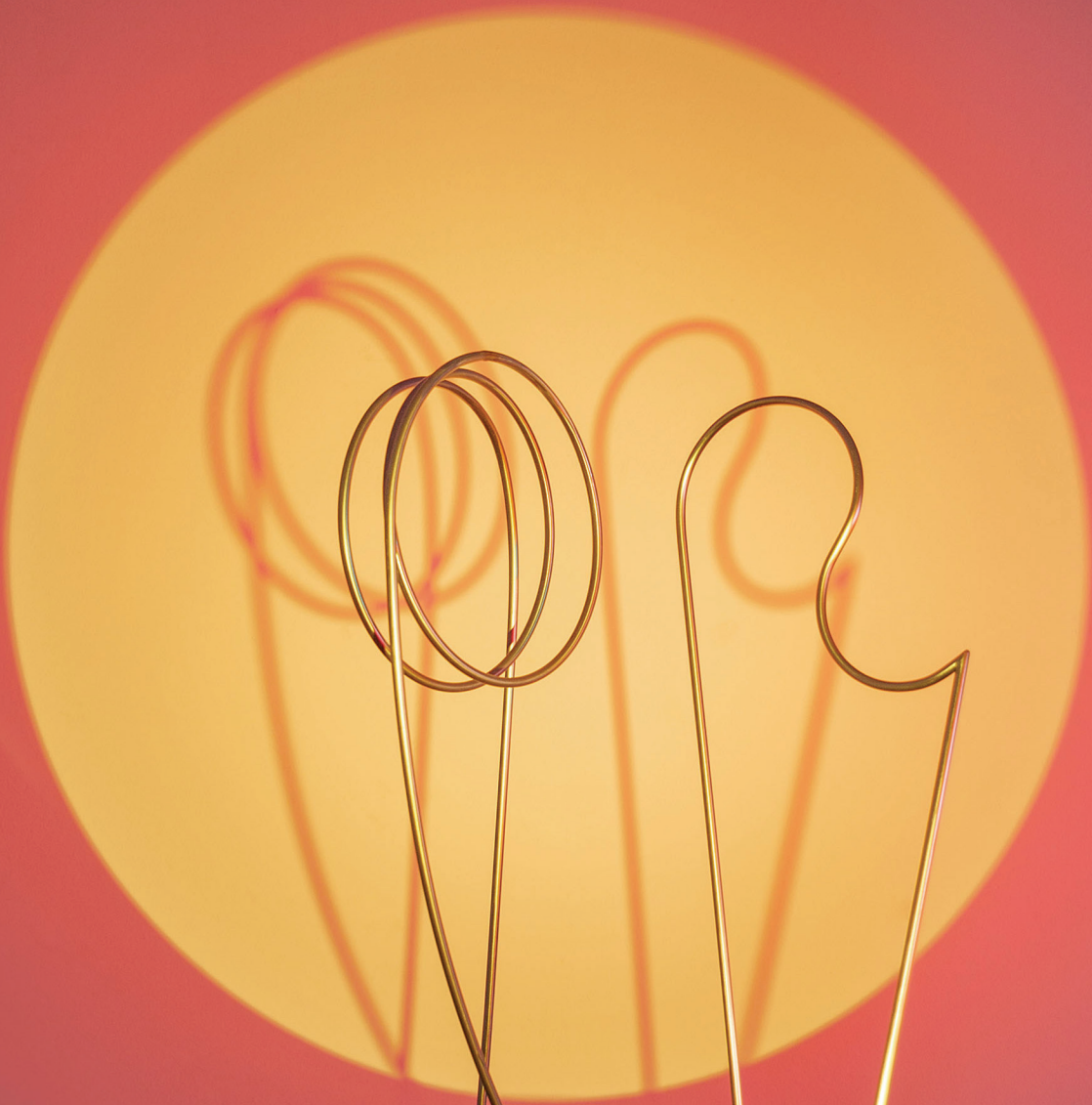


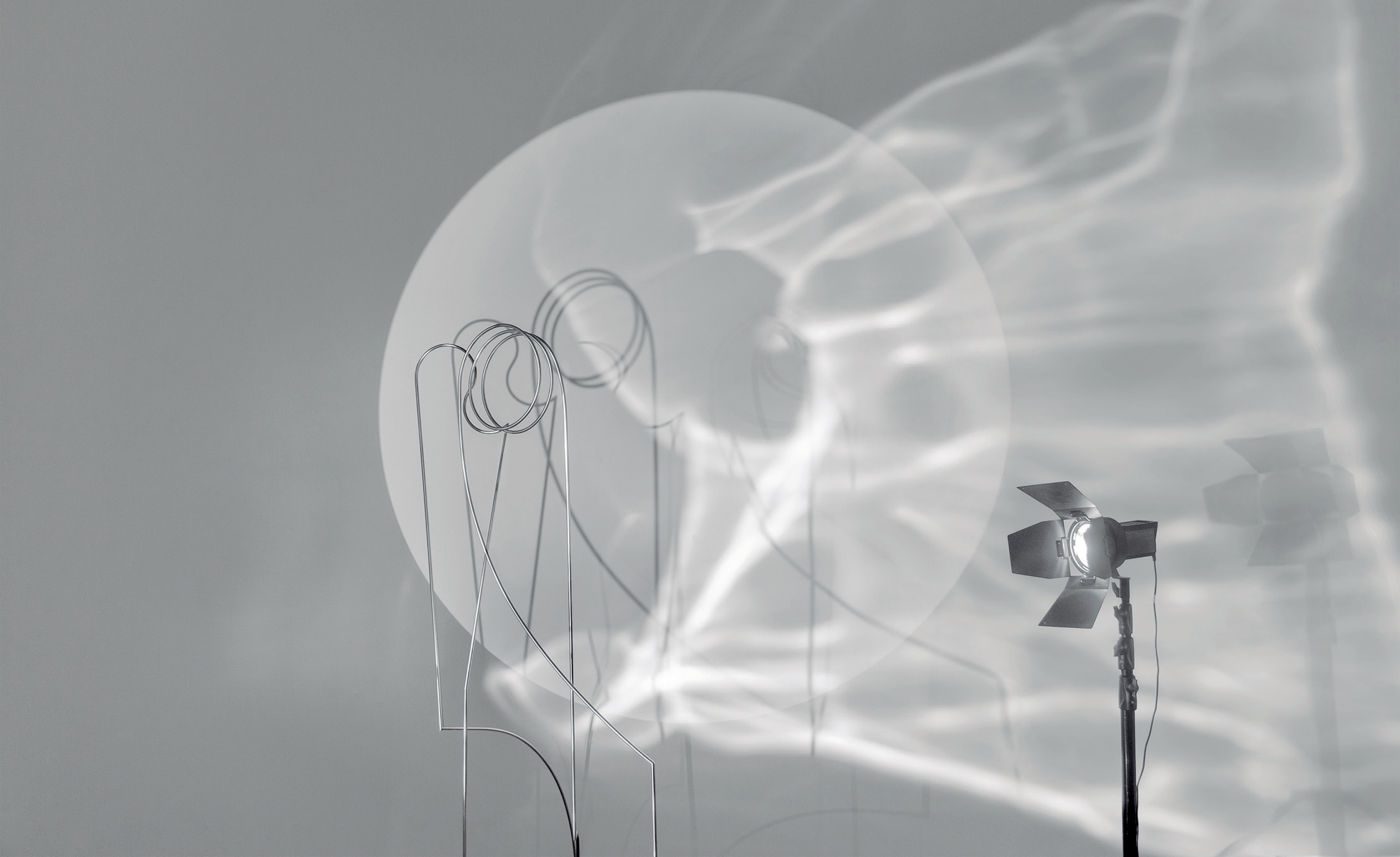
MARCOLINA DIPIERRO



AURA INCÓMODA

MARCOLINA DIPIERRO

AURA INCÓMODA





MARCOLINA DIPIERRO

AURA INCÓMODA

por Leandro Martínez Depietri

Bien podríamos decir que *aura incómoda* es un pleonismo, que toda aura es incómoda por definición. La carga sensual de los objetos –ese poder de atracción que ejercen sobre nuestras existencias– ha sido históricamente un motivo de ansiedad, conflicto, debate y enormes conmociones sociales y políticas. En América, la historia de la cristianización forzada durante la conquista presenta un ejemplo contundente de estas tensiones. Los conquistadores españoles quemaron y destruyeron, mediante métodos varios, templos, esculturas, amuletos, instrumentos musicales, códices e infinidad de objetos ligados a la espiritualidad nativa. A su vez, algunas de las primeras crónicas dan cuenta también de la resistencia inicial de las naciones originarias frente a los ídolos de la cristiandad a través de la quema o desfiguración de estatuillas y estampas de Jesucristo y de los santos. Con el auge de la Revolución Industrial en los siglos XVIII y XIX y el consecuente advenimiento de las sociedades capitalistas, este halo de sacralidad se traslada del ámbito religioso al producto de las fábricas, a la mercancía. Nace el concepto de vidriera diseñada y se organizan grandes exposiciones coloniales con espectaculares y abundantes despliegues de productos industriales y las nuevas tecnologías visuales de la fotografía y el cine son puestas al servicio de esa ensoñación colectiva con el mundo de los objetos.

