



Mariela Scafari  
*Buenos Aires*, 2015  
 Lana y sogá  
 100 x 50 x 10 cm



Mariela Scafari  
*Windows*, 2011  
 Instalación. 36 pinturas  
 Acrílico sobre papel afiche  
 110 x 150 cm cada una  
 Serie: *Windows* (1/2)



Mariela Scafari  
*Cuánto puede un cuadro*, 2014  
 Acrílico sobre cartón gris y chaleco  
 175 x 90 x 11 cm



Mariela Scafari  
*Violera (Pablo) años*, 2005  
 Acrílico sobre papel  
 47 x 31 cm

## TODXS NUESTRXS CUERPOS SINTIENDO CAMBIAR<sup>1</sup>

Por Jimena Ferreiro

Al calor de *Extraterrestre*, la última exposición en Buenos Aires de Mariela Scafari<sup>2</sup>, podemos imaginar que toda su pintura es un cuerpo alienígena, mutante y tan fluido como su capacidad para desarmarla, para someterla y hacerla exclamar al límite del deseo hasta lograr que diga algo diferente cuando ya no hay mucho más por nombrar y no entendemos muy bien qué hacer y cómo seguir. "Por ahí buscás realizar

<sup>1</sup> El título de este ensayo reversiona una frase de Fernanda Laguna: "Me gusta oír nuestra voz sintiendo cambiar", incluida en el texto Laguna, F. (2019). Todo tiene que ver con todo. En *Espectacular*, Rosario, Argentina: Ivan Rosado. p. 12.

<sup>2</sup> *Extraterrestre*, Galería Isla Flotante, Buenos Aires, septiembre-noviembre de 2019. La exposición fue acompañada por un glosario que escribió la artista junto con el investigador Nicolás Cuello.

ejecuciones mínimas porque lo que vos estás intentando pintar no es un color al lado de otro sino una vibración *extraterrestre* (en el sentido que aún no existe en la tierra)", apuntaban Javier Barilaro y Fernanda Laguna en una conversación que luego tomó la forma de un texto coral que acompañó su exposición individual de 2014, *Las palabras vienen después* sin dudas una bisagra en su trabajo<sup>3</sup>. Entonces, en ese contexto de perplejidad y de crisis vital, Scafati tomó fuerza nuevamente y la impulsó a un nuevo salto mortal. Pero el arrojito nunca es tan extremo en su obra, sino más bien configura una escena de suspensión: "como cuando te tirás lento en una pileta", dice la artista<sup>4</sup>. Es así como Scafati siempre fuga hacia adelante asumiendo un nuevo desafío, alargándole la vida a la pintura, o más bien sumando una vida diferente a todas las anteriores que se acumulan como marcas en su superficie. Porque lejos de achicarse, el conflicto le da coraje y la carga de vitalismo para seguir moviendo los hilos de su pintura, para hacer de ella un organismo indivisible, mezcla de cuerpo, experiencia, contexto y tradición.

Para Mariela Scafati la pintura es un registro de experiencias, donde el arte deviene cosa. Tal vez por eso su trabajo resuena en la obra primigenia de Rubén Santantonín (1919-1969) para quien la noción de *cosa* señalaba el espacio de indeterminación fenomenológico por el cual una obra no es ni pintura, ni escultura, ni objeto, sino una experiencia situada y determinada por el espectador (o por sus *mirones*, en sus propios términos). Su producción más notable de los sesenta –desaparecida casi en su totalidad en una agónica destrucción poco tiempo antes de su prematura muerte—, son atados de yeso, vendas, alambre y pintura acrílica. Objetos voladores no identificados que concentran uno de los gestos más radicales de la vanguardia local: volver la pintura a fojas cero. Quizás por eso cuando se piensa en aquellas obras se tiene la sospecha de que esconden fragmentos de un cuerpo mutilado pronto a restituirse con una forma nueva.

Marta Minujín fue compañera de Santantonín en la legendaria *Menesunda* presentada en mayo de 1965 en el Di Tella. A los ojos de la producción de Mariela Scafati me gustaría revisar las obras realizadas de Minujín entre 1963 y 1964 con colchones coloreados con bandas estridentes que aportan una dimensión deseante para pensar las piezas como artefactos pictóricos devenidos en tecnologías del sexo y máquinas amoratorias. La más explícita de toda esta serie es *Chambre d'amour* (1963-1964) realizada en colaboración con el artista holandés Mark Brusse, fatalmente perdida en Tokio, donde la expusieron por primera vez a principios de 1964. El espectador ingresaba por un orificio con forma vaginal, donde suspendía un colchón accionado

<sup>3</sup> Barilaro, J., Laguna, F. y Scafati, M. (2014). *Las palabras vienen después*. Texto de la exposición individual homónima de Mariela Scafati, María Casado Home Gallery, Acassuso, Buenos Aires. Recuperado en <http://www.mariacasado.com.ar/muestra/59>. El destacado es mío.

<sup>4</sup> Mariela Scafati en conversación con la autora. Buenos Aires, 11 de diciembre de 2019.

por un mecanismo muy rudimentario de cadenas amarradas a la estructura de madera recubierta también por colchones para que todo se volviera más suave y confortable. Pocos meses después, Minujín invitaba abiertamente al público a *revolcarse y vivir* a través de la obra, que integró el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella de 1964<sup>5</sup> junto con los colchones suspendidos y fijados al techo llamados *Eróticos en technicolor*<sup>6</sup>.

