



Mariana Ferrari
Alimentando a las gallinas, 2016
 Gesso, cemento y acrílico sobre lienzo
 Dimensiones variables
 Lienzo sin intervención en pared:
 150 x 200 cm

PINTAR LA PERFORMANCE DEL PINTOR

Por Alejandra Aguado

Para Mariana Ferrari la pintura es un campo de lucha y no lo es solo en sentido metafórico. Ella la entiende, literalmente, como una superficie sobre la que se combaten los modos de hacer con los pinceles, los rodillos y la pintura como armamento. Con las pinceladas, las salpicaduras y eventuales rasgaduras como municiones. Sobre ella, el acrílico que se retuerce al salir de los pomos se aprieta contra el soporte para sacudir cualquier pretensión de estabilidad, y deslizar un color del modo en que se dibuja una tachadura busca por lo general arrasar con otro, abrir una zanja sobre un plano, dejar una marca que se traza con la velocidad de un ataque preciso pero también descuidado, capaz de ser superado por otro que lo sigue como un golpe sigue a otro en un ring. Su pintura se apura con la velocidad, decisión e insistencia de un exabrupto, pero lo hace para afirmarse como medio. Según Mariana, es solo "trabajando físicamente sobre [su superficie] como sobre un campo de fuerzas" como podemos instalar, para la pintura, "la discusión sobre su posibilidad"¹.

Esta sentencia, enunciada con tono de manifiesto, implica entender a la pintura como voluntad y a la voluntad como acción. Un pensamiento que se traduce, en el caso de Mariana, en una pintura aguerrida, cuyo soporte funciona como superficie de descarga de una gestualidad que -más que buscar expresar un estado y cualidad internos y únicos, como sucede con la abstracción en código expresionista- quiere dar cuenta de las acciones que ejecuta el cuerpo que pinta. Ella *escenifica* a la pintura como acción y a esa acción, cada vez más, como abstracción. Es decir, como

¹ Conversación con la autora, febrero de 2019.

una colección de gestos esenciales ejecutados en pos de componer: un plan que implica generar pesos, profundidades, tensiones y balances, dar preminencia a un primer plano, generar luces y oscuridades y lograr todo con un registro que, más allá de su carácter brutal, casi de garabato, no escapa nunca de su coherencia interna. Evidencia de las decisiones físicas que involucra el acto de pintar son la manera en que arrastra, serpenteando, el pincel, salpica la tela, empuja un color, lo corrige, sugiere una forma que después deshace, se deja llevar por el raptó pictórico pintando desafortadamente más allá de los bordes de su papel o tela, rompe el lienzo, le clava un trozo de madera o lo repinta con arrepentimiento. Un desparramo de huellas que se nos muestran para contar la historia accidentada de su pintura y para volver visible su trabajo de pintora como cuerpo tomando decisiones en movimiento y al medio de la pintura, como pura "performatividad" y "comportamiento"². Es esa tradición de la pintura -la de los modos de enfrentarla o encararla como cuerpo- sobre la que la más reciente obra de Mariana Ferrari trabaja y avanza.

Reflexionar sobre *Alimentando a las gallinas* supone adentrarse en un momento clave en el proceso de enunciación del deseo de que la obra pictórica se exhiba como acción constructiva más que como construcción terminada, como algo *relativo* que cobra existencia en el instante de encuentro con el soporte que recibe las marcas del artista mediadas por su cuerpo, su fuerza, sus posibilidades o su humor. La instancia de producción de esta obra es más cautivante aún porque en ella -tal como comenzó a suceder con *Lavanderas en el río* y *Madre e hijo*, exhibidas en la galería porteña Big Sur en 2015, o con *Campesinos*, del mismo año- aún persiste la imagen representada; nuestra vista puede llegar a reconocer, aunque con dificultad, esas escenas. La performatividad de Mariana, por ende, evidencia a partir de dónde -o contra qué- su gestualidad decide afirmarse. Esta obra, que se construye saliéndose de la figuración a la que su pintura estuvo dedicada tantos años -por lo menos entre 2008 y 2014, después de un breve período en que se abocó a la escultura-, logra así reunir su pasado de artista y lo que hoy conocemos vino después -una práctica casi exclusivamente gestual, tal vez con referencias más simbólicas a una posible precariedad o paisaje, pero por sobre todo dedicada a equiparar imagen con su enérgico método de construcción. El proyecto de la pintura es pintarse a sí misma; su abstracción es discursiva en tanto busca representar un espacio de montaje y producción en el que cada gesto sea imagen de una decisión.