Marx describe a esta carga sensual como el carácter fetichista de la mercancía y Walter Benjamin es quien mejor se dedica a estudiar

su desarrollo histórico en la sociedad de masas en su famoso e inconcluso *Libro de los pasajes*. Desde el momento en que la mercancía comienza a dominar la vida espiritual de las masas en el siglo XIX, el arte se define por oposición a ella. Mientras el obrero de la cadena de ensamblaje no se reconoce en el auto, se concibe al artista como alguien que realiza un trabajo no alienado en cuyo producto puede reconocer su subjetividad, las marcas de su existencia individual. Las tradiciones de vanguardia se embarcan en una lucha encarnizada contra el hechizo de la mercancía mediante la representación de la vida alienada, de lo abyecto, las incursiones en el inconsciente, el abandono del virtuosismo técnico, la utilización de materiales descartables, la valorización del proceso y de lo inacabado por sobre el producto final, la palpabilidad de la mano del artista como signo de un trabajo artesanal, la contemplación desinteresada de lo abstracto, la crítica institucional, la desmaterialización, la adopción de las estéticas populares y marginales o el énfasis en la socialidad y las cuestiones relacionales. Muchas de esas líneas de trabajo e investigación continúan vigentes en las prácticas artísticas contemporáneas, extendiendo la lucha contra la hegemonía del diseño y de la belleza en un intento por desmarcar al objeto artístico de las lógicas del mercado. Sin embargo, la capacidad de metabolización de la crítica de este último ha probado ser igualmente potente y creativa. A su vez, el objeto artístico prevalece tras décadas de desmaterialización; vuelve una y otra vez. Acecha y es acechado por los discursos sobre lo bello y por la sombra del mercado, cuya presencia ubicua es ignorada habitualmente en las exhibiciones institucionales.