Si la participación fue una dimensión clave para las experiencias artísticas de los sesenta que buscaban conmocionar la alienación del espectador modélico formateado por la estética moderna, para Scafati no es menos central, aunque sucede en planos desdoblados, que se solapan de vez a vez. Su producción pictórica se enfoca en repensar ciertos mecanismos vinculados al ascetismo discursivo y la profilaxis del arte moderno: el rigor formal, el imponderable de la abstracción, la mirada omnisciente, el imperialismo del soporte, la literalización a ultranza de la práctica pictórica<sup>7</sup>, la desmaterialización del cuerpo, el *White cube*, entre otras nociones reduccionistas de la experiencia sensible. En el glosario que escribió junto con Nicolás Cuello, Scafati afirma que el "blanco está obsesionado con el poder (*Derek Jarman, 1994*)"<sup>8</sup>. En un plano simultáneo, su activismo político se concentra en una serie de proyectos colectivos que integra desde finales de los 90, por medio de los cuales repiensa algunos mecanismos propios del arte, a la vez que contrabandea esquemas de participación popular, propaganda y acción política directa en pos de la transformación social. Su obra combina una multiplicidad de estrategias que van de la pintura, la serigrafía, la radio artesanal, el *kamishibai*<sup>9</sup> y la *performance* donde la presencia del cuerpo —que siempre estuvo en su trabajo—, se volvió cada vez más explícita y fue cobrando mayor centralidad en su operatoria:

"En un momento tomé la decisión que esa presencia se notara, que se volviera más evidente"<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Estoy rephraseando la obra *Revuélquese y viva* (1964), también destruida, cuya reconstrucción fue realizada en 1985 para la exposición *Recordando al Di Tella* en la Fundación San Telmo en Buenos Aires.

<sup>6</sup> Las referencias artísticas que orbitaron en su formación son extensas e incluyen también la obra de Alberto Heredia y Oswaldo Guayasamín en su etapa de estudiante, y posteriormente, ya instalada en Buenos Aires, la producción desmaterializada de Roberto Jacoby, con quien compartió varios proyectos e incluso fue su curadora en *Diarios del odio y otras acciones* (Casa de la Cultura, Fondo Nacional de las Artes, 2014). Todos ellos comparten, según la artista, un vínculo con el hacer que articula de un modo muy orgánico el propósito de las vanguardias del siglo XX de unir arte y vida como un imponderable de la práctica artística.

<sup>7</sup> Estos dos últimos conceptos pertenecen a Carlos Basualdo y fueron incluidos en el texto *Crimen es ornamento*, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 1994.

<sup>8</sup> Scafati, Mariela y Cuello, Nicolás (2019). *Glosario para escuchar a las piedras*. Buenos Aires, Argentina: Galería Isla flotante, p. 1.

<sup>9</sup> Literalmente significa "drama de papel", es una forma de contar historias que se originó en los templos budistas de Japón en el siglo XII.

<sup>10</sup> Incluso la artista hace mención a las obras producidas durante la Beca Kuitca, una serie protagonizada por cuerpos con faldas que al caer se embolsaban por efecto del aire. Allí estaba anticipadamente el peso, el volumen, la levedad y la caída, fenómenos que la artista retomó de un modo más sistemático en torno a 2014. Conversación con la autora, Buenos Aires, 19 de diciembre de 2019.

Un amplio espectro para un accionar político en el cual sus pinturas se integran a la cultura material sin la distancia aurática que el discurso solemne solía atribuirle, funcionando como un engranaje más en un sistema que combina artes plásticas y aplicadas, literatura<sup>11</sup>, docencia y un modo de ser y estar en el campo social que logra dosificar de una crítica ideológica, práctica política, redes y amistad. Porque sus obras están en el mundo, son utilizadas como una mercancía y sufren los cambios propios de la vida útil: están sucias, inacabadas, lastimadas, re-ensambladas, vestidas o desvestidas, aman, desean y tienen identidad y nombre propio. Scafati construyó una relación con ellas: "las cuido y con el tiempo aprendí a manipularlas"<sup>12</sup>. En uno y otro plano, en la casa y en la calle, su trabajo expresa un modo empático de vincularse con su entorno a través de una profunda inteligencia visual.

"Me reconozco en las miradas que aceptan su propia transformación"<sup>13</sup>, señaló, por eso entre sus referencias destaca a Pablo Suárez, quien fue su maestro en el taller libre de la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova cuando recién llegaba a Buenos Aires promediando 1997, y a Fernanda Laguna, con quien colaboró estrechamente desde los comienzos de la gestión del "polirrubro" Belleza y Felicidad, donde realizó su primera muestra individual *Pintura y pared* en 2000.

Pablo Suárez fue quien desestabilizó por primera vez su pintura en el contexto de sus primeras clases en la Cárcova. En torno a 1997, la obra de Scafati se caracterizaba por grandes pinturas acromáticas de espacios vacíos de base geometrizable muy semejantes a la tipología del "cubo blanco". La opinión de Suárez solía ser provocadora y asertiva, y luego de escucharla largamente delante de sus trabajos le dijo: "qué interesante todo lo que te está pasando y qué poco se nota en tu pintura. Estas pinturas no me dicen de dónde venís"<sup>14</sup>. La observación fue tan conmovedora que desde aquel momento la artista procuró que su obra fuera capaz de condensar el pulso de su estado de ánimo y su pensamiento vivo. Como un diario de la experiencia inmediata, entre la flexibilidad y la tensión, entre lo mórbido y lo vivo, entre la adaptación y la resistencia, su obra pasó a contener jalones de la propia existencia en grados cada vez más crecientes ("arte y vida" dice Scafati aludiendo a la articulación que buscó la vanguardia histórica). De un modo semejante Suárez concibió sus primeras pinturas *assemblage* y esculturas exentas realizadas con una técnica similar a la que empleaba Santantonín para fabricar sus cosas. El resultado fue una serie de piezas Pop deformes, de rasgos paródicos, fuertemente sexualizadas. Sus *Muñecas*

<sup>11</sup> La artista es especialmente admiradora de la obra poética de Mariela Gouiric (Bahía Blanca, 1985).

<sup>12</sup> Conversación con la autora, Buenos Aires, 19 de diciembre de 2019.

