo;

² <http://youtu.be/4aJhdJI1dZI>

no existen más. Eso marca notoriamente nuestra época, la muerte del slide.

GO: Muerte de las resmas de papel bond...

MM: Si. Hablan del paperless pero estamos cada vez más empapelados. La crisis financiera del 2008 en U.S.A, y la crisis financiera del 2011 en Europa, tienen en común la multiplicación geométrica del papel. Contratos de hipotecas, seguros, emisión de moneda, bonos vanos y soberanos. Papeles que generan otros papeles que garantizan otros papeles y que siguen imprimiendo.

GO: En un mundo que trata de ser digitalizado...

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

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

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

GO: (Risas) Eso está buenísimo, es interesantísimo. Cada vez la gente está ingiriendo más información, alimentándose más, me hace pensar por ejemplo en los Estados Unidos donde hay una epidemia de obesidad, ¿no?

Pero, pasando a otro tema sé que vienes de una familia de artistas, de intelectuales, ¿cómo creciste?, lo pregunto porque me interesa mucho esa parte de contextualizar, ¿de dónde vienes?

MM: Vengo de una gente muy querible.

GO: Estoy seguro de eso.

MM: Mis padres disfrutaron de un Uruguay que en cierta medida todos añoramos sin haberlo conocido, el de mitad del siglo XX, salimos campeones del mundo en Maracaná mientras gozábamos de un estado benefactor superavitario y humanista. Los dos eran

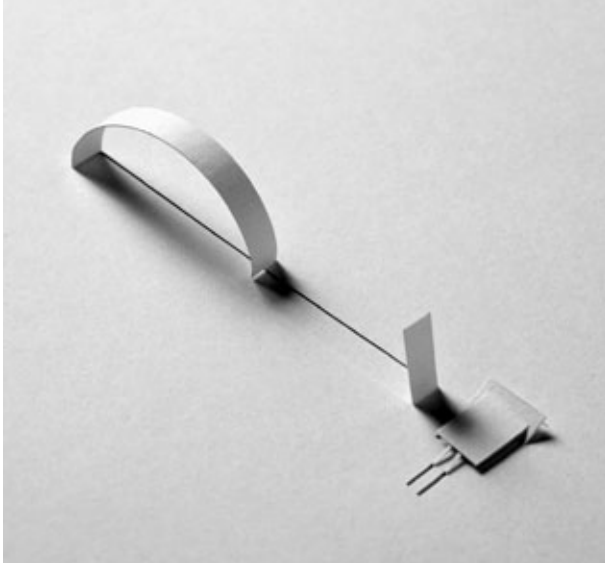
muy jóvenes y tuvieron muchos privilegios de índole cultural, algunos de ellos basados en desgracias ajenas como la Guerra Civil española, que hizo que llegaran a Uruguay intelectuales extraordinarios. Mis padres estaban en el epicentro de todo eso, lo que se llamó en Uruguay la generación del 45; mi madre era novelista, toda su vida escribió ficción y ejerció la bondad como oficio; mi padre escribe teatro y practica el ensayo, la historia y todos los domingos el periodismo de opinión. Mi hermana es ministro de Tribunal en el Poder Judicial.

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

GO: Como en *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez. ¿Tienes un recuerdo de infancia que relaciones con *Optimismo Radical*?

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





Interview by Guillermo Ovalle on the occasion of *Optimismo Radical [Radical Optimism]* a project by Marco Maggi exhibited at NC-arte from October 20 to December 17, 2011.

Guillermo Ovalle: Marco, you can't imagine how pleased I am by your acceptance to carry out this Project in NC-arte, and to have you were with us. It is the most important thing that has happened to me since I became director of this gallery.

Marco Maggi: For me it's a great joy to be here with you and in Bogotá. We have been planning this exhibit together for over a year, so that makes us both associates and accomplices.

GO: Where was *Optimismo Radical* born? Because it's not the first time that you set it up.

MM: In 2009 with Josée Bienvenu we decided to put out a title. Two words were joined that generally do not go well together: optimism and radical, an attractive title with a unique goal which is high non-definition; a name that works well with minimal modifications

in Spanish, Portuguese, English, Italian or French –imprecise in any of these languages.

Its format and geography were a part of the project's vagueness. The title was inaugurated in May, 2010 with a group exhibit of Latin American Artists in Josée's Gallery in New York.

Now, in Colombia, *Optimismo Radical* became an individual exhibit. But in the next stage, it will again be a group show at the Nara Roesler Gallery in Sao Paulo, Brazil.

Before or afterwards, the name will travel to Madrid and Paris and will return again to New York. In 2012, Josée has planned for his gallery in Chelsea a series of optimist and radical Project Rooms based on international artists.

GO: There is a certain dichotomy in *Optimismo Radical*. On one hand, an urgency to define, and on the other, a tendency to allow for open spaces.

MM: Exactly. The intention is to create a friendly sense of bewilderment and a pleasant shackling; an out of focus label, a precise confusion, which, like my drawings, can develop into not very conclusive dichotomies. This drawing, is it a text, or is it texture? Are these ruins or the foundations of an alphabet? Is this the aerial view of a city or the inner components of a computer? Are these organic or technological fabrics? Is this a Pre-Columbian piece or a Post-Clintonean artifact?

Hence, the exhibit at NC-arte is at the same time, micro and macro; actually, it only refers to what the spectator wishes to infer as he or she wanders through it. It works like a peg used to dangle figurations in the intimacy of one's mind.

The goal of my work is neither its content nor its packaging. Its only clear proposal is the suggestion of a mutation of protocol; an indulgent invitation to slow down and to abandon long distances; detailed focusing, a thorough and healthy pause in current times.

I propose a visual field that intends to multiply our sympathy for insignificant things. Having a slow pace in an exhibit or in an office allows you to focus your attention on a cascade of envelopes, on thousands of sheets of paper or scales of Post its.

The approach to a shelf in a supermarket enables us to give the sumptuous skin of a Macintosh apple a second chance; or to discover the satin surface of aluminum foil.

- GO:** In the context of your work, there was a route; what route did you take to accomplish the assembly in NC-arte?
- MM:** I follow a weird process; I always start at the end. First I choose the frame and then I make the drawing. I started out by framing the space in NC-arte, enclosing its virtues and difficulties. The ideal result would have been to ignore what came first; the sheets of paper or the building. For example, the staircase or the columns of the exhibit hall could disturb the view of the drawing on the floor. I preferred that they carry out the function of punctuation in a text. Since the beginning, I intended for the supposed interferences to help multiply the intermittent effect of the lines on paper blocks. As we move, the vertical lines of the building would fragment the perspective of the space, creating chapters as if they lit and turned off the structure of colored paper.
- GO:** You undoubtedly have a very clear understanding of architecture; that is, you understand space, perhaps due to the fact that you use to be a constructor.
- MM:** Constructor and destroyer. All my work rests on the threshold between two and three dimensions; between engravings and drawings, between the plane and the installation, between the line that cuts the paper and the folded micro-sculpture. This exhibit is like an enormous amplification of one of my slides [fig. 11]; in them I cut a 35mm paper, while in this case, it is 35 meters in size. Such a disproportionate amplification produces pixels in the straight lines of color on the floor.
- GO:** The way you began the “site specific” in NC-arte was fascinating to me. The first thing you did was basically to frame the space; once demarcated, you began to compose it from the outside, inward. I saw it as almost an instinctive act.
- MM:** The first gesture was a perimeter line that incorporated the columns and the staircase, treating

them as if they were huge sheets or folded pieces of paper.