La producción de Marcolina, por el contrario, pone en escena estas tensiones sin necesidad de recurrir a la ironía como cortina de humo, como es el caso con gran número de artistas de nuestra época neoliberal. Ella trabaja dentro de la tradición del posminimalismo, luego de que la estética corporativa se apropiara de este lenguaje visual de ascetismo industrial, serialidad y austeridad en la composición. Un señalamiento efectivo de este proceso es *Prada Marfa* (2005) del dúo queer escandinavo Elmgreen & Dragset, donde producen como instalación escultórica una tienda de la marca de lujo en el medio de una ruta desértica de Texas, Estados Unidos; la distribución en grilla de los zapatos individuales, que introducen ligeras variaciones en el motivo, y la iluminación de neón recuerdan abiertamente a los montajes minimalistas de Nueva York. Sin ir más lejos, en las zonas comerciales de Puerto Madero, a pocas cuadras

del museo, es posible encontrar más de un negocio cuyo diseño se inspira en Dan Flavin. La obra de Marcolina no puede disociarse de estos procesos, de estos flujos entre arte, industria y diseño. Ella realiza objetos escultóricos de una belleza incómoda dentro del sistema contemporáneo del arte. Persigue el límite de lo aceptable en esa búsqueda formal por una perfección ascética en la factura de su obra que se presenta siempre sintética, elegante y seductora en demasía. Allí, paradójicamente, radica su potencial crítico.