<sup>13</sup> Chatruc, Celina (2017). Una artista que se mueve en los bordes. *La Nación* (31 de diciembre). Recuperado en <https://www.pressreader.com/argentina/la-nacion/20171231/282643212931459>

<sup>14</sup> Charla de la artista dentro del ciclo "Autocríticas: jueces de sí mismos". Encuentros con referentes del campo artístico local organizado por las Cátedras Estudios Curatoriales I y Estudios Curatoriales III, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional del Arte, Buenos Aires, 13 de noviembre de 2019.

*bravas* eran modeladas como quien toca la carne de una mujer con una carga libidinal semejante. Estas piezas son el antecedente directo de los *chongos* de los noventa, cuando Suárez finalmente salió del closet del arte y dio forma a esos los culos turgentes y depilados de los chicos *Perla* modelados en resina poliéster. Muchas de las obras de aquel periodo también tienen secretamente el nombre de sus amantes. Como un Pigmalión porno, sus efebos cobraban vida exudando olor a sexo<sup>15</sup>.

Aunque Mariela Scafati nació en Olivos, una ciudad muy cercana a Buenos Aires, pasó su niñez y primera juventud en Punta Alta, una ciudad con base naval, ubicada a pocos kilómetros de Bahía Blanca, donde posteriormente estudió el Profesorado en Artes Visuales con orientación en pintura en la Escuela Superior Lino E. Spilimbergo entre 1992 y 1997 y también diseño gráfico en la misma institución durante esos años. Tempranamente comenzó a participar de diferentes programas de formación, como el taller "Revisión de cuentas" a cargo de Tulio de Sagastizábal organizado por la Fundación Antorchas en 1994. La participación de de Sagastizábal en la escena artística de Bahía Blanca fue decisiva, así como en la carrera de Scafati. Allí entró en contacto con la modalidad de discusión de obra conocida como "clínica de obra", que en Buenos Aires había implementado Guillermo Kuitca en la primera edición de la beca que ofrecía para artistas jóvenes, en la cual participó de Sagastizábal. Unos años después, más precisamente en 1997, Scafati buscó su consejo frente a la disyuntiva de instalarse en Buenos Aires. A pesar que de Sagastizábal desalentó su idea, diciéndole que Buenos Aires era muy hostil, Scafati viajó de todos modos. Frente a la convicción de la artista, de Sagastizábal le gestionó una beca en el taller de pintura de Pablo Suárez. En esas clases se enteró de la convocatoria para una nueva edición de Beca Kuitca, a la cual aplicó y afortunadamente quedó seleccionada. Esta nueva edición se realizó en Centro Cultural Borges entre 1997 y 1999. La Beca ofrecía una plataforma de circulación para los artistas jóvenes sin precedentes en nuestro país. Allí compartió los encuentros con Marina De Caro, Daniel Joglar, Sergio Avello, Román Vitali, Cristian Dios, Ariel Guatta, Alejandra Seeber, Cecilia Biagini, Eduardo Arauz, Andrea Oстера y Ariadna Pastorini, con quien desarrolló sus primeros ejercicios de impresión serigráfica. Para Scafati la Beca Kuitca representó la posibilidad de tener como colegas algunos de los artistas que seguía en sus viajes periódicos a Buenos Aires, con muchos de los cuales actualmente sigue en relación. Recuerda también que en ese tiempo comenzó a pasar sus pinturas a serigrafías: "Pruebas, regalos para amigos, invitaciones para murales que hacíamos, intervenciones que hacíamos en la calle"<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Pero la magia ya había acontecido antes, en el grotesco de sus escenas *hardcore* de las pinturas rosa chicle de los 80, que registraban la intensa vida amorosa de las parejas de los hoteles alojamiento de Mataderos. Incluso una de las más monumentales muestra una escena de "doma" protagonizada por una mujer en cuatro patas con un bozal que la sujeta, que le da título a la obra (*La doma*, c. 1983-1985). Reproducida en Cippolini, R. y Ferreiro, J. (2018). *Pablo Suárez. Narciso plebeyo* (pp.56-57). Buenos Aires, Argentina: Malba.

<sup>16</sup> Gómez, Lina (2010). Palabras de una artista argentina. En *Culturamas* (8 de diciembre). Recuperado en [https://www.culturamas.es/blog/2010/12/08/palabras-de-una-artista-argentina/?fbclid=IwAR2nxo3HZVDBUAb-6K9CV9\\_qmRkXJcoXETHRFHkUhtA9PlcQKCNagnFDLtm](https://www.culturamas.es/blog/2010/12/08/palabras-de-una-artista-argentina/?fbclid=IwAR2nxo3HZVDBUAb-6K9CV9_qmRkXJcoXETHRFHkUhtA9PlcQKCNagnFDLtm)

Poco más de una década después participó de otro espacio de discusión de gran relevancia para la escena de Buenos Aires como es el Centro de Investigaciones Artísticas, que integró como "agente" entre 2010 y 2011, donde posteriormente dictó seminarios y participó de actividades semejantes<sup>17</sup>. Pero además de estos proyectos de educación artística más formalizados, existen dos episodios cruciales para entender su obra: por un lado la sociabilidad que construyó muy tempranamente en torno a Belleza y Felicidad, que ya se ha mencionado, y luego la gran revuelta social y el estallido de diciembre de 2001. El contexto de Belleza —algo más introvertido aunque no menos relevante para entender el rediseño de las subjetividades de cara al 2000 en la escena del arte—, se espeja y amplifica en la calle, un sitio por naturaleza más expansivo y explícitamente político, donde cofundó el T.P.S. (Taller Popular de Serigrafía) en 2002 junto con Magdalena Jitrik y Diego Posadas. En palabras de la artista: "La serigrafía la identifico con el trabajo en colectivo. El medio permite poderla compartir. Sirve para quitarle esa solemnidad a la obra. La gráfica o imagen seriada en general es un medio que ya por su carga histórica, por sus características propias, permite socializar. Hay un punto donde se abre hacia otros mundos, hacia otras personas, trasciende, traspasa el campo artístico"<sup>18</sup>.