This initial rectangle is similar to the work of a surveyor before the arrangement of a construction site. It establishes the limits of the terrain, of the area. It defines the exact size of the challenge, and clears the operating field in order to be able to determine a reality with other rules. The NC-arte building was a huge help; it is a sculpture in itself, with a 12 meters high atrium, and a bridge that joins it to the façade which decided to declare its independence.

One of the columns of the atrium is three stories high, covered with 12.000 yellow Post-its: a mountain of ‘To do’s’ that prevents us from facing optimism with greater rationality [fig. 8].

- GO:** This is the best correlation of space and work that I’ve seen in a very long time; an extraordinary conversation. There is a sense of rhythm in the bands of the reams of paper and their correspondence to the column, to the staircase... I imagine that all this stems from a sense of construction, of the control you have over the space. The work covers a huge and at the same time, a minimal area in the lineal drawings on the platforms of the reams of paper.
- MM:** I see the reams of paper like terrace roofs.
- GO:** Terrace roofs?
- MM:** Or parking lots. The conversation with space seems fundamental to me, but my sole objective has to do with time. The special structure, the route or the mute alphabet that rises on the paper pedestals are excuses or details that attempt to retain, to stop and if possible, to park the observer. The labyrinth and the small scale encourage slow circulation in a state of permanent alert. They require taking precautions, looking out where you are going, paying attention to the most insignificant symptoms or signs... as if we were walking through a mined field.
- GO:** You have referred to terms such as route, pause. In your works, either small or large, are these the most important visual references?
- MM:** I am an advocate of pauses. My pencil drawings are tectonic and may be confused with a blank surface;

by paying close attention to them mobile plaques or unfocused planes are discovered. Troy millefeuilles. I use the cinema as reference, where speed is standard and scandalous; the spectator receives 24 frames per second. In the case of the show at NC-arte, it's not about 24 reams per second but quite the contrary. The spectator is free to set his own rhythm and I try to delay it. The different levels of information are not subterranean but are established as a linear itinerary with 500 stops or 250,000 sheets of paper. They are capillary retention and proximity strategies for providing homeopathic doses of information.

GO: Is there any reference to nature or to the human body?

MM: To the body, I don't know. The permanent reference is to our quality of perception. I always work at the edge of the imperceptible. I am interested in the paltry and the infamous. If something flies very fast... we don't see or hear it. If something advances slowly, we think that it's not moving. We are not capable of seeing the very large or the very small, the stars or bacteria. However, we insist on placing full trust in such a precarious apparatus of perception. We are an example of an uncertain range of perception and blind faith.

Being clear about the narrow confines of our 5 senses has not prevented us from creating linked doctrines that seem to solve everything forever. We couldn't see, but we were visionaries. Science progressed confirming our incapacity to discern reality, and at the same time, we created final certainties about the destiny of the world and all its occupants. Based on partial and vague information we somehow managed to spread far reaching and concrete convictions.

Nature protected us; it steered us clear of the minimal and maximum Universe, granting us a very moderate possibility of being informed, on a humble, human scale. It gave us neither an organic microscope nor a telescope. It was up to us to invent them.

During an incalculable period, each of us paid attention to the doses of news generated by the closest environment.

The invasion of mass communications media and portable devices put an end to natural discretion. We

had been sheltered by the incapacity to see and hear at long distance, and now we face a new outdoors... the chasm of looking at and listening to the planet with a magnifying glass and a pocket amplifier, 24 x 7. That is why I propose that we detain ourselves and come closer. This is the precaution that must be taken once global blindness has been revealed: to reduce speed and make con-tact with the surface.

A few years ago I exhibited a series of shows under the umbrella title of *Miopia Global* [*Global Myopia*].

The myopic go slowly and pay attention; they shorten distances until they manage to focus better than using Braille.

I suggested then the spread of myopia in order to acquire restraint in view of the fact that sight sees so little.

There is one more step: to take our visual impotence with a sense of humor and to suggest optimism as a form of auspicious blindness.

That is what we are made for; and not for the arrogance of the eagle, who thinks it has an eagle eye.

GO: Also, physically, in terms of space, is there a scale relationship with the human being? For example, some time ago some students visited us and most of them bent down to look at your terraces. They bent over to see with precision. At an exhibit you rarely see people bending down in silence to look at the works.

MM: Artist pretend not to care, but deep down they want people to be silent, or to kneel...

GO: You accomplished it! (Laughter)

MM: Five years ago, at the Colombo Americano, in an exhibit produced by Estefania Sokoloff, *El papel del papel* [*The Role of Paper*], I covered a huge surface of the room with layers of office paper.

On that white, scaled tapestry there were structures made by reams of paper and a calligraphy made by cuts that differed completely from those in this exhibit.

Instead of a sinuous labyrinth where you cannot advance without paying attention, as is the case in this show, I installed a floor of moving sheets of paper that required taking off your shoes and moving slowly. It was an unstable surface, which felt like you

were walking on snow. People moved hesitantly and silently. It was another way to propose that very same change in behavior; new traffic rules.

The general structure of the 2006 exhibit was a paper chaos; the opposite of the orthogonal maze codified by color of *Optimismo Radical*. Two different strategies with the same goal: to stop and come closer. There is a video available on the Internet that documents a similar installation to the one of the Colombo Americano that I made in 2003, at the Spanish Cultural Center in Montevideo¹.

GO: I like the term to brake. To insist on making people observe, to use their perceptive capabilities, to become aware.

MM: We are well aware; the thing is that we are saturated with an indiscriminate bombing of commotion. Censorship during the XX Century worked like a pair of scissors that cut the news. Censorship nowadays works by inundation. We are victims of semiotic indigestion, caused by such a clamorous overdose of drama that it thwarts all reaction.

The percussion of information has such an overwhelming rhythm that nothing accomplishes the repercussion it deserves. Right now, paying attention may be considered a subversive activity.

GO: Anesthetized.

MM: Exactly; asleep and hurried. Submitted to a very limited capacity of perception, we add on an callous traffic of distraction brought about by excesses in comedy or drama.

That is why I think it is appropriate to open a parenthesis, instead of creating a new thesis. To build parking lots, hiatuses. To draw until the density of the web allows dilution and erasure; to tone down the graphic volume of the landscape.

GO: Is there any place in particular that you would like to intervene? A public square, a museum, a landscape...

MM: No. What I enjoy are concrete challenges that come up without being sought. What is interesting is to react to a specific reality; freedom within given confinements.

My formats are always standard: letter size paper, slide frames, blocks, 12 or 18 inch aluminum rolls, Plexiglas prisms in sizes offered in the market. It's never occurred to me to design a specific support, or to seek an ideal placement. I like to surprise common, well defined locations.

GO: Good: freedom that stems from something that is contained.

MM: Yes. Something confined and shared, day-today. I believe that the characteristic of freedom, the only freedom possible, is that which establishes precise limits. Every standard format is nothing other than a set of unalterable limits; a rigorous starting point that requires focusing and prevents distraction. Whatever is hypo-real or infra-ordinary is reductionism. It suppresses infinite and irrelevant possibilities.

GO: Where does your inclination for paper come from?

MM: I am essentially superficial. I love surfaces. I flee from depth and content. There is nothing more superficial than a piece of paper; it is just surface.