Marcolina fija su mirada en el universo marginal del diseño industrial: las estructuras tubulares del mobiliario masivo, un *clip* para papeles, el conducto del aire acondicionado, una turbina, la manguera de la ducha, el ténder para colgar la ropa. En vez de operar sobre ellos mediante una desfuncionalización que los convierte en objetos precarios –desprovistos de aura, como si pudieran ser desnudados y expuestos en su puerilidad por el artista contemporáneo–, ella apunta a la recuperación del pensamiento estético detrás de su diseño y al enaltecimiento de la belleza de sus formas liberadas del mandato de eficiencia y practicalidad. Nos enfrentamos entonces a la vida –a esa fuerza erótica, arrolladora y dinámica– de estos objetos pretendidamente inertes y banales al punto de lo invisible. Emergen como un engranaje más de esa cuidadosa economía del deseo que habitamos. Adoptan formas de lo animal (humano y no humano) y se explayan por el espacio expositivo como si la fuerza vital de esos objetos ya no pudiera ser contenida por sus carcasas industriales. El conjunto aparece en fuga, en tránsito, su movimiento impulsado por el efecto de estas formas en nuestra imaginación. Vibran frente a nuestros ojos y, en su desplazamiento silencioso, se infiltran las referencias sutiles al mundo de lo orgánico mediante el humor o el absurdo. Habilitan un juego de identificación con esa sensualidad metálica, la misma del hardware, aquella que gobierna nuestras existencias presentes y que está acelerando su trayectoria de poder con el desarrollo de la inteligencia artificial.

Las tensiones entre arte, diseño y mercancía no son el único campo de conflicto estético en el que Marcolina se adentra. La exhibición lleva al centro de la escena la compleja relación entre escultura y fotografía que existe desde el advenimiento de esta tecnología visual en el siglo XIX. Desde la masificación de la fotografía, la escultura ha circulado intensamente a través de este medio gracias a sus cualida-



des de reproducibilidad técnica, portabilidad y ligereza. Importantes escultores modernos y contemporáneos han entendido desde entonces la fotografía como práctica integral dentro de su producción estética –más allá de su valor documental– y han puesto empeño y dedicación en esta técnica, dominando su lenguaje de luces y sombras en la simulación de la tridimensionalidad y el énfasis de la belleza de la masa y del volumen. En 2002, la Henry Moore Foundation en Reino Unido produjo la exposición *Close encounters: the sculptor's studio in the age of the camera* [Encuentros cercanos: el estudio del escultor en la era de la cámara], en la que investigaron los modos en los que la mirada fotográfica y sus formas de disseminación transformaron la disciplina escultórica y el trabajo de taller, incluyendo obras de artistas como Brancusi, Giacometti, Lipchitz, Laurens, Despiau y Maillol junto a fotografías en gran escala. Más recientemente, estudios académicos se han enfocado en el desarrollo de la práctica fotográfica y editorial en la obra de artistas como Barbara Hepworth o Maria Martins.