El grupo surgió en el marco de la asamblea popular de Plaza Dorrego a inicios de 2002, por efecto de la agitación social luego del estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001. Allí instalaron una mesa para imprimir estampas colectivamente, de un modo semejante a como lo habían hecho Fernando "Coco" Bedoya —quien por otro lado había sido profesor de Ariadna Pastorini—, Mercedes Idoyaga "Emei" y demás integrantes de los colectivos Gas-Tar (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) y más tarde CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común) en los 80. Posteriormente el T.P.S. estuvo integrado por muchos artistas que expresaban una enorme diversidad en el funcionamiento del grupo, entre ellos Karina Granieri, Leo Rocco, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Pablo Rosales, Julia Masvernati, Daniel Sanjurjo (quien había sido integrante de Gas-Tar y CAPaTaCo), Guillermo Ueno, Horacio Abram Luján, entre otros.

En ese movimiento pendulante propio de Scafati, además de promover la reunión en las calles y la agitación social, participó del seminario "Sol LeWitt y el arte conceptual" en marzo de 2002, organizado entre la Fundación Proa y la FADU en el marco de la exposición que se podía ver del artista norteamericano en La Boca. Esta oscilación es fundamental para comprender la matriz de una obra también gobernada por inquietudes formales, y a la vez tan sofisticada en su dimensión conceptual como las nociones de *deshabitación* de Ricardo Carreira y de *ready-made* social de Coco

<sup>17</sup> El Centro de Investigaciones Artísticas es una propuesta de Judi Werthein, desarrollada en colaboración con Graciela Hasper y Roberto Jacoby; con asiento legal en la Fundación START (Sociedad Tecnología y Arte) creada en 2009.

<sup>18</sup> Gómez, Lina (2010). *Op.cit.*

Bedoya, que tensionan las ideas más sedimentadas de las agrupaciones de izquierda en torno a la protesta y el cambio social<sup>19</sup>. En aquel contexto conoció a Pablo Rosales quien fue su compañero por ese tiempo. En esa trama afectiva, vivencial y artística, Scafati iba probando una serie de ejercicios para copiarse a sí misma, como si buscara un modo de retratar la propia obra: "La pintura haciendo de pintura, como si fuera utilería". Pruebas de acoples entre obras en proceso y otros maridajes para organizar una familia de pinturas en estado de trance: "No diría que es una serie. En ese sentido, *Violeta (Pablo)* de 2002 es pareja de *Violeta (Pablo)* años de 2005. Tiene que ver con una forma particular de relacionarme con las obras. Una práctica similar a cuando tomo un cuadro mío al óleo y pienso en cómo podría traducirse a otros soportes, como una alfombra, un plato".

A Scafati le gusta la migración de las formas, pensar en posibles adaptaciones de un soporte a otro porque efectivamente reconoce que la materialidad define la poética. Esa concepción materialista sobre la propia obra quizás tenga relación con la lucha política: es desde la autoconciencia de las condiciones reales de existencia donde podemos hallar el germen de la transformación. De igual modo, en la lógica de su trabajo el proyecto de obra crece desde su corazón material y muta en todas sus adaptaciones.

En la obra de 2002 se perciben una serie de anotaciones para una posible pintura futura con inclusiones de colores con referencias muy personales que anticipan las teorizaciones intuitivas de Cromoactivismo, el colectivo creado en 2016 cuyo lema es "Pantone NO! tinte político SI! Moda NO! teñido político SI!"<sup>20</sup>. En la obra se puede leer: "ladrillo", "limón", "petróleo", "cremita", "manzana", "marrón", "verde agua + marrón (-)", "violeta". Como remate inapelable tratándose de una pintura, Scafati fijó con cinta adhesiva un pomo de óleo a la superficie. La anécdota que revela la artista describe un momento de su relación con Rosales en el que este quería aprender a pintar al óleo, y con ese propósito dejó anotado cómo hacer para preparar el "violeta". Sin embargo, a pesar de tener cierto asidero real, la pieza de 2002, al igual que su supuesto facsímil de 2005, surgen de la ficción de querer documentar el proceso de creación "como si hubiera sido de un modo más planificado"<sup>21</sup>. Curiosamente, *Violeta (Pablo)* se trata de un boceto posterior de una pintura que mostró en *Óleo*, una muestra curada por la artista Ana Gallardo, también en 2002, mientras gestionaba el espacio Lelé de Troya, un restaurant y galería de arte *ad hoc* ubicado en el

<sup>19</sup> Véase Longoni, Ana (2008). La conexión peruana. *Ramona* (nro. 87), pp. 15-22. Buenos Aires, y Longoni, Ana (2006). El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo argentino. En Longoni, Ana y Usubiaga, Viviana, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas-Telefónica.

<sup>20</sup> Cromoactivismo está integrado por Marina de Caro, Victoria Musotto, Mariela Scafati, Daiana Rose y Guillermina Mongan.

<sup>21</sup> Fragmento de la entrevista realizada por Camila N. Pazos en el taller de la artista y de las respuestas enviadas por email el 13 de agosto de 2019, Archivo Colección Alec Oxenford, Buenos Aires.

barrio de Palermo<sup>22</sup>. Es interesante el modo en que Scafati traiciona su propia cronología y desarma la secuencia lineal de "invenciones" formales. En este sentido, lejos de ser un instructivo para una eventual ejecución quirúrgica y tercerizada, en verdad se trata de anotaciones que surgen en el proceso de la pintura y que solo la artista podría interpretar.

En *Violeta (Pablo)* años de 2005, Scafati seguía explorando las posibilidades de la copia empleando el medio pictórico, poniendo en tensión su tradición de unicidad. A pesar de tener a mano la serigrafía como técnica de reproducción fiel, en este caso deliberadamente eligió la pintura para probar las transposiciones de la imagen en un esquema de bandas horizontales y verticales con un gradiente de disminución que parece esbozar un espacio en fuga al tiempo que se presenta como una abstracción.