En *Alimentando a las gallinas*, las ganas de concentrarse en sus impulsos de pintora se manifiestan, en primera instancia, en el modo en que Mariana se ensaña sin reparo contra la imagen a la que se refiere el título. Ella la sugiere con unas pocas y rápidas líneas de increíble virtuosismo técnico, ejecutadas sin aparente esfuerzo, como

² Ferrari, Mariana en <http://www.arsomnibus.com/web/muestra/mundo-exterior>.

si ya las hubiera repetido (y aprendido) hasta el hartazgo, pero fundamentalmente parece desarmarla con sus pinceladas, insinuando un agotamiento por detenerse en su forma, lo que hace difícil descubrirla a primera vista. En esa velocidad de ejecución devoradora, imagen y artista se emancipan.

Aquí se debaten dos modos de hacer que corresponden a dos circunstancias históricas, dos modos de entenderse como artista. Dos medidas de lo posible o, mejor dicho, para Mariana, una de lo ya imposible –la construcción de un tipo de imágenes estables y románticas– y otra que consiste en la posibilidad de actualizarlas únicamente mediante la manifestación del presente de la artista –aquello en lo que termina por concentrarse. En el momento en que se dota a estas imágenes de esa temporalidad, tiempo y forma chocan y evidencian así la distancia de esta pintora de la pintura imaginada –esa materialización en obra de la imagen como proyecto, incluso como apropiación de imágenes ya resueltas. Si como apunta el narrador de *Las cosas* de Georges Perec, “la impaciencia es una virtud del siglo XX”, estirando la sentencia al XXI, Mariana opta por perder la paciencia ante estas imágenes “agotadas”, como las llama, para “dotarlas de otras aspiraciones”³ y, más puntualmente, de inmediatez.

Alimentando a las gallinas funciona también como bisagra. Aglutina, en ese espacio de desencuentro, toda una serie de tradiciones que son parte de la historia de la pintura occidental –desde el realismo que buscaba dar lugar a la vida sencilla, pero también desafortunada, hasta entonces marginal en el arte; al grotesco del expresionismo, en el que la figura humana se deforma para expresar tormento o agresividad; al costumbrismo, en el que el margen extensísimo que son los suburbios y el campo suma tierra, tristeza y mutismo en cuotas similares; a la abstracción expresionista desahogada; al informalismo, que buscaba hacer de la pintura cuerpo, en pos de representar el potencial creador de la materia en tanto materia, del caos como fuerza originaria; o a la mala pintura, que “infringe los cánones clásicos del buen gusto” y “la representación realista e ilusoria”⁴. Esta obra, que alborota estas tradiciones y las deglute de manera acrobática o aeróbica –tal como definió Claudio Iglesias su manera de pintar⁵–, representa también el ir y venir de las vanguardias, su carácter reactivo, su búsqueda encadenada entre los extremos de la representación y la autorreflexión.

Alimentando a las gallinas es el centro de un dibujo pendular que oscila entre lo iconográfico y la iconoclasia; en ella se da, al mismo tiempo, la separación y el encuentro entre estas dos posturas. Del lado de la iconografía, y en términos de trayectoria,

³ Cfr. Archivo Colección Oxenford, investigación de Camila Pazos.

⁴ Tucker, Marcia (1978). Pintura “mala”. En Guach, Ana María (Ed.) (2000), *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, pp. 55-56.