Our region, Latin America, has a venerable stock of ideas; a more than ample stock.

Every budding idea provokes sympathy and its first vocation is to be clear. Every clear idea aspires to become a fixed idea.

The history of ideas shows that they have all ended by being considered precarious personal or collective enthusiasms.

Ideas decay while my enthusiasm for the quality of ceramic tablets, graphite plates, waterproof paper, Plexiglas prisms, polycarbonate lenses, grows. The act of drawing is having a conversation with a surface. I always work with malleable materials that allow for an incision, that mark the limit between drawing and engraving. A cleft or embossing that liberates slightly the line from the plane.

GO: The greatest depth of the superficial.

MM: Drawing with a soft pencil on a sheet of Reynolds aluminum foil allows the creation of impalpable reliefs. In contrast, a graphite H9 graphite lead wounds during its journey across a Yupo paper or an Ampersand claybord. When finishing a drawing, one can see with grazing light the lines marked by

¹ <http://youtu.be/WverwY-Cnn0>

the graphite, and they seem like rivers on the most superficial quality of the surface, a hair on water.

I have the greatest respect for serious intellectuals as well as for heavy fuels. They both deal with the abysses, while I prefer to surf. ("If you want a message, go to a messaging service.")

GO: During the period of your studies, did you ever paint, or do formal sculpture casts? All of your work deals basically with drawing.

MM: Yes, I am a draftsman. When words are not enough to name things, and numbers insist on being precise, drawing is the only suitable media left to fail to understand.

I got a master's degree in etching and I have never made an edition. The only exception was an invitation to the NY Drawing Center to celebrate the thirtieth anniversary of that institution.

I worked on the "anniversary" plate and the edition was made by a dear teacher, Greg Barnett. It is a diptych made with just one plate.

Working with a burin on copper is wonderful, but facing an entire edition is alien to me.

When I studied at the University, I stopped when I finished a plate and I never came near the presses. Dry point or etching does not need ink or paper. My series of drawings on aluminum foil are called *Soft Plate* and my pencil drawings are called *Slow Edition*.

When I do pencil drawings on paper, I try to repeat the same drawings; very slow and limited editions.

Aluminum foil is a matchless plate because of its malleability and at the same time because it rejects any possibility of edition. Pressing it would suppress the information.

Print editions fulfilled the purpose of multiplying contact with the public. Today, that purpose of popularization is achieved by the Internet and high definition files. In order to put out an infinite and really inexpensive edition, all you have to do is put the image on the web with a quality that allows for a perfect reproduction.

I'm sorry; I've just remembered that your question was about painting and sculpture. I've never done traditional sculpture or casts or chisel. I painted in pre-

historian times, but I never did it with rigor or interest. With painting I always felt that I was embellishing or touching up a drawing. I'm interested in materials that have color incorporated into them, and I admire many painters who are capable of incorporating light with the same ease as line.

My sole relation with light is shadows. The shadow of a folded paper, or the shadow made by a cut on Plexiglas. This latter is a technique that I call "Shadow on paper" and is made by framing in a very formal manner, a white paper with a mat. On the Plexiglas that covers it, I make a drawing with a desk scalpel. When the work is illuminated, the line on the Plexiglas disappears and projects a high definition shadow on the paper, a line that looks like it was traced with Indian ink.

The observer doesn't see reality (the line engraved on the Plexiglas) but has clear access to the representation (shadow projected on paper).

Drawing, direct and blurry, is the ideal tool to set the bones of uncertainty.

I always tend towards an economy of means, and that distances me again from painting or bronze. I began working with pencil on paper; now I can draw using fewer elements (graphite drawings on graphite plate) or just blocks or paper or Plexiglas with cuts.

GO: Do you consider the work at NC-arte ephemeral?

MM: Yes. It is an installation with an expiration date; it expires on December 17, 2011. If it is to be repeated someday, it will have to be in this very same space, because it is totally specific.

I have great friends who are obsessed with the transcendence of acid free paper and inorganic ink; with the control of light, temperature and humidity.

Jacob Elhanani is an extraordinary artist who works for three months on a small drawing with the certainty that his materials are eternal. He regards his work from this perspective. I work for months on a drawing with the certainty that it is more precarious than the paper or a fruit. I had great surprises in this field; for example, the series of drawings on Macintosh apples. In the process I discovered two facts that aren't commonly known. An apple can be dried up

without decomposing; in a matter of few weeks it is transformed into a good wood fossil, and it keeps the drawing made on it; a perfumed and stable file.

Of course, the apple must be seasonal. If it was frozen it is condemned to a peremptory disappearance or to artificial survival. The water in the fruit below zero degrees breaks the cell and then dehydration loses all possibilities of being natural and harmonious.

The second condition is that the cut of the drawing does not affect the flesh; that it won't have more depth than the thickness of the outer skin, because the fruit, an imitation of human beings, has a dermis and an epidermis.

With these two precautions, the apple dehydrates slowly for 45 days and can be preserved for decades.

I made a video with Ken Salomon that records this process; a photo taken every 10 minutes for a month and a half. The video was shown for three years at the MoMA and can be seen on YouTube².

GO: You've said that the central idea of your project is the surface. How do you validate the content of these surfaces? Is there content? Isn't there content? Is it only surface?

MM: There is no content. It is an empty tin, and the tin doesn't matter. The only thing that is offered is the ceremony of opening it and the opportunity to take charge of the vacuum; packaging a pause, or a drawing to be read without haste or hope of being informed.

This exercise in perception has nothing to do with meditation. It is evident that inner emptying is the opposite of objective emptying.

If I achieve my purpose when I draw, the surface at a distance of a couple of meters is seen as a blank sheet of paper.

Closer, it is an almost grey sheet.

Close up there is the possibility of excavating in the visual field in search of meaning; a plane, another plane, or no plane at all. Until you reach the conclusion that reality has become illegible and visual arts, invisible.

The content or the goal becomes the voyage; visiting the work helps to discard the notion of scale and allows the visualization of time.

GO: Is there any type of identity that you want to envisage, either a more personal, political, social or any other kind?

MM: Many, many envelopes are suspended on the central wall of the exhibit with no message whatsoever. I repeat: "If you want a message, go to a messaging service" – Onetti was always right.

The same phenomenon takes place on the vertical of the slides or the platforms of letter paper sheets; almost obsolete materials that were essential until just recently in the traffic of ideas, programs, accusations, recipes, advice, images or other recommendations.

The only thing that I venture to suggest is slowing down and proximity, like a users' manual or a government plan. In this case, the slogan of the campaign would go something like this: patience is the science of peace.

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

GO: Is there any memory associated in the process of executing the project, or do you expect the observer to experience any kind of evocation?

MM: No. When I draw or cut up papers, I have certain structures and syntaxes that bind these structures together. The intent lies in creating something that is visually polysemous with no purpose other than claiming a sense.

GO: In any case, when your work is seen 200 or 300 years in the future, it will have a very clear identity related to the early XXI century, especially because you use a kind of paper that probably won't exist in 300 years. In this sense, it will be a historic memory distinct from the visual construction, which is what counts.

MM: I have no expectations in this regard, but I am interested in the materials being used or discarded. On their own, they mark a certain period.

We know about the obsession of artists, curators, people involved with art, with slides; and we saw how they disappeared brutally. In ten years they went

² <http://youtu.be/4aJhdJl1dZI>

from splendor to being a museum artifact; they don't exist anymore. That is a sign of our time, the death of the slide.