El objetivo más habitual de estas imágenes era promocional; se producían para ser enviadas a concursos y bienales, a las oficinas de curadores y directores de museos, para libros de arte de difusión masiva, revistas especializadas, catálogos de exposiciones y secciones culturales de los periódicos. De este modo, las imágenes fotográficas adoptaron, en más de una ocasión, el lenguaje publicitario de cada época para dotar a las formas escultóricas de una belleza plástica en su formato bidimensional. Su circulación masiva por los mundos del arte y la cultura las hizo más conocidas que sus pesados originales, a los que creemos conocer íntimamente cuando aquello que ha tocado nuestras retinas una y otra vez es su fantasma fotográfico, un problema del que André Malraux ya nos advertía en *El Museo Imaginario* (1949). Este desarrollo del lenguaje plástico de la fotografía por parte de los escultores fue entendido por la crítica y por la historia del arte, hasta hace muy pocos años, como una práctica menor y subsidiaria de la disciplina artística de origen. En consecuencia, se mantuvo ausente de los espacios expositivos durante décadas y su recuperación reciente por parte de la academia y las instituciones museísticas no puede ser entendida por fuera de la lógica del mercado; la muerte de los escultores modernos más canónicos y el agotamiento de sus producciones seriadadas impulsaron una transubstanciación del documento en obra comercializable. Aun así, el valor estético de la fotografía y la conexión afectiva que entablan con los espectadores mediante la posibilidad ín-

tima del tacto –el poder sostener la impresión, la revista, el libro o el catálogo en la mano– no pueden ser ignorados.

En la era de las redes sociales, de Facebook, Instagram y TikTok –la era del diseño de sí como obligación social en los términos de Boris Groys– y de la visita a exposiciones mediante tours virtuales y el *scroll*eo rápido de imágenes fotográficas en la pantalla personal del teléfono, Marcolina decide hacer una campaña publicitaria para su producción escultórica y llevarla al espacio expositivo. Escultura y fotografía conviven en pie de igualdad. En vez de permitir que los debates sobre el estatuto de la obra y del documento –entre el presunto original y la copia bidimensional– tengan lugar en las conversaciones de pasillo, en los comentarios de las redes sociales y en los *papers* académicos y catálogos del futuro, ella aborda la complejidad de este fenómeno estético y lo convierte en un tema pensable y en una realidad aprehensible dentro de la muestra del Fortabat. Las fotografías pueblan la sala en gran formato, imponiendo una presencia de color que contrasta con la forma en la que ella habitualmente exhibe su trabajo. Nos devuelve una muestra original que se entrega al teatro de espejos distorsionados que envuelve a todas las prácticas artísticas de la contemporaneidad gracias a la replicación *ad nauseam* de la era digital con sus infinitas plataformas de difusión y promoción de sí. No utiliza la fotografía para proponer una experiencia diferida, desligada de las paredes que contienen al trabajo artístico y curatorial, sino que la hace parte central de la narrativa.

Habitamos entonces en el espacio expositivo la brecha entre los originales escultóricos y su proliferación fotográfica; transitamos un espacio liminal que nos obliga a construir sentido desde el vacío que produce el enfrentamiento entre prácticas. Se cuelan en nuestras retinas las presencias duplicadas de las esculturas, fantasmas en tonos liláceos, violáceos, rojizos y anaranjados, atravesados por sombras definidas y fragmentadas, por aureolas de luces inexplicables. Marcolina es generosa y no esconde el artificio, lo exalta y exagera –llegando a incluir la presencia de un farol de estudio en una de las imágenes–, dándonos así un acceso privilegiado como visitantes a los mecanismos mediante los cuales se produce y multiplica esa carga sensual de los objetos, esa aura incómoda, a través de la replicación infinita. ¿A dónde se posa la vista en el tránsito por la sala? ¿Qué convoca nuestra mirada? ¿Existe un balance de fuerzas entre ambos medios? ¿Podemos



decir que se potencian o que se cancelan? ¿O se dibuja acaso una tercera imagen mental por efecto de montaje? Las cadenas miméticas se hacen visibles en su proceso de emergencia en un gesto de enorme síntesis y sencillez. De la monocromía y austeridad formal de las esculturas, saltamos a un mundo de juegos de color, luces y sombras multiplicadas, en las que se produce el culto del objeto. Aquí se hace evidente el poder de la copia sobre el original y nuestro lugar como cómplices y cautivos del hechizo en nuestras economías del deseo.





marcolinadipierro.com



@marcolinadipierro



marcolinadipierro@gmail.com

BIO DE LA ARTISTA

Marcolina Dipierro es egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” en el año 2000. Desde el año 2001 expone sus obras en diversas galerías, ferias, museos y centros culturales en Argentina y el exterior.