⁵ Iglesias, Claudio (22/03/2015). Papeles tucumanos. *RADAR*, Página/12.

Alimentando a las gallinas podría considerarse parte de un tríptico saboteado por la necesidad de desalinearse, de hacer estallar su orden interno, ya que otras dos pinturas de rasgos más moderados la preceden claramente: *Mujer alimentando a las gallinas*, de 2012, y *Joven alimentando a las gallinas*, de 2014, obras de una figuración más clara pero igualmente atadas al trazo grueso del pintor que no dibuja y hace aparecer sus imágenes como si estuviera transparentándolas o pescándolas con sus pinceladas. Participan también de esta genealogía obras como *Negro*, 2011, o *Niños jugando*, 2012, por no contar también trabajos de paisajes o animales: todo un conjunto de piezas que investigan maneras de recuperar motivos costumbristas apropiados vagamente y sin referencias puntuales pero que nos trasladan con rapidez a un imaginario de géneros menores como si fueran una colección de estampas, de pósters, de cuadros que plagaron los espacios domésticos hasta convertirse en caricaturas o en ilustraciones. Hemos visto decenas de ellas en los libros infantiles de los sesenta y setenta. En ellos, el estilo sereno de lo bucólico y pastoril llega a teñirse de tintes fantásticos al pasar de una escena común de campo -tal vez con algo de gusto inconsciente por los cartones de Francisco de Goya- a la representación de la gallinita de los huevos de oro. Un ejemplo claro de su interés en este repertorio de imágenes se encuentra en la obra con la que Ferrari participó del Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales en 2009: una instalación de pinturas de distintos tamaños, entre abstracciones, retratos y figuras fantásticas, unificados por su particular paleta y pincelada gruesa. Más allá de que cada pintura estaba enmarcada, sus bordes internos ya aparecían como borroneados y por primera vez la artista pintó la pared de fondo como parte de la obra. Sobre esta, de un tono gris claro, instaló las pinturas enmarcadas. Quedaba explícito así su interés en resaltar la instancia del montaje, esa zona temporal pero necesaria para que ocurra esa reunión de imágenes dispares⁶.

Durante el período en que Mariana se ocupó por representar imágenes reconocibles con mayor claridad -por lo menos, hasta 2014-, ellas ya tenían algo de vaporoso: siempre parecían luchar por aparecer, como si tuvieran que resolverse rápido y por ende su precisión se nos escatimaba. Cuando Mariana pintaba un paisaje, un perro,

⁶ Cfr. Power, Kevin (2011). Pablo Guiot, Mariana Ferrari, Sandro Pereira: acerca de ellos, che. En Beltrame, Carola (Ed.) *Manual Tucumán de arte contemporáneo: Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*. Tucumán: Ente Cultural de Tucumán. En este texto, Kevin Power se refiere al carácter posmoderno de la obra de Ferrari describiéndola como "una ecléctica urraca [que] elige todo lo que brilla del siempre expandido banco de imágenes, incluyendo elementos culturales extraídos de ambos lados de la pista (de la alta cultura y de la cultura popular), sintiéndose especialmente interesada por las maneras en que esos signos e imágenes se frotan a contrapelo unos con otros, generando así fusiones híbridas. A esto denomino una típica posición posmoderna, aunque en el caso de América Latina quizá convenga utilizar el término con cierta reticencia. Sin embargo, al mismo tiempo observo postulados posmodernos en la mayoría de las innovaciones suavemente ácidas que caracterizan a una parte sustancial de la producción artística argentina de los años 90. Se trata de un terreno de montaje mental que explota métodos alegóricos de confiscación, superposición y fragmentación, reconociendo que en una sociedad de consumo saturada de imágenes mediáticas como la nuestra, las cosas se rozan y contraponen sin ninguna necesidad de justificación: sin duda el collage es a la vez lo que vivimos y cómo vivimos, desde el zapping hasta la navegación por Internet (Google)".