Fernanda Laguna se pregunta cómo puede pintar Scafati cuadros tan grandes si lo hace en un cuarto tan pequeño, poblado de cosas que conviven con ella: tres mesas, tres sillas, varias lámparas, una computadora, dos equipos de música, una biblioteca con libros, dos banquitos, un puff, una escalerita, varias cajas con elementos de serigrafía, una bicicleta, un tablón donde tiene exhibidas pinturas, etc., etc.<sup>23</sup> Laguna intuye que puede hacerlo porque se ubica "dentro de la pintura", fusionando el punto de vista con el de fuga "para trabajar y observar desde ese lugar"<sup>24</sup>. Efectivamente, *Violeta (Pablo)* años es una pintura que creció en escala en relación a sus compañeras de aquellos años y que participó en algunas muestras importantes como *Sin maneras* en galería Crimson en 2007 junto a Ariel Guatta, en su primera exposición antológica *Pinturas donde estoy* (1998-2013) en el marco de la feria EGGO en Centro Cultural Recoleta en septiembre de 2013 y en la trastienda de *Scafati, un cuadro* en Belleza y Felicidad en julio de 2005. Esta última muestra fue una bisagra en su trabajo porque puso en escena el "desarme" de la pintura, el desmantelamiento del dispositivo convencional a través de la acumulación de un conjunto de bastidores colocados en una de las paredes laterales de la galería del barrio de Villa Crespo. Como una novela por entregas, las exposiciones realizadas en ByF, y especialmente *He venido para decirte que me voy*, realizada en medio de la crisis de 2001, preanuncian el colapso de la pintura y el surgimiento de otros medios aliados como la serigrafía y el empapelado. "Los hábitos artísticos y las necesidades coyunturales pusieron a la pintura bajo presión en un contexto que por sí mismo forzaba un cambio de época y de agenda", señala Claudio Iglesias, y continúa: "La agitación política posterior al climax social de diciembre de 2001, la actividad de Scafati en el T.P.S. y

<sup>22</sup> Ana Gallardo volvió a invitar a la artista para desarrollar un proyecto en diálogo con Lidy Prati en el Ciclo Concordia en el Centro Cultural Borges (*¡Teléfono!*, 2009) y posteriormente en el espacio Contemporáneo de Fundación Proa junto con María Inés Drangosch, Daniel Joglar, Ismael Pinkler, Fernanda Laguna, Marcela Sinclair (*Lindero*, 2009).

<sup>23</sup> Es curioso advertir como aquel repertorio de muebles con los que convivía la artista ingresaron a su obra tiempo después y se volvieron públicamente conocidos a partir de la exposición *Las cosas amantes* de 2015.

<sup>24</sup> Laguna, Fernanda (2009). Sos un sueño. En Laguna, F., *Espectacular* (p. 24). Rosario, Argentina: Iván Rosado.

su presencia en el grupo de artistas que se apiñaban en torno de ByF la llevaron a un estado de frenesí, inspiración y activismo. La pintura, en estas condiciones, colapsa y se reinventa"<sup>25</sup>.

El reseteo de su obra configuró un nuevo paisaje conformado por cuadros enmendados, reciclados, emparchados de manera rudimentaria como lo haría una costurera de barrio con poco oficio. Sin embargo, la imagen no es de desánimo ni da forma a una escena arrasada, sino más bien muestra el desgaste propio de una larga noche con algunos signos de cansancio y maquillaje corrido. Iglesias habla de la "teatralización del abandono de la pintura" para describir el final de un proceso a partir del cual la pintura tomó forma fuera del cuerpo tradicional de la pintura para ocupar el terreno del diseño, el espacio, la instalación y la cosa. El proceso migratorio siguió y las franjas de colores plenos continuaron en el papel, donde también se desplegaba la acción de Serigrafistas queer desde 2007, un colectivo autopercebido como "no-grupo para continuar pensando otros modos de construcción colectiva", una acción similar al T.P.S mediante la socialización de sistemas de impresión serigráficos en alianza permanente con los movimientos sociosexuales locales, con los que formulan consignas como "Estoy gay" o "Ni varón ni mujer ni XXY ni H2O" en Marchas del Orgullo LGBTIQ+, jornadas en pos de la despatologización *trans*, haciendo soporte para la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito y en las acciones de Arde Closet en La Plata.

El habla de la protesta, del amor y del *streaming* permanente del chateo mediante la tecnología que ofrecía por entonces el mensaje de texto y el Skype, se hacen cuerpo en *Windows*, la instalación que presentó en la galería Daniel Abate en 2011, para celebrar los 25 años de historia de la feria. *Windows* incluye treinta y seis afiches de 100 x 150 cm cada uno pintados a mano<sup>26</sup>. También formaba parte de la exposición de 2011 un bastidor con un monocromo rojo sujetado desde el techo con un sistema de poleas y sogas (el primero de esta tipología en su historia), una alfombra central con la inscripción "MAR" para recostarse y ver la pintura suspendida encima de nuestro cuerpo pudiendo regular la distancia o la cercanía, y un conjunto de cuadros almacenados en un rincón junto a una tabla de planchar y un mueble con platos pintados. Nuevamente el arsenal de sus obras anteriores estaba marginado frente al avance de lo nuevo, en un gesto similar al de su muestra en ByF de 2005. La novedad en este caso la constituyeron una serie de pancartas que evocan el *aficherío* universitario cruzado por el habla de la comunicación de las redes sociales. Cada mensaje estaba escrito a mano,

<sup>25</sup> Iglesias, Claudio M. (2013). Mariela Scafati. Pinturas donde estoy 1998-2013. En *Mariela Scafati. Pinturas donde estoy 1998-2013* (p. 9-10). Buenos Aires, Argentina: Feria Eggo, Centro Cultural Recoleta.. Esta publicación fue posible gracias al soporte de la colección Sayago & Pardon, California.