GO: Death of the reams of bond paper...

MM: Yes. They talk about paperless, but we're more and more bogged down by paper. The financial crisis of 2008 in U.S.A. and the financial crisis of 2011 in Europe have the geometric multiplication of paper in common. Mortgage contracts, insurance, currency issues, vain and sovereign bonds. Papers that generate other papers that guarantee other papers that they continue to print.

GO: In a world that is trying to become digitalized...

MM: But that is the way it is. A world as contradictory as this interview, which will be published on paper and will add more information to a world that we have defined a while ago as saturated with "original" data and ideas.

GO: I see that you are going in the opposite direction, because many contemporary artists write texts on their work; they want to control its message, its intention. In fact, many universities ask Fine Arts students to begin by making a proposal, a text, and then to create their work, a justification that is the usual thing. You are going the opposite way. At one point I asked you for a text for an educational panel, and I felt a great deal of resistance.

MM: All my work is about before or after certainty. I am the opposite of enlightened; I am turned off.

GO: (Laughter). That is very good; very interesting. People are ingesting more information, feeding themselves with it. It makes me think, for example, of the United States, where there is an obesity epidemic, right? But touching on another subject, I know that you come from a family of artists, of intellectuals. What was growing up there like? I'm asking you because I am very interested in the context. Where do you come from?

MM: I come from very lovable people.

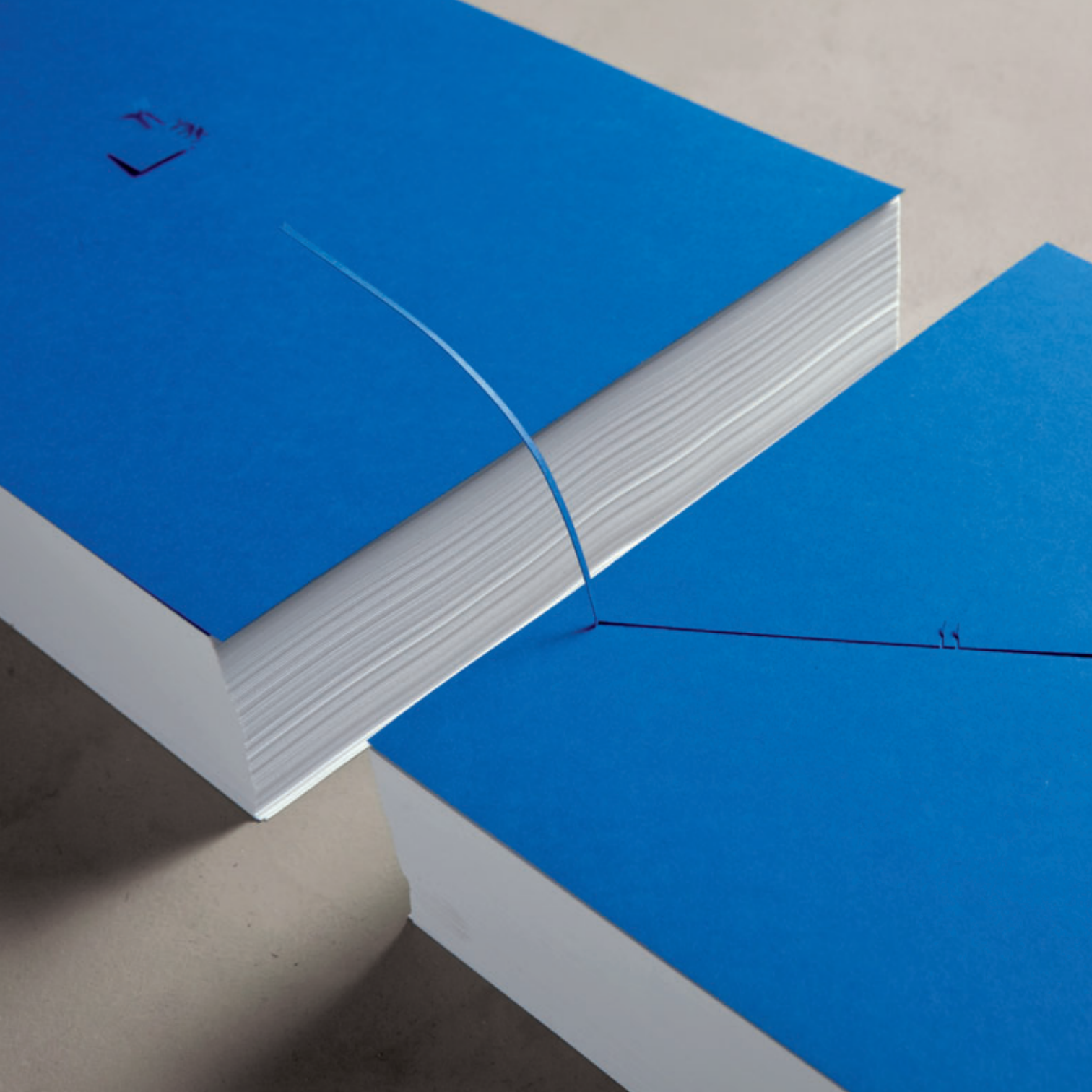
GO: Of that I am sure.

MM: My parents enjoyed a Uruguay that we all yearn for even without having known it; the Uruguay of the mid XX century. We were world champions in the

Maracaná, while enjoying a humanist, surplus welfare state. Both parents were very young and privileged in a cultural sense; some of these privileges were based on the misfortunes of others, as the Spanish Civil War for example, which brought extraordinary intellectuals to Uruguay. My parents were at the core of what was called the generation of '45 in Uruguay; my mother was a novelist; she wrote fiction all her life and practiced kindness as a trade. My father wrote plays and essays, history and every Sunday, op-ed journalism. My sister is Minister at the Judiciary Court. I always say that they kept the ideas while I took the space that separates them, a space similar to the corridors of the grid formed by the reams in the exhibition.

GO: As in *La Hojarasca* by Gabriel García Márquez. Do you have a childhood memory that you link to *Optimismo Radical*?

MM: I was always told that in my mother's family, they were all optimists, and my best friends have always been radicals.