un niño o un helado, no buscaba tampoco su referente en su realidad -nunca fue ella una pintora del *plein air*. La rescataba, por el contrario, de los anaqueles vale-todo de su memoria: espacios repletos de imágenes de imágenes, de obras vistas desde las páginas de los libros, proyectadas antes por diapositivas y ahora por archivos de PowerPoint u observadas a través de la liquidez de la pantalla en Internet en una experiencia de consumo visual que empareja todo. A este paquete surtido que constituye su inconsciente pictórico, se suman además las pinturas que poblaban los talleres a los que asistió desde su adolescencia (de paisajistas, de pintores decorativos, de artistas de formación clásica o de Fued Amin, por ejemplo, un pintor intimista del norte argentino reconocido por sus tenues naturalezas muertas). Asistía a ellos, por lo general, en el turno contrario al de su horario de facultad, cuando buscaba atravesar la experiencia de aprendizaje de la pintura en tanto oficio para compensar y completar el entrenamiento más analítico y conceptual que le ofrecía el programa del Taller C de la Universidad Nacional de Tucumán (una experiencia a la que volveremos). Un dejo de la pintura "sin lujos" de su provincia natal -vuelvo a la referencia de Claudio Iglesias⁷-, descansó a partir de entonces en todo el trabajo de Mariana, lo mismo que cierta obsesión por la representación del campo y del territorio como una extensión sacudida y austera, libre de todo accesorio.

Si Ferrari optó, después de trabajar sobre este imaginario, por distanciarse de él, por dejar de hurgar en esa memoria, otros artistas tucumanos se han detenido -si bien no en la perpetuación de un imaginario existente- en la elaboración de uno nuevo, otra evidencia de la necesidad de repensar el grado de representatividad de ese pasado en la actualidad. Tal vez el único romántico capaz de sostener una pintura del paisaje como territorio a la vez universal y subjetivo es Máximo Pedraza (Tucumán, 1970), en cuya obra la figura -siempre pequeña- parece oscilar entre la contemplación y la peregrinación por un paisaje inmenso en un silencio algo existencialista. La combinación de cierto primitivismo mágico en la ejecución de sus cielos, mares o tierra, con la sencillez de sus procedimientos y su economía de materiales (por lo general utiliza papel misionero y tinta negra), dan a su trabajo especial contemporaneidad. Otros, sin embargo, como Gabriel Chaile (Tucumán, 1985) o Carla Grunauer (Tucumán, 1982), han optado por investigar modos de renovar la imagen de lo primitivo al vincular sus figuras de rasgos arcaicos -esculpidas en barro en el caso de Chaile, o dibujadas con líneas esquemáticas que les permiten mutar entre lo animalesco y lo humano, en el de Grunauer- a problemáticas actuales, tal como puede ser la precariedad económica, la reflexión sobre el uso de los recursos o el feminismo, para traer al primer plano sensibilidades que se encontraban agazapadas. En todos ellos, como en Ferrari, hay un deseo de recuperación de un ejercicio ritual y de volver a lo elemental.

⁷ Iglesias, Claudio. *Op. Cit.*

Me detengo en estas imágenes porque, más allá de su aparente disolución, el motivo sigue presente en *Alimentando a las gallinas*. Reducido casi totalmente a la forma de título, sin embargo, y poniendo a prueba nuestra percepción, su aparición contribuye, más que con reforzar la imagen, a cuestionar el lugar y la forma en que esta imagen existe y la posibilidad de sostenerla como algo estable. La distancia entre la imagen que logra encontrar el ojo y la que leemos e imaginamos queda enfrentada entre título y pintura, dos formas de representación de distinta jerarquía. Entre ellas, la imagen, más que repetirse, se traslada, como desmaterializándose. Las palabras pasan a funcionar como garantía de su orden para que Mariana se dé el lujo de deshacerla sobre la tela, de des-figurarla o de exhibirla como una mera intención de la que ahora puede desviarse para detenerse en el quehacer del artista, un proceso en el que la imagen pasa a existir en el título como una evocación y la de la pintura da protagonismo a la del acto de pintar: podríamos referirnos a ella como una imagen-acto.