<sup>26</sup> Aguilar, Gonzalo (2011). *Windows* de Mariela Scafati. Intervención rosa en situaciones de peligro extremo. En *Windows*. Buenos Aires, Argentina: Daniel Abate Galería.

aunque se prestaba a la confusión de imaginarlos realizados en serigrafía. Tampoco el fondo de uno era igual al otro, ya que fueron realizados con una gama de acrílicos rojos, saturados, desaturados y quebrados que ofrecía la marca nacional Madison, que suele emplear denominaciones atípicas para identificar los colores de su línea artística: "Hay rosa Dior, rosa Luxemburgo, rosa Sandro, rosa chicle, rosa brumoso", enumera la artista refraseando los nombres comerciales mezclados con su propia lista. La articulación entre el espacio público, la proclama popular y las formas que esta encuentra en el camino; y su investigación más específica en el campo del arte en relación al monocromo se hizo nuevamente presente en este cuerpo de obras. Scafati recuerda su obra *Qué es banana* (2010) –un *kamishibai* con escenografía de cartón pintado sostenido por cuatro personas que contó con música en vivo de Lola Granillo–, como el precedente inmediato de los monocromos, donde trabajó por primera vez la dimensión plena del color. Los afiches de *Windows* son el resultado de un intercambio íntimo de la artista con un colega y amigo radicado en Madrid, a quien había visto recientemente en ocasión de su viaje a España. La conversación entre ambos se volvió constante y en todo momento del día –por eso también la alusión al *streaming*–, expresando momentos dicotómicos donde lo afectivo y lo político, la galería y el espacio exterior, operaban como anverso y reverso de una ecuación que Scafati conoce a la perfección. El contexto que operaba allá y acá era el movimiento español autoconvocado conocido como 15-M frente a las hipotecas y desalojos masivos, y el proceso electoral donde Cristina Fernández de Kirchner fue reelegida como Presidenta de la Nación. Notablemente, las muestras siguientes, realizadas en 2015 y 2019 también sucedieron en medio de los comicios presidenciales en Argentina.

La exposición en la galería Daniel Abate fue acompañada por un texto de Gonzalo Aguilar, en el cual escribe: "los monocromos que empapelan las paredes conducen a referencias homologadas por la historia del arte moderno y a artistas de cabecera como Piet Mondrian, Kazimir Malévich, Mies Van der Rohe". "¡Less is more!", recuerda Aguilar mientras contrasta la experimentación artístico-científica del color y la geometría durante los años 50 con la "liberación energética" que busca Scafati con su obra más ligada tal vez a la organicidad del neoconcretismo brasileño. "¿Qué pueden hacer los colores en un acto o en una marcha?", se pregunta Aguilar; Scafati responde que mucho. Los nuevos modos de hacer política ya estaban inyectados en su obra al calor de las luchas disidentes: "El cuerpo barricada fluida", "Felicidad infinita en la plaza", "Los teléfonos móviles empezaron a recibir mensajes de texto: encontrémonos en la calle", son algunas de las frases contenidas en esa pegatina que vertebraba un discurso íntimo y político a la vez. Intuitivamente, Scafati se iba acercando al lema feminista por excelencia: "lo personal es político", una afirmación que terminó de hacer propia al momento de incorporarse al colectivo Ni Una Menos en 2016<sup>27</sup>. El monocromo es un lugar de llegada, es atmósfera y relación; un estado de

<sup>27</sup> Incluso previo a esta fecha Scafati había trabajado en alianza con el colectivo en varias de sus acciones

soberanía donde quedarse un rato en silencio. Sin embargo, los producidos por Scafati en torno a 2012 componen una serie agónica que traiciona las leyes de la pintura moderna y que expresan, una vez más, la crisis con el medio pictórico. Son pinturas organizadas en torno a pequeños cuadros enmarcados con varillas de madera y pegados uno al lado del otro exhibiendo descaradamente su artificio. A pesar de su condición múltiple, cada políptico se sostiene por "un solo clavo", un rasgo que a Scafati le gusta señalar haciendo referencia a la proeza constructiva para lograr el equilibrio inestable de la pieza. Esta serie continuó con versiones en rojo, azul y verde entre otras gamas semejantes, y es el antecedente inmediato de *¿Cuánto puede un cuadro?* (2014), una obra única que articula su vida pasada y todo el porvenir.

La crisis con el arte se profundizó y llegó hasta su dormitorio, y se hizo más explícita en su placar (vaya metáfora del *coming out*). En un rapto frenético sacó toda la ropa de su armario y comenzó a organizarla por colores, una encima de la otra, volviéndose un volumen a través del cual intuir un cuerpo. El resultado fue una familia de prendas en la que predominaba un color: gris, amarillo, rojo, verde. Había ropa de distintos momentos, "alternativa", "de noche", de "ama de casa", entre otras máscaras cotidianas con las que jugamos a ser los mismos y diferentes a la vez. Ese mismo año presentó una *performance* en el Instituto Gino Germani, espacio coordinado por Ana Longoni en el cual desplegó las múltiples caras de su militancia y de la vida vistiendo una por una las camisetas realizadas por el T.P.S. y Serigrafistas queer. *Ni verdaderas ni falsas* fue el título de una acción realizada el 26 de abril de 2013, en cuya presentación la artista afirmaba: "Hablar de amor al interior de la rígida cultura política de los movimientos sociales o en el ambiente *cool*, también en el mundo del arte, resulta siempre incómodo"<sup>28</sup>. Eso decía mientras se desabrochaba la camisa para vestir temporalmente todas las otras producidas al calor de las mesas de estampa popular hasta llegar al límite de la inmovilidad. Previamente Scafati había realizado una acción semejante por invitación de Silvia Dolinko en el marco de la exposición *Impreso en la Argentina* en 2012. Aunque la actividad se había difundido como un diálogo con la artista, finalmente Scafati decidió "contar con el cuerpo acerca de mi experiencia en las acciones del Taller Popular de Serigrafía (TPS)", sin mediación de palabras<sup>29</sup>.