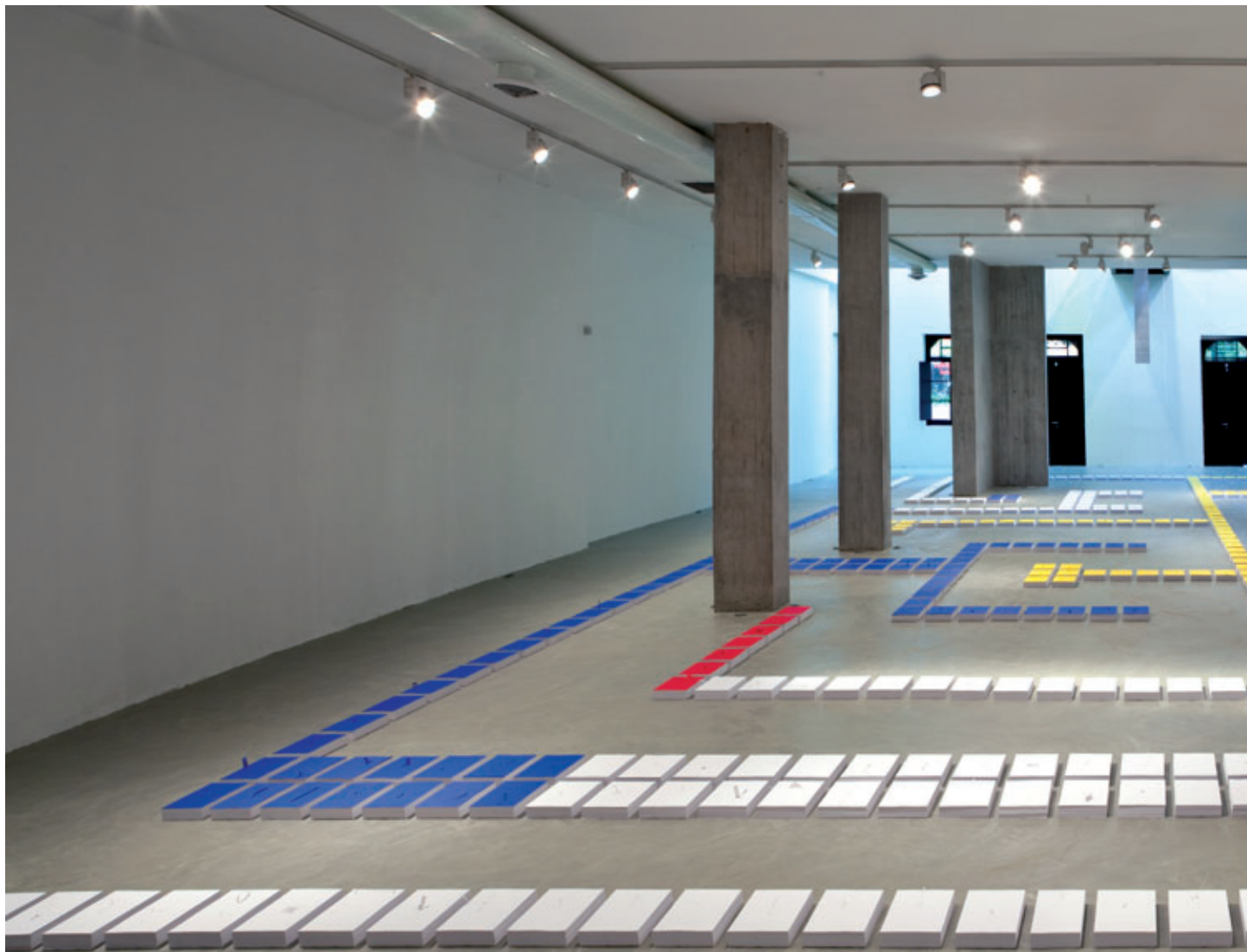




fig. 1



fig. 2

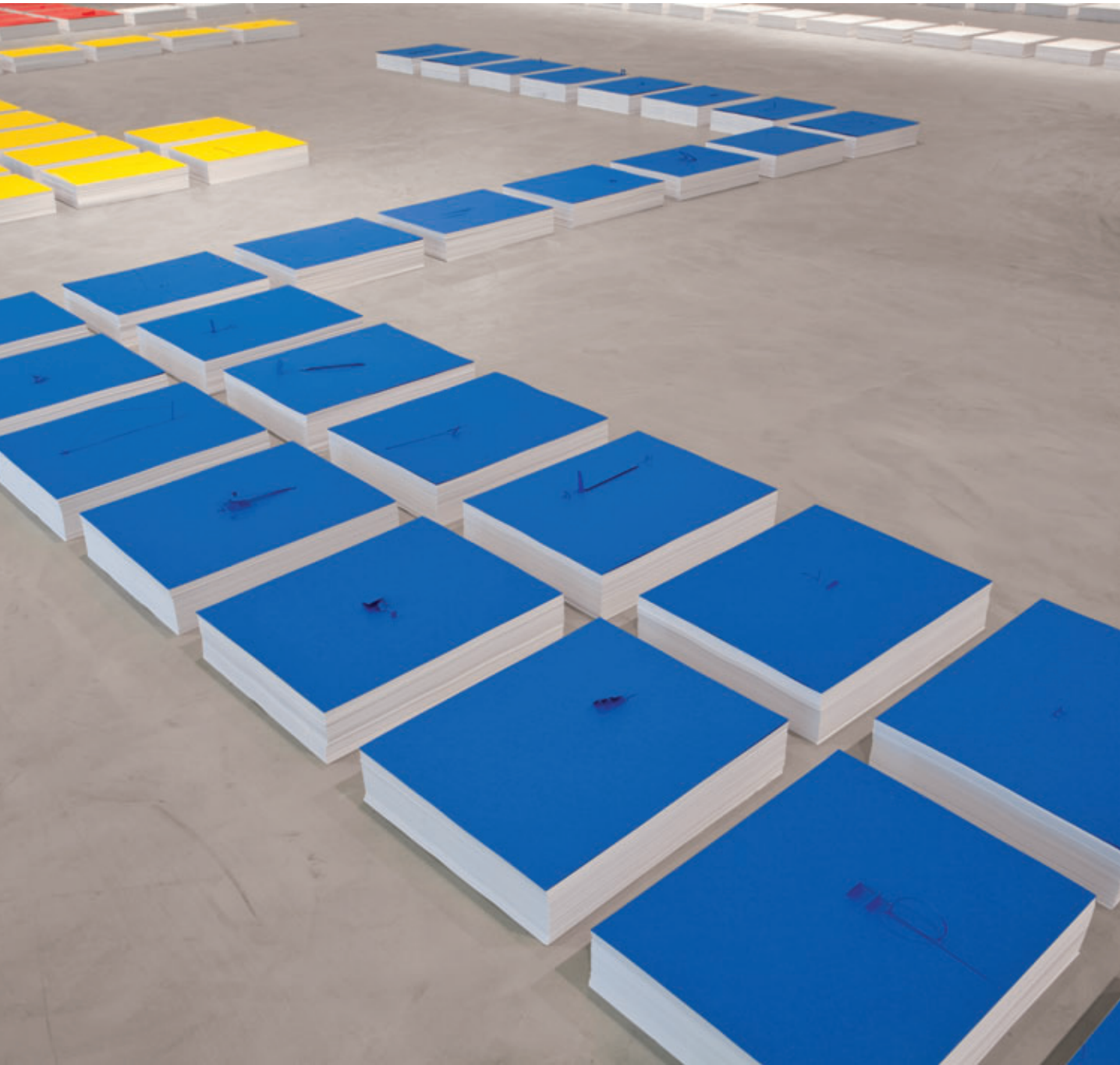
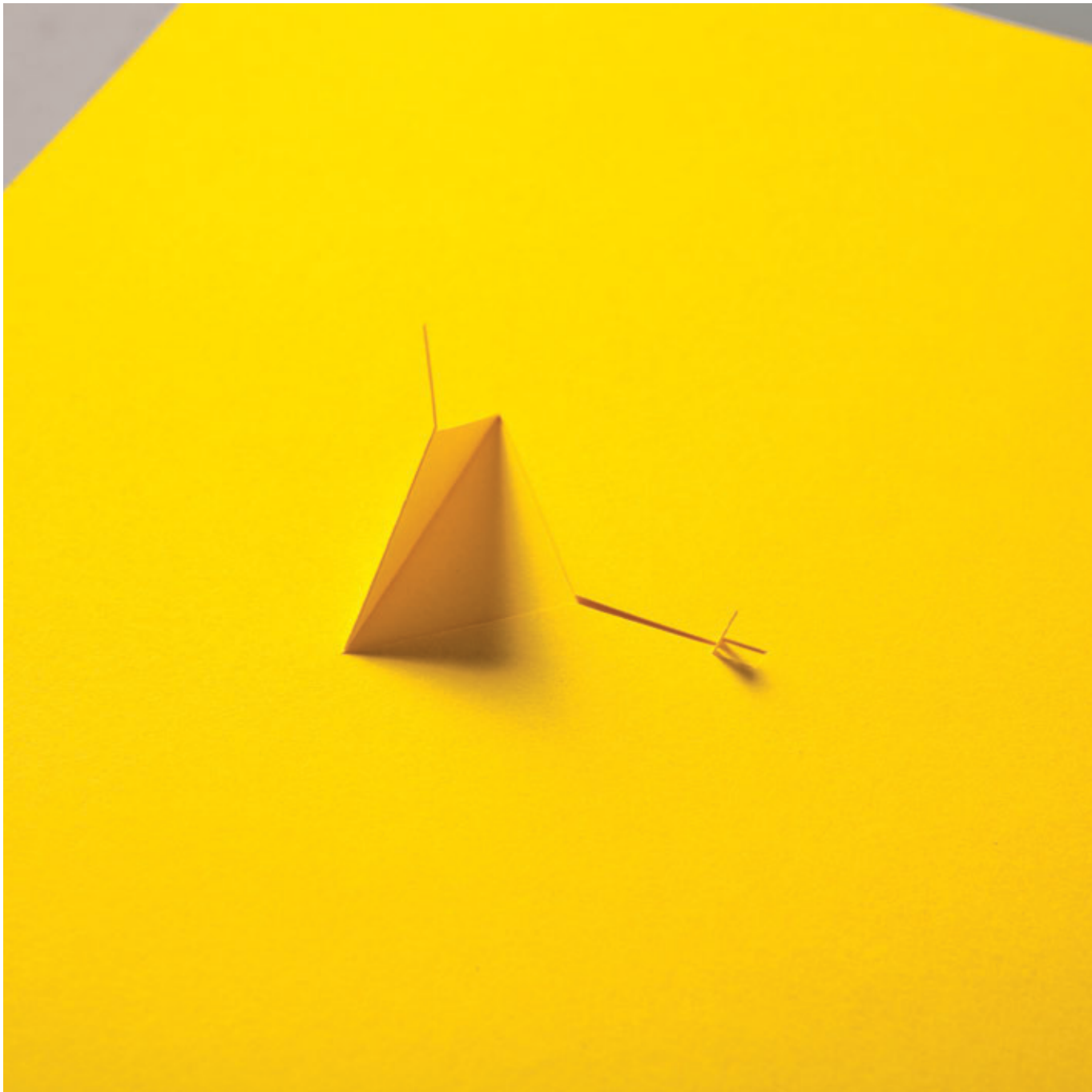