En términos formales, la indefinición que sufre la imagen de ese personaje alimentando a las gallinas resulta de estar apenas esbozada. Parece haber sido arrastrada por pinceladas rápidas y gruesas que, al repetirse una al lado de otra o una sobre otra, eliminan todo contraste entre formas, o la posibilidad de que se articule una figura más allá de las pinceladas mismas. Hasta el momento de producción de esta pieza, Mariana fue emparejando el trabajo gestual sobre la tela, eliminando la jerarquía entre posibles centros compositivos y el resto del plano pictórico, fue anulando lo narrativo y la diferenciación entre figura y fondo. *Alimentando a las gallinas*, en toda su extensión, consiste en un conjunto de pinceladas que no buscan amalgamarse en la tela sino acumularse violentamente sobre ella. Se deslizan mayormente de arriba a abajo, de manera veloz y con una ligera direccionalidad, en el centro de la obra, que va de izquierda a derecha y de pronto se arremolina. Algunas se esparcen con mayor firmeza -especialmente en los bordes irregulares de la tela- pero la mayoría lo hace con ciertas ondulaciones que se alargan hasta que se acaba la carga de material que lleva el pincel. La velocidad y grosor de estas líneas cortas a la vez apuran y combaten la aparición de esa figura tan explícita en el título pero que tenemos que adivinar en la tela, y que percibimos mejor de lejos al entender un rostro oscuro torciéndose hacia nuestra izquierda y un brazo del mismo tono que se extiende hacia arriba como huyendo del huracán de brochazos que lo hubiera absorbido y hecho desaparecer en la mitad inferior de la obra. La paleta, fiel a la trayectoria de Mariana, oscila entre grises, ocres y celestes -con algunas apariciones más estridentes de rosas o amarillos- que embarullan cielos y tierra y se enredan sin mezclarse del todo.

La manera en que Mariana manifiesta su interés en pintar como una sucesión de decisiones a la vista interminable tiene en esta obra carácter determinante: cada instalación exige repintar sus bordes inmensos mediante pinceladas que desdibujan las líneas precisas del recorte de la tela y se derraman por fuera de ellas como

alrededor de unos labios mal pintados, reclamando ese muro como lugar de pertenencia, como espacio de realización. Este modo de fundirse con su contexto permite a la obra sumar otro presente con cada instalación y así actualizar indefinidamente su plan. Por otro lado, ese desparramo sobre la pared, que se ejecuta con carácter de distracción, enfatiza la voluntad de quebrar la lógica tradicional de lectura de la pintura como espacio de ficción. Sobre la pared, que da a la obra contexto de realidad, el gesto de la pincelada elemental no simula ni es relato. La pintura de Ferrari elimina todo interés en la apariencia.