Activación de la lucha, del cuerpo y de la pintura, así fue como la saga de obras de Scafati siguió mutando para alojar nuevas compañeras. Sus antiguos monocromos se cargaron de singularidad al volverse pinturas vestidas. *¿Cuánto puede un cuadro?* es la primera de esta especie en la cual una catarata de pinturas en escala de mayor a

<sup>28</sup> El texto es una adaptación de una cita de John Jordan, artista y activista líder de los movimientos antiglobalización, incluida en *Tomando notas al caminar (sobre cómo romperle el corazón al Imperio)* (2005). Traducción de Marcelo Espósito. Recuperado en <http://transform.eipcp.net/transversal/1007/jordan/es.html>

<sup>29</sup> *Impreso en la Argentina. Recorridos de la gráfica social desde la colección Museo Castagnino+macro* (2012). Rosario, Argentina: Museo Castagnino+Macro. La actividad se realizó el jueves 11 de octubre de 2012.

menor compone un degradé de rojos organizados por un sistema de tanzas sujetas a un único clavo. La diferencia con las anteriores es que esta fue concebida a partir de un chaleco de lana con rombos entre los rojos y los morados, que había apartado del cúmulo de ropas organizadas por color tiempo atrás. *¿Cuánto puede un cuadro?* parece tener vida por efecto de los materiales que empleó en su construcción: el cartón es poroso y se curva y los marcos reciclados también tienden a contorsionarse y salirse de escuadra. A su vez, la superposición de los planos provoca cierto efecto de desplazamiento y movilidad, sumado a que la pintura se cuelga a la altura media (esa misma distancia que estipuló el protocolo del cubo blanco para la contemplación ideal), y se vuelve más vivencialmente "cuerpo" cuando nos ubicamos frente a ella, cara a cara.

Aunque la obra está vestida, Guillermina Mongan –artista, curadora, activista y compañera de Scafati por aquellos años— señala que en verdad se trata de sucesivas pruebas hasta desarrollar un mecanismo para desnudarla<sup>30</sup>. Es como dejar el fetiche de una sola prenda frente a la completa desnudez. ¿Acaso ese gesto no acentúa el morbo y la exposición? En aquel tiempo Scafati estaba buscando la manera de dejarla expuesta a ser ella misma mientras se preguntaba: "¿Cuánto puede hacer una pintura para sí?", o retomando a Mongan y más remotamente a Spinoza: *¿Cuánto puede un cuadro?*<sup>31</sup> Cuántas cosas puede hacerse con una pintura y seguir llamándola pintura. La complejidad le encantó porque le renovó las preguntas de siempre y el deseo que las impulsa. Al borde de transformarse en otra cosa, un filo que a Scafati le resultó sumamente excitante, desplegó nuevas pistas para una investigación en torno a la resistencia del cuerpo –y su equivalente en la pintura– entre el placer, el dolor, la potencia, la quietud y el movimiento.

*¿Cuánto puede un cuadro?* se expuso por primera vez en la muestra *Las palabras vienen después* en María Casado Home Gallery en 2014 y posteriormente en la exposición colectiva *El teatro de la pintura* del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires<sup>32</sup>. El texto que escribió con Barilaro y Laguna para su muestra en María Casado describe una escena de amistad entre artistas con tono más poético que analítico (no en vano el título de la muestra dice que *Las palabras vienen después*), donde se señalan aspectos centrales en su trabajo. "¡Cada obra tuya es como un archipiélago de rectángulos! –¡Tal cual! Se siente a la cordillera sumergida uniendo las partes en el ensamble que hacés en el reverso de las obras", dicen al unísono, mientras que

<sup>30</sup> Mongan, Guillermina (2016). *Mariela Scafati. Catálogo digital*. Buenos Aires, Argentina: Galería Isla flotante.

<sup>31</sup> La pregunta refrasea el título de la exposición *¿Cuánto podrán nuestros cuerpos juntos?* (2012). Proyecto desarrollado por Fernanda Guaglianone, Guillermina Mongan, Diego Stickar y Nicolas Cuello dentro del ciclo Sala de ensayo coordinado por Leticia Barbeito y Jimena Ferreiro, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

<sup>32</sup> *El teatro de la pintura. Artistas argentinos en diálogo con Sonia Delaunay* (2014-2015), Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La muestra curada por Jimena Ferreiro incluyó obra de Sergio Avello, Chiachio & Giannone, Flavia Da Rin, Juan Del Prete, Marcolina Dipierro, Jorge Gumier Maier, Silvia Gurfein, Graciela Hasper, Magdalena Jitrik, Fabio Kacero, Fernanda Laguna, Alfredo Londaibere, Ad Minolitti, Guillermina Mongan, Inés Raiteri, Tulio de Sagastizábal, Mariela Scafati, Cristina Schiavi, Leila Tschopp, Paola Vega y Yente-Eugenia Crenovich.

Scafati no deja margen para el error: "(...) pienso que si alguien me relacionara con un artista concreto sería un error, porque yo soy... ¡Juana La anécdota! En los marcos que estoy usando, antes había cuadros de caballos, un póster de un payaso, la foto de un bebé (...) ¿Qué es un cuadro, por qué un cuadro? ¿Por qué la gente se para delante de un cuadro con una actitud? (...) Esa es la pregunta. ¿Qué es esto? ¿Qué estoy pintando? Una rareza"<sup>33</sup>.