Entre sus últimas presentaciones individuales se encuentran: Smol. Bs. As., Argentina. DS.Project-Sólo Show, Art Miami, FL.USA ; Cabinet-ARTEBA Art Fair, Bs.As., Argentina; “Funcionalismo inútil” Galería Miranda Bosch.Bs. As.Argentina; “En triángulo”, Galería del Paseo, Punta del Este, Uruguay; “En círculo”, Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, USA ; “Interrupted Line”, Sayago & Pardon Collection, CA, USA; “En cuadro”, Galería Jorge Mara La Ruche, Bs. As.,Argentina.

Entre sus últimas participaciones colectivas se destacan: “Stories of Abstraction: Contemporary Latin American Art in the Global Context”- Phoenix Art Museum. Phoenix, USA.; Assemblage #22 “de quelques légers déplacements des choses” - Space in Progress. Paris, Francia; “Converging Line” DSProject Gallery, Miami, FL.USA; “Dirty Geometry” Mana Contemporary, Miami, FL, USA. ; “El pensamiento y la Materia” Capri. Italia. ; “Agencia de Asuntos subtropicales” EAC, Uruguay; “El teatro de la Pintura” MAMBA, Bs. As., Argentina; “Cromofobia” y “Epsilon” MACBA, Bs. As., Argentina; “Color y consecuencias”, MACRO, Rosario; “RAM”, Fundación PROA, Bs. As., Argentina.

Recibió las Becas FONCA-CONACULTA, México (2011); Fondo Nacional de las Artes (2013 y 2020) y Beca Lucio Fontana,Torino, Italia.(2016). En los años 2017/2018 participa en “BienalSUR” con dos proyectos de intervenciones escultóricas en Rosario, Sta. Fé, Argentina y en Río de Janeiro, Brasil.

Realizó residencias artísticas en Rosario,Sta Fe, Argentina; DF, México; Montbeliard, Francia; Torino, Italia y Lisboa, Portugal. En el año 2021 es galardonada con el Primer Premio Fundación Fortabat, Bs. As., Argentina.

Sus obras forman parte de colecciones privadas y públicas, entre estas



últimas: Castagnino-MACRO. Rosario, Santa Fé, Argentina, Colección Banco Supervielle, Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), Buenos Aires, Argentina; Sayago & Pardon L.A, USA; Phoenix Art Museum, Arizona, USA.

Exposición y catálogo

Curaduría

Leandro Martínez Depietri

Texto

Leandro Martínez Depietri

Asistentes realizadores

Pablo Ortiz y Andrés Arzuaga

Montaje

María Florencia Bruno, Marcela Galardi, Marina González, Ale Giorgga, Marcela Oliva y Roberto Paladino.

Producción

Colección AMALITA
Patricia Caramés

Diseño Gráfico

Fabián Muggeri

Fotos

Fotos de campaña: Paula Penise
Foto retrato: Brian Ariel Palacios

Traslado de obras

Daniel Cevasco y Sergio Cuellar

Ploteos

Guillermo Galimany

dedicada a ... Liliana y Hugo

Agradezco especialmente a Metalúrgica Tadem, Pablo Ortiz, Pedro Nolasco, María Casado y Durban Segnini Gallery por su incondicional colaboración y confianza en mi práctica creativa.

STAFF

Director Artístico

Germán Barraza

Curaduría y programas públicos

Coordinadora Ejecutiva
Patricia Caramés

Administración y finanzas

Coordinador Ejecutivo
Gustavo Passero
Coordinador
Federico Crespo
Eventos y Recepción
Mariana De Cesare
Cajas y Atención al público
Horacio Rendina

Técnica de Mantenimiento

Edilicio
Héctor Scorza
Maestranza
José Messina

Sponsor



Agradecimientos





Sin título, 2023 / Acero inoxidable, plumas / 180 x 100 x 25 cm