Mariana Ferrari comparte la inclinación por utilizar el cuerpo como medida para la composición con varias artistas de su generación, particularmente mujeres. No es casual, por ejemplo, su vínculo con Sofía Bohtlingk (Buenos Aires, 1976) o Elena Dahn (Buenos Aires, 1980), para quienes su fuerza y resistencia son herramientas clave en el proceso de dar forma a sus pinturas. Igual que los de Mariana, sus trabajos no-figurativos -en el caso de Sofía, por ejemplo, su serie de obras que resultan de la repetición de un mismo trazo de óleo azul hasta cubrir la totalidad de la superficie de tela a la que se enfrenta, abandonándose a las decisiones que toma por ella la dimensión del lienzo, el ancho del pincel y la fuerza o extensión de su brazo, para terminar por generar una especie de patrón en el que siempre hay un accidente que es marca de su ritmo vital- parecen reclamar para la práctica pictórica la pregunta sobre quién pinta. Ellas ponen así el foco en su rutina de trabajo; lo que es estable en sus obras es la manifestación del movimiento para reflexionar sobre el pintor como cuerpo⁸. Por otro lado, el trabajo de todas ellas se caracteriza por entregarse no solo a una especie de trance que permite canalizar una energía sin filtro, sino que además exige al cuerpo demostrar su resistencia, hacer un esfuerzo físico fuera de lo común, expresar una creatividad elemental que ellas rescatan a partir de la eliminación de cualquier tipo de comodidad. Bohtlingk ha dibujado sobre sus superficies verticales con una amoladora y las ha cargado de cemento, y Dahnse ha sujetado su inmensa pintura de látex para levantarla y estirla sin ayuda y que en el transcurso de este tironeo -que termina por eliminar la obra en tanto superficie material- se despliegan infinitas composiciones. Todas ellas se entregan de lleno a su trabajo con la confianza de que la pintura, como dice usualmente Bohtlingk, sabe más de ella que ella misma, abandonadas como autómatas a un oficio que a veces bordea lo irreflexivo, puede devolverles sin riesgo aquello que esa obra podía ser. Es su determinación física lo que consume a la pintura como destino, convirtiéndose en una práctica de doble autoafirmación: de la obra y de la artista.

⁸ La pintura como cuerpo, aunque de manera mucho más figurada, había aparecido ya también en el trabajo de Mariela Scafati, quien en 2014 comenzó a vestir sus pinturas monocromáticas -cuya escala replica la de nuestros cuerpos- con su propia ropa en un gesto cargado de ternura, pero en el que además se reconoce fundida en su trabajo y a la pintura, en ella. Del mismo modo que sucedió unos años más tarde en el trabajo de las artistas mencionadas arriba, podríamos decir que la pintura se presenta como "doble" o "duplicación", de manera que dice "yo soy la pintura y la pintura soy yo".

La articulación de la pregunta por quién pinta permite que se deslice no solo información acerca del carácter físico de la artista (que se manifiesta entre el vigor y la fatiga como hechos que marcan el inicio de la pintura y su finalización, con el agotamiento de la fuerza, de la superficie o del tiempo), sino también acerca de las condiciones en las que esa artista pinta. Como señaló David Joselit, la pintura -o más precisamente, el gesto abstracto-, en su forma de expresión más reciente, funciona como "transmisora" de información⁹, y sus significados se actualizan en la recreación del acto de pintar. Podríamos aventurar entonces que, más allá de que esa transmisión implique arrastrar la propia historia y tradiciones de la pintura y dé a la pintura la posibilidad de la *performance* (es sólo actualizándose que puede continuar la transmisión) -y atreviéndome a utilizar esa reflexión como posibilidad de lectura de una coyuntura-, el trabajo también nos participa de múltiples sugerencias acerca de las circunstancias o aspiraciones del que pinta. En el caso de Ferrari, no es solo su paleta terrosa, como de barro, o el tono catastrófico de sus obras señal de un contexto precario o inestable, sino que también lo son sus materiales austeros -papeles misioneros, lienzos crudos, acrílicos de producción nacional sin pretensión ni refinamiento- y los tiempos de ejecución, que se manifiestan tan vertiginosos -ella pinta *apenas* puede *todo cuanto* puede en un tiempo que roba a sus otras obligaciones, una situación común en el contexto local. En los últimos veinte años -podríamos decir, desde 2001-, la precariedad ha sido medio y tema para toda una generación de artistas locales que desarrollan su obra en un contexto de crisis, en el que ni el mercado ni el circuito artístico institucional han terminado de contribuir de manera sostenible con esta práctica.