fig. 3



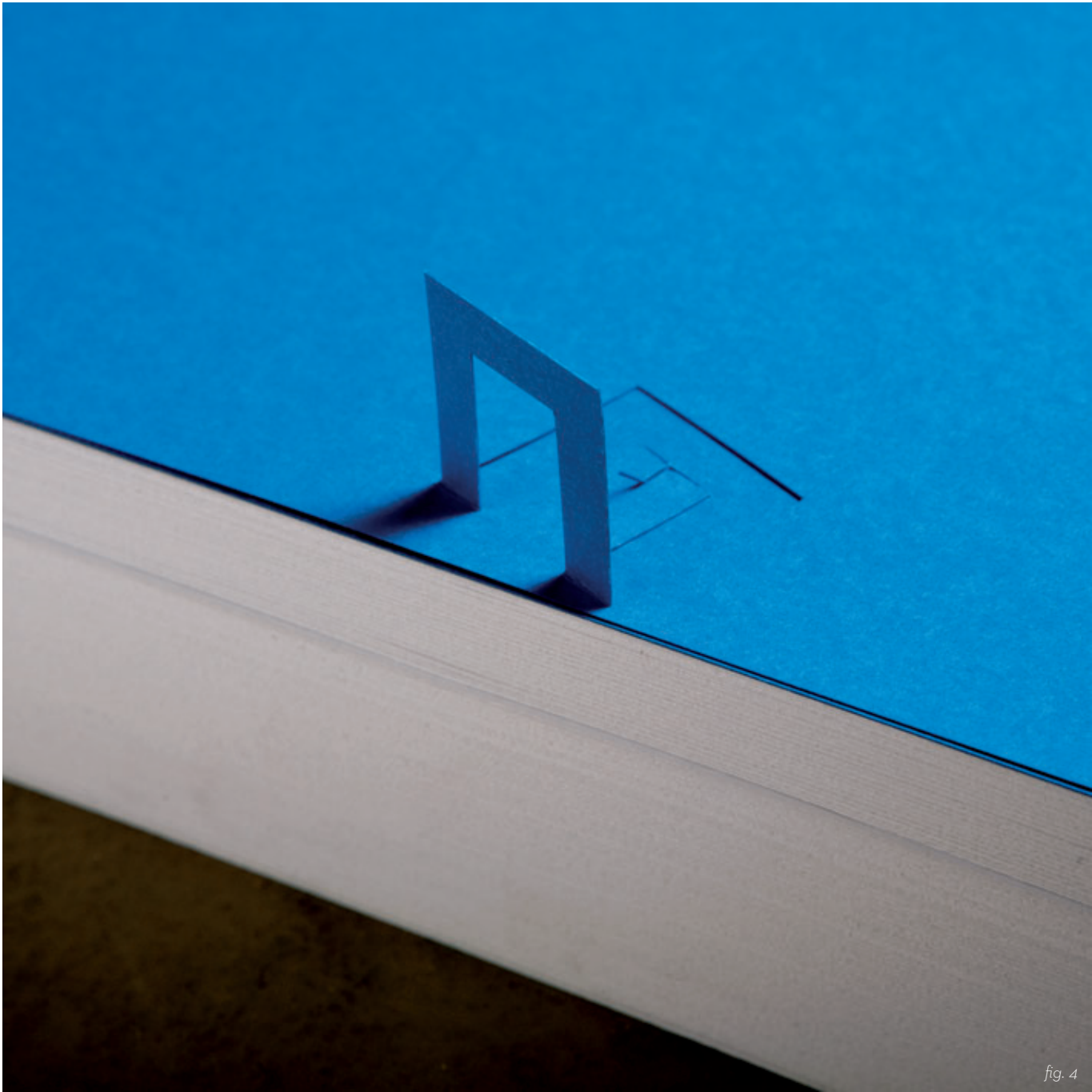
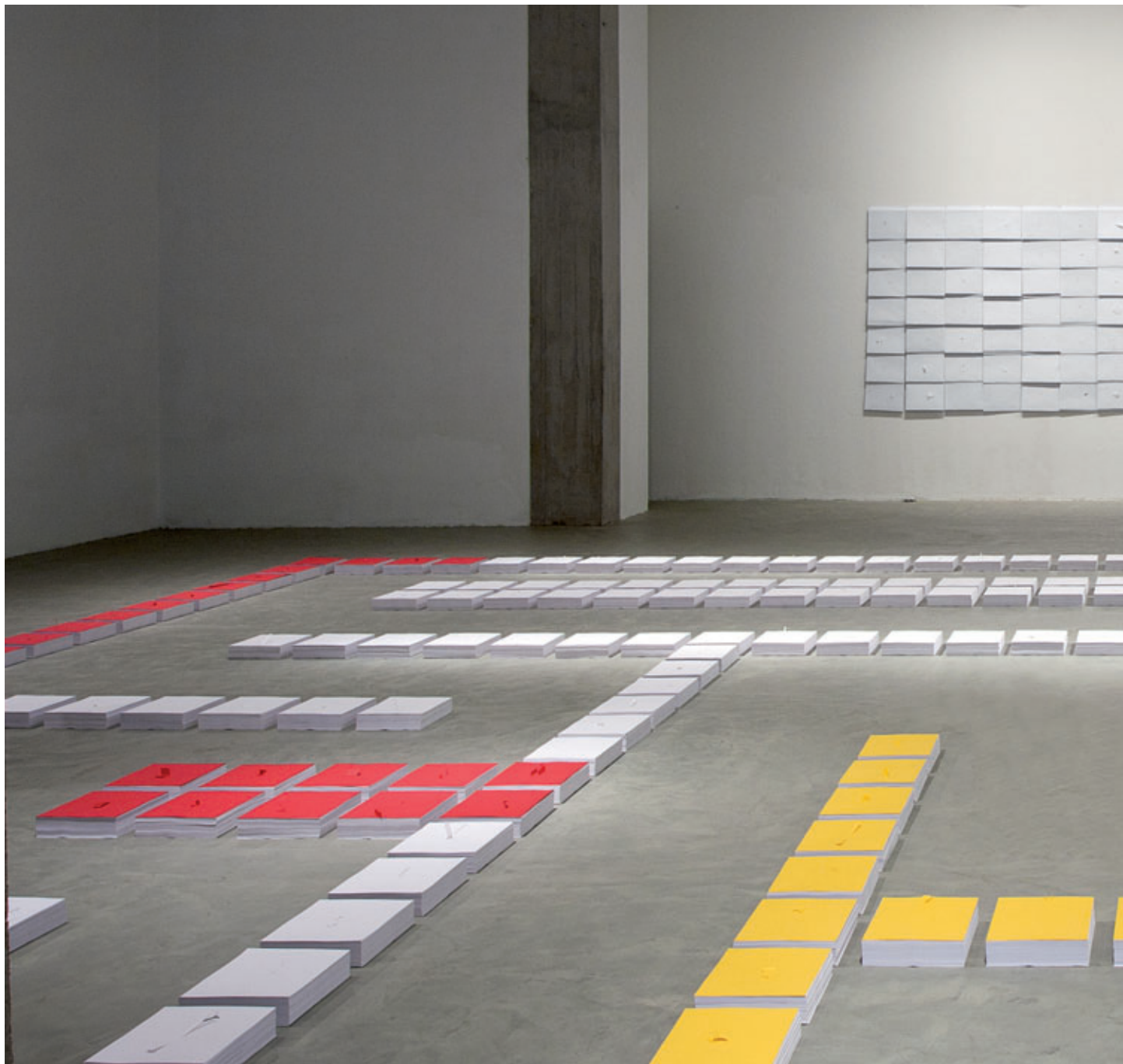


fig. 4



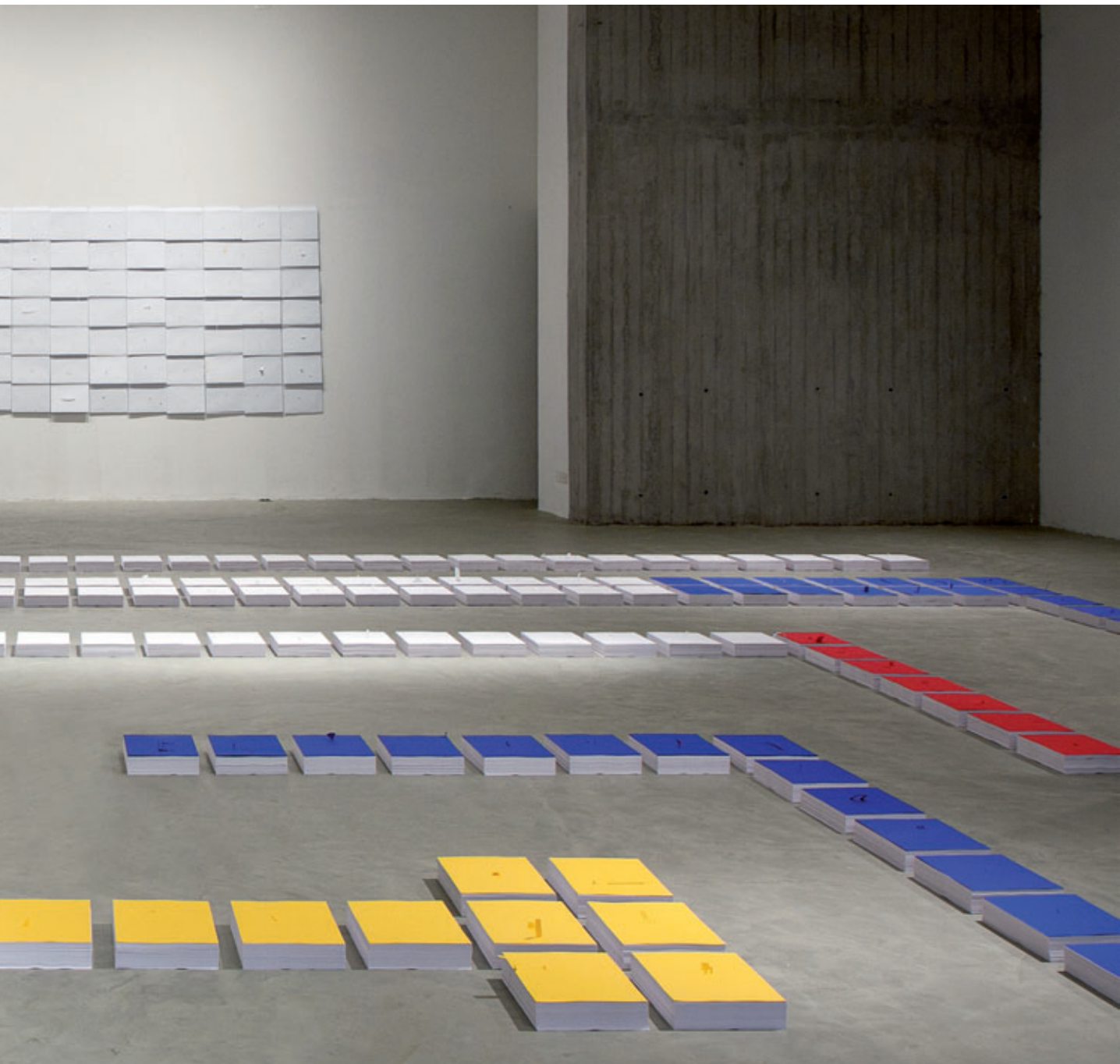




fig. 5







fig. 7



fig. 8







fig. 9



fig. 10



fig. 11

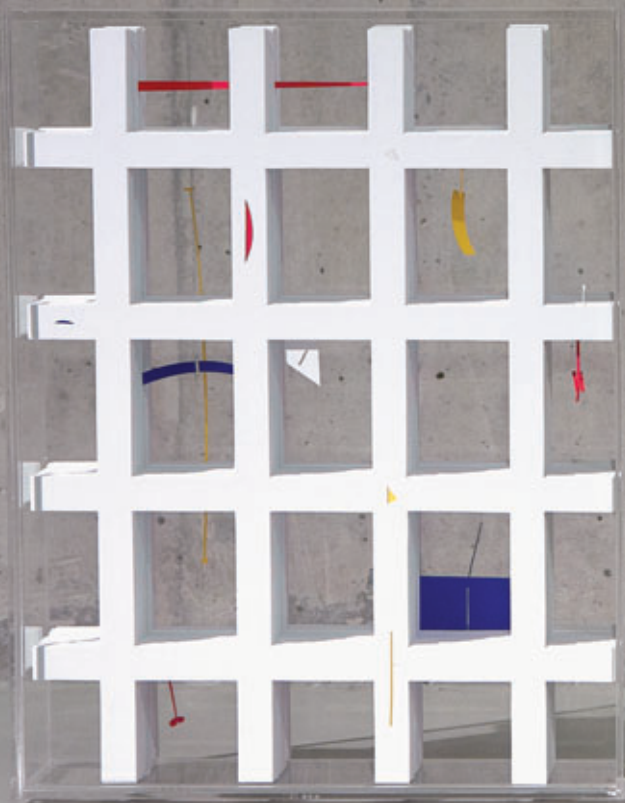


fig. 12



fig. 13

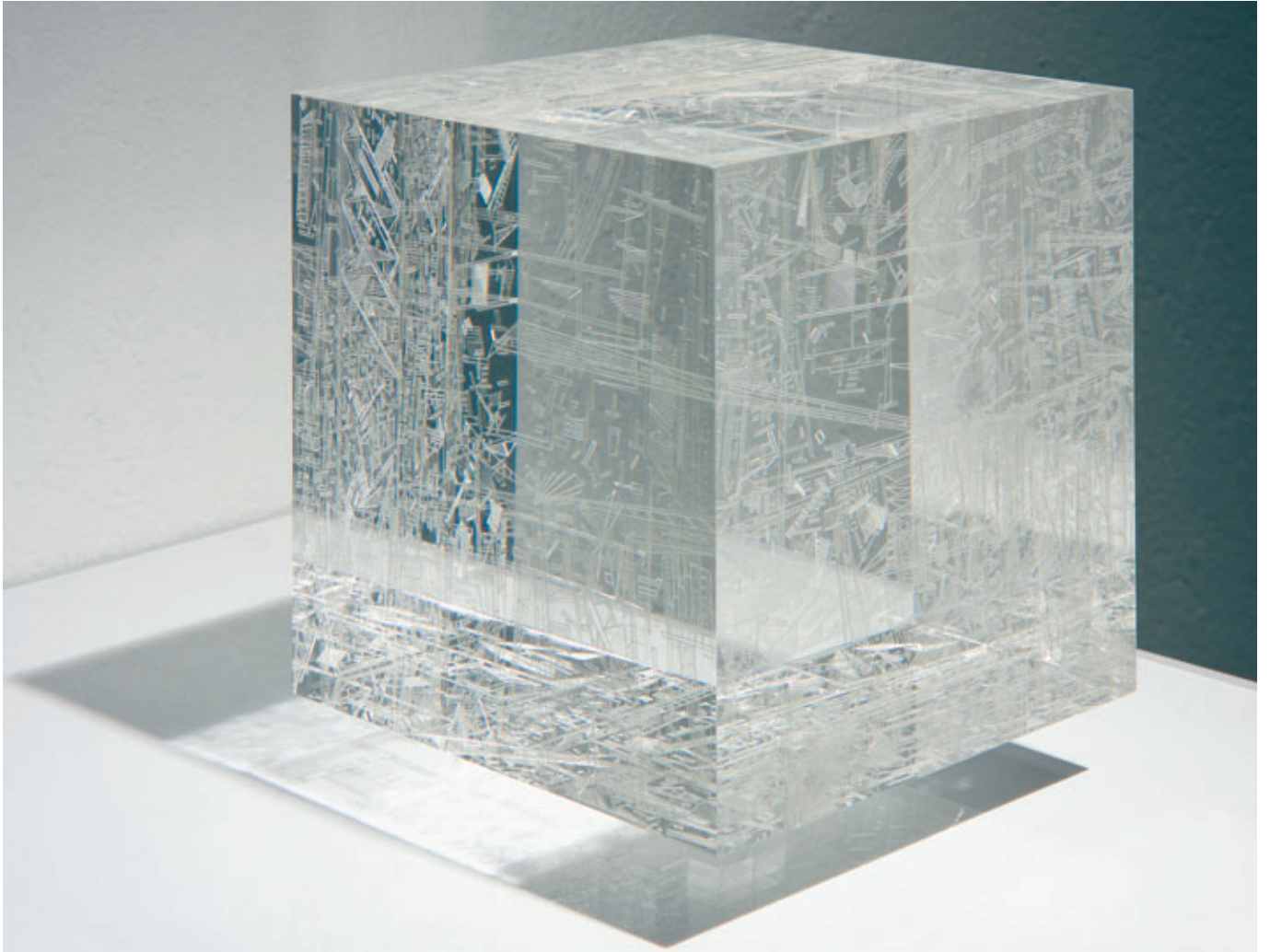


fig. 14

- fig. 1* **Incubadora, 2011**
Cortes sobre 250,000 hojas de oficina
y tarjetas de color
Dimensiones variables
- fig. 2, 3 y 4* **Incubadora (detalles), 2011**
Cortes sobre 250,000 hojas de oficina
y tarjetas de color
- fig. 5* **Cascada 1, 2011**
Cortes sobre 105 sobres y tarjetas de color
160 x 460 cm ($63 \times 181 \frac{1}{10}$ in)
- fig. 6* **Cascada 1 (detalle), 2011**
Cortes sobre 105 sobres y tarjetas de color
- fig. 7* **Optimismo Radical (detalle), 2011**
12.000 post it amarillos sobre columna de 12 mts
12 x 3.25 mts ($472 \frac{2}{5} \times 128$ in)
- fig. 8* **Cascada 2, 2011**
Sobres (Cuelgan bajo el puente)