La investigación continuó hasta el día que presencié una sesión de *bondage* -práctica erótica de tradición japonesa basada en la inmovilización del cuerpo de una persona- y advertí que estaba completamente vinculada con su proceso de trabajo en la medida que algunos de los mecanismos de sujeción estaban presentes en su obra desde hacía varios años. Luego de experimentar por primera vez la sensación de inmovilidad, advertí cómo sería pensar mecanismos semejantes desde la pintura, y con ese propósito desarrolló su primera exposición en la galería Isla flotante en 2015. En conversación con Gabriela Cabezón Cámara, decía: "Ya venía jugando con cuerdas en relación con el cuerpo del espectador: le decía 'acostate en el piso' y subía y bajaba una obra que colgaba del techo sobre su cuerpo. Cuando surgió la asociación con 'cuánto puede un cuerpo', empecé a meterme con el *bondage*. Tomé clases con un profesor taxi-boy, miré tutoriales por internet, investigué en los cuerpos de amigos y de Guille. Los ataba a todos"<sup>34</sup>.

La muestra se llamó *Las cosas amantes* y sucedió en el antiguo galón del barrio de La Boca, en compañía de Ariadna Pastorini. La invitación tuvo que ver con la necesidad de compartir un espacio de pensamiento sobre el cuerpo: "¿Qué cuerpos somos capaces de construir sobre la deformidad o deconstrucción de un cuerpo. (...) Para mí [Ariadna Pastorini] es una de las artistas que me interesaba mostrar como parte de mi formación como artista, porque fuimos compañeras en la beca Guillermo Kuitca. (...) Ariadna es una de esas personas que no es explícita en ese tema, pero a la vez el cuerpo está muy presente en su obra. (...) También mi obra tenía algo de juguetón o cándido en relación a los colores, o en relación a estos cuerpos manipulados, al tipo de ropa -los volados, los suéteres más cálidos-, pero me pareció que era necesario un exceso que mi obra no llegaba a tener y que teniéndola como aliada en esa exposición lográbamos ese exceso. No me gustan las muestras neutras, ascéticas, y necesitaba de ese espacio sobrepoblado de obra"<sup>35</sup>.

En efecto, como lo señala María Moreno, la exposición tenía mucho de rancho: un gran tolderío donde se veían cosas colgadas, apiladas y degradadas. Una "esquizo

<sup>33</sup> Scafati, M., Barilaro, J. y Laguna, F. (2014). *Las Palabras vienen después*. Texto de la exposición individual homónima de Mariela Scafati (2014). Acassuso, Argentina: María Casado Home Gallery.

<sup>34</sup> Cabezón Cámara, Gabriela (2015). De atar. *Página 12, suplemento Soy* (4 de diciembre). Recuperado en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4295-2015-12-04.html>

<sup>35</sup> Fragmento de la entrevista realizada por Camila N. Pazos en el taller de la artista y de las respuestas enviadas por email el 13 de agosto de 2019, Archivo Colección Alec Oxenford, Buenos Aires.

tienda" atendida por sus dueñas. Una gran instalación conformada por ropa usada, muebles, sogas, telas y pinturas entre la excitación y lo mórbido, entre el goce y la "caída forense"<sup>36</sup>. El conjunto de piezas que incluyó Scafati estaba organizado en torno a dos colores: el rosa y el marrón "por todo lo que estos colores representan"<sup>37</sup>. Esa cadena infinita de asociaciones se relaciona con el debate identitario del color dentro del movimiento feminista y LGBTIQ+, y más remotamente con los debates de la historiografía del arte reciente<sup>38</sup>. Si nos ponemos a pensar, el interior de nuestro cuerpo es rosa o marrón.

En *Las cosas amantes*, cada obra respondía de diferente manera a ciertos desafíos a la física: las cosas estaban sostenidas por clavos desde la pared o pendían del techo, descansaban en el piso, o se trenzaban en lucha con algún mueble (mesas, caballetes, sillas, entre otros artefactos semejantes). En casi todas ellas la pintura montada sobre bastidor permitía entablar algún juego a partir de la idea de un cuerpo, de su referencia remota, o incluso de su ausencia. Pero había una pieza solitaria, apenas un amasijo conformado por un suéter y un sistema de nudos que la aprisionaban hasta quitarle la respiración, sostenida por dos puntos de fijación sobre el muro. Me refiero a *Buenos Aires* (2015), cuyo nombre surge del recuerdo de haber sido la prenda que acompañó a la artista durante su primer día en Buenos Aires en 1997: "Esta obra contiene dentro la historia de un pasado y un presente, como un sujeto"<sup>39</sup>.

La pintura de Mariela Scafati camina por el filo de la cornisa. El juego es mantenerla viva entre el goce y el dolor, que en algún sentido son lo mismo. Es notable cómo puede surgir tanta belleza de una práctica que suelen describir como un tormento al borde de la tortura. La quietud obsesiona a Scafati, y mucho más luego de descubrir que, aun en la inmovilidad total, surge un movimiento interno y mental de gran voltaje capaz de transformar algo terrorífico en ensoñación y goce. "El derecho al placer" dicen las proclamas de todxs nuestrxs cuerpxs sintiendo cambiar.

<sup>36</sup> Moreno, María (2015). Costureritas del horror. *Página 12, Suplemento Radar* de Página 12 (20 de diciembre). Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11140-2015-12-20.html>. La exhibición también contó con una crónica de Lemus, Francisco. (2016). *Las cosas amantes. Otra parte*. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/arte/las-cosas-amantes/>

<sup>37</sup> En conversación con la autora, Buenos Aires, 19 de diciembre de 2019.

<sup>38</sup> Charla debate "Arte rosa light y Arte Rosa Luxemburgo" realizada en Malba en 2003 que contó con la participación de Ana Longoni, Andrea Giunta, Magdalena Jitrik, Gustavo Bruzzone, Roberto Jacoby y Ernesto Montequin. Recuperado en [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH2833/6d292aa6.dir/r33\\_06nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH2833/6d292aa6.dir/r33_06nota.pdf)

<sup>39</sup> Fragmento de la entrevista realizada por Camila N. Pazos en el taller de la artista y de las respuestas enviadas por email el 13 de agosto de 2019, Archivo Colección Alec Oxenford, Buenos Aires.

## 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