Localmente, han sido muchas las obras que se han dedicado a comunicar sus condiciones de producción y posibilidades de circulación: se destacan, por ejemplo, *CV laboral*, 2009, de Ana Gallardo, un audio en el que Gallardo lee su curriculum vitae volviendo explícita la necesidad de dedicarse a múltiples trabajos para sostener su vocación de artista; *Artista, media carrera, todo destino* (2015) de Pablo Rosales, una instalación cargada de humor que consiste en una especie de ataúd adjuntado a una bicicleta en el que guarda toda su producción como dictándole una sentencia

⁹ Joselit, David (2011). Signal processing: Abstraction then and now. ArtForum, summer issue. Recuperado en <http://artarchives.net/texts/2011/joselit2011.html>. El historiador norteamericano argumenta en este texto que "el gesto abstracto ahora marca la transferencia de información más que la producción de información nueva", que era prerrogativa del expresionismo abstracto. Para él, incluso, el significado se actualiza en la recreación del acto de pintar, lo que justifica la posibilidad de perpetuar esta práctica artística. Para Joselit, funcionar como espacio de transmisión otorga a la pintura la oportunidad de la *performance* -en tanto acto y en tanto desempeño constante-, un rasgo clave de la producción de Mariana Ferrari, cuyo proceso de autorreflexión se despliega no en una obra sino en múltiples pinturas que expanden una y otra vez su catálogo de acciones. El terreno es aquí semejante al que señala Jan Verwoert cuando describe a la pintura contemporánea como ajena a la voluntad de la pintura moderna de crear una última pintura, la definitiva, capaz de llevar a la pintura al suicidio con su juego de autorreflexión (Cfr. Verwoert, Jan. Why are conceptual artists painting again? Because it's a good idea. Texto y conferencia. Glasgow School of Art. Recuperado de <https://vimeo.com/60549110>).

de muerte; o *La oración eficaz* (2011), de Gabriel Chaile, que haciendo uso de su "ingeniería de la necesidad" muestra su cama convertida en mesa, elevada por pilas de libros de arte que en la precariedad sirven como soporte constructivo más que como objeto de estudio. El artista -como sucede en las obras no-figurativas de Ferrari, Bohtlingk y Dahn- se muestra en permanente estado de aspiración -desea producir- y exhibe, así, la inevitabilidad de entregarse a su trabajo y de hacer de su búsqueda su estética. En un esfuerzo por producir, tal vez, contra un entorno desmoralizante, Ferrari decide, sin mucho preámbulo, entregarse al acto puro de pintar.

La negación a comprometerse con una imagen por fuera de lo procesual que se manifieste como punto de llegada de una investigación supone tal vez también algo desmoralizado, en el sentido de que Mariana juega con una anti-ética: ella reivindica la pintura -si es que lo hace- a partir de una acción vandálica contra la imagen, contra su condición de capital y patrimonio cultural. En *Alimentando a las gallinas*, la responsabilidad asumida para con la pintura implica destruir la imagen heredada, una actitud que comparte, entre otros, con Santiago Villanueva (Azul, Pcia. de Buenos Aires, 1990), cuya práctica como artista y como curador invita a una permanente revisión del canon y a un llamado de atención hacia lo que el arte como institución parece destruir en su afán de conservación y "museificación", procesos que su trabajo hace pensar distancian a las obras de su encuentro cotidiano, perpetúan ideologías de manera irreflexiva, inmovilizan su sentido o estandarizan su apreciación. La obra de Ferrari, en su dispersión formal, re-contextualiza la pintura como extravagancia¹⁰, un término al que ella se refiere para hablar del regodeo en el que se sumerge la pintura al ocuparse excesivamente de sí misma en gestos de aparente inutilidad y complacencia. Intensa e insistente, su labor eufórica, su pintura ida, se desata sin pudor por dentro y por fuera de su soporte natural tal vez reclamando, por un lado, una vuelta a la reflexión sobre aquello de lo que están hechas las imágenes -una población de formatos variados en la que sobreabundan unidades pulidas, trilladas, repetidas, falsas, tal vez ellas mismas inútiles- o una rebelión contra estas. ¿Por qué rebelarse, sin embargo, contra una imagen tan sencilla como la de un chico de campo? Tal vez porque imágenes como esta han sido históricamente excusa para pintar -o, fundamentalmente, apreciar la pintura- bajo el supuesto de no ser problemáticas. Tal vez porque esa sencillez de consumo roza la hipocresía; porque hay un deseo de encontrar la manera de comunicar -bajo ese (¿falso?) romanticismo- vulnerabilidad y precariedad, que ella saca de su calma atrincherada. Tal vez porque ya no es fácil leer esas imágenes si no eliminamos su carácter estetizante, su supuesta atemporalidad y universalidad, la quietud supuestamente no desvirtuada por procesos de urbanización o industrialización. ¿Será que ella la incapacita para evitar mayor vaciamiento? Estas son solo algunas de las varias y probables aperturas que habilita la