Dimensiones variables
- fig. 9* **Cobertura completa sobre Mondrian, 2011**
Cortes de bisturí sobre 100 hojas de oficina
(en el reverso Broadway Boogie-Woogie de Mondrian)
26.5 x 20.5 x 5 cm ($10 \frac{2}{5} \times 8 \frac{1}{10} \times 2$ in)
- fig. 10* **Cascada 3, 2011**
Cortes de Bisturí sobre 24 sobres
y tarjetas de color
57 x 16.5 cm ($22 \frac{2}{5} \times 6$ in)
- fig. 11* **35 mm (detalle), 2011**
Corte sobre papel de color de 35 mm
y marcos de diapositivas
290 x 5 x 5 cm ($114 \frac{1}{5} \times 2 \times 2$ in)
- fig. 12* **Turner Box, 2011**
Cortes de bisturí sobre 500 hojas
de papel de oficina (rojo, amarillo y azul)
29 x 23 x 5 cm ($11 \frac{2}{5} \times 9 \frac{1}{10} \times 2$ in)
- fig. 13 y 14* **Google Plexi, 2011**
Cortes de bisturí sobre bloque de plexiglass
10 x 10 x 10 cm ($3 \frac{9}{10} \times 3 \frac{9}{10} \times 3 \frac{9}{10}$ in)