¹⁰ En conversación con la artista, octubre 2019.

obra de Mariana. Lo importante es que ella abre la imagen, le hace ver sus vísceras, su caos fundacional, y también expone el deseo de desgarrarla o contrariarla como parte de una tradición artística. Continúa, además, con una larga trayectoria en el arte del uso de la deformación como recurso para evidenciar las condiciones que afectan a los cuerpos o imágenes representadas: la manera en que Mariana desajusta todo equilibrio y estabilidad de la imagen heredada busca movilizar los estados de credibilidad y destrabar, por el contrario, la posibilidad de otra verdad¹¹.

La pintura de Mariana parece traer a la superficie la pregunta sobre la posibilidad de detenerse a pensar o a proyectar en las condiciones de consumo visual y de trabajo en las que estamos sumidos, de una alerta permanente y sin descanso; sobre cómo pueden pensarse las imágenes y con qué herramientas. Ella responde apropiándose de todo procedimiento posible, manifestándose mediante su cuerpo en estas extensiones de pintura convulsionada. La pintura se reclama así como un campo sobre el que aún puede actuar, tal como se refirió Harold Rosenberg, en su momento, a la posibilidad que generaba la abstracción americana de los años 50, revelando un vínculo entre pintura y libertad que continúa vigente. El carácter performático de la pintura de Mariana, tiene así que ver con que su pintura ya no es exclusivamente deformadora de la imagen sino imagen de un comportamiento físico y actitudinal, representa su voluntad de acción más que de representación: Mariana actúa la *performance* del pintor.

Cuenta Mariana que cuando le tocó el turno de que su interés en la pintura y su obra fueran objeto de análisis en el Taller C de la Universidad Nacional de Tucumán, su docente Marcos Figueroa, en el proceso de brindarle herramientas para pensar su producción, personificó un estereotipo de pintor que, frente a un caballete, habló de color, de sombras, de composición. Su actuación, sin embargo, estaba lejos de querer enseñar a Mariana cómo dominar esas técnicas sino que pretendía que ella visibilizara a la pintura como un medio plagado de convenciones. El *acting* con el que la enfrentó Figueroa, reconocido por su abordaje conceptual, buscaba evidenciar que debía hacer algo con esas categorías, tomar partido frente a ellas. Estimulada por el reciente auge de la mala pintura, una tendencia sobre la que Mariana se apoya y que la acompaña en su descaro y carácter desaliñado, Mariana la desbordó en performatividad haciendo piel la actitud de su maestro y se enfrentó a la pintura como a una bomba de tiempo que tiene que desarmar cada aquí y ahora. El carácter (auto)afirmativo de su práctica, visible con contundencia implacable en *Alimentando a las gallinas*, consiste en proyectarse como un acto de creencia en la pintura que se desenmascara al entregarse a su condición material y temporal. Más aún, no es solo un acto de creencia en la pintura sino también en que ella, como artista, puede sobrevivir en la variedad infinita de desenlaces que le provee hasta lo más elemental de este medio.

¹¹ Es revelador, en este sentido, el texto de Didi-Huberman, Georges (2018). Cuando las imágenes tocan lo real. Recuperado en https://www.academia.edu/4522481/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD