

Cristina Piffer

Nació en Buenos Aires en 1953. Es artista y arquitecta. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Muestras individuales y colectivas

- 2010 Con la sangre en el ojo, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo.
- 2008 Las entrañas del Arte Imago, Fundación Osde Buenos Aires.
- 2008 Encontrados MECA mediterráneo Centro Artístico. Almería. España
- 2007 Convivencias problemáticas: las otras contemporaneidades, Fundación de la Comunidad Valenciana Bienal de las Artes, Valencia, España.
- 2007 Arte gira 07 Programa de exposiciones de Arte Contemporáneo. Almería. España.
- 2006 30 años, estéticas de la memoria, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2006 Memoria en Construcción, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2006 30años, 30artistas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2006 Conciencia estética, conciencia histórica, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
- 2006 Macro en Recoleta, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2005 Cuando es cuando, junto a H. Vidal, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Misiones, Posadas.
- 2005 Un homenaje, homenaje a Vícto Grippo, intervención urbana junto a H. Vidal, Junín, Prov. Buenos Aires.
- 2004 Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.
- 2004 Imagen y suceso, Casona de Olivera, Parque Avellaneda, Buenos Aires.
- 2004 Artista invitada First View , Intervenciones en el espacio público, Berlín, Alemania.
- 2004 Artista invitada Firts View, Intervenciones en el espacio público, Buenos Aires.
- 2004 Entre el silencio y la violencia, Fundación Telefónica, Buenos Aires.
- 2004 ARCO 2004, Sección Futuribles. Galería kbk, Madrid. España
- 2003 Alejita, Proyecto de arte público de Puerto Rico, Estación Río Piedras, San Juan, PR.
- 2003 Ansia y Devoción, Fundación Proa
- 2003 arteBA, Galería Luisa Pedrouzo
- 2003 Entre el silencio y la violencia, Sotheby's. New York. USA
- 2002 Entripados, muestra individual Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires, Argentina.
- 2002 Últimas Tendencias, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
- 2002 III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú.
- 2001 Expo Inaugural II. Galería Luisa Pedrouzo, Bs. As.
- 2000 Premio Banco de la Nación Argentina. Centro Cultural Recoleta, Bs. As.
- 2000 Dos x Tres, Galería Del Infinito
- 2000 III Bienal de la Crítica. Museo Castagnino. Rosario.
- 2000 arteBA. Galería Luisa Pedrouzo.
- 1999 Concurso de esculturas del Parque de la Memoria. Legislatura de la Ciudad, Bs As
- 1998 Como carne y uña - Junto a C. Contreras, Centro Cultural Borges, Bs. As.
- 1997 II Bienal de Arte de Bahía Blanca - Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca.

Premios

- 2003 Seleccionada como artista invitada para participar del Proyecto de Arte Público de Puerto Rico
- 2002 Artista del año, Asociación de Críticos de Arte, Buenos Aires.
- 2002 Diploma de Honor, Premios Konex. Categoría Objetos.
- 2001 Beca Fondo Nacional de las Artes. Subsidio a la Creación Artística.
- 2000 Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales
- 2000. Mención del jurado.
- 1999 Concurso de esculturas del Parque de la Memoria - "La cruz del sur", proyecto preseleccionado
- 1997 II Bienal de Arte de Bahía Blanca - Museo de Arte Contemporáneo, 4º Premio adquisición.



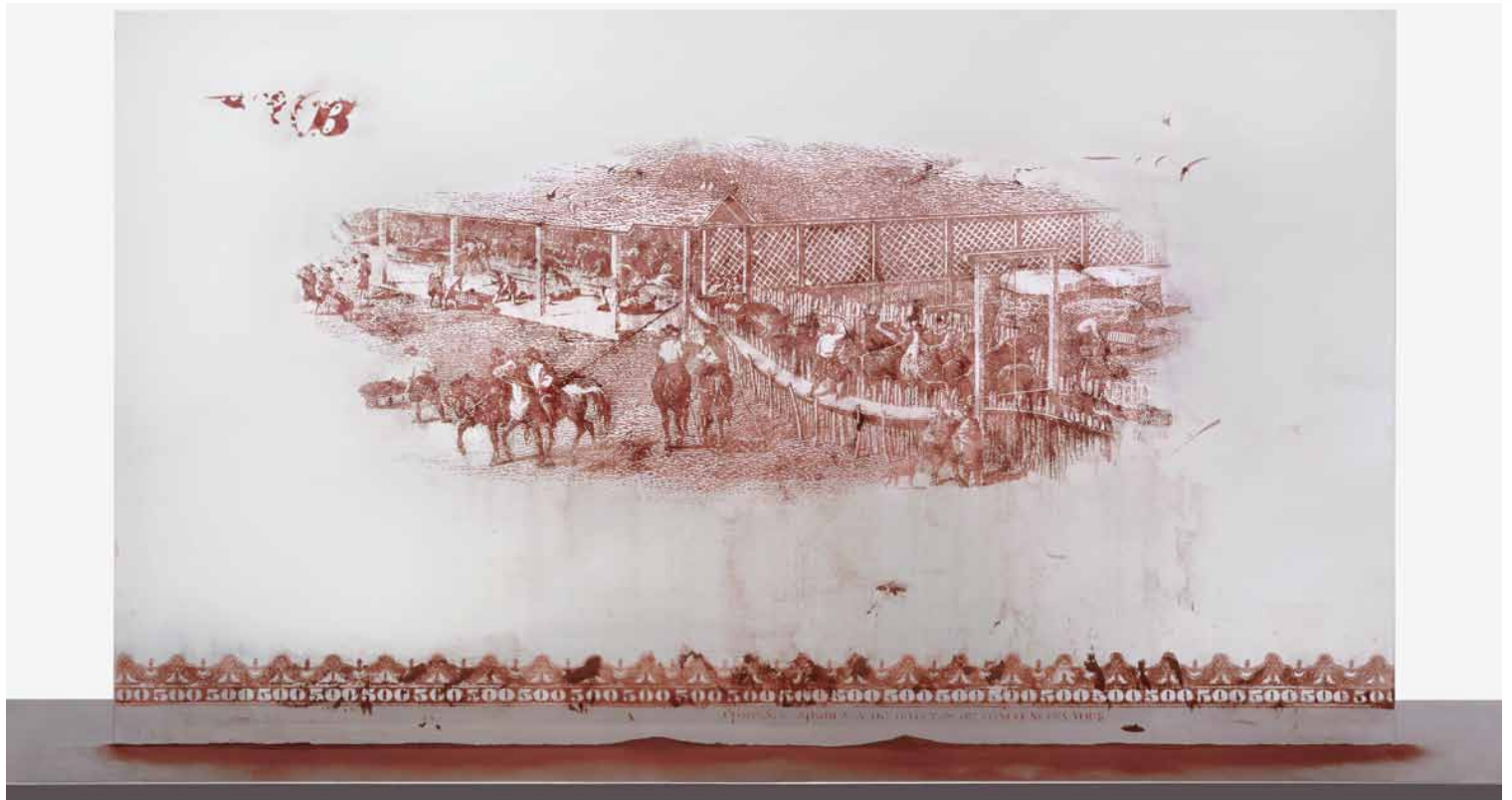
Serie: Las marcas del dinero
20 pesos, 2010
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable
100 x 145 x 27cm.
Edición: 3



Detalle



Serie: Las marcas del dinero
200 pesos, 2010
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable
110 x 210 x 27cm.
Edición: 3



Serie: Las marcas del dinero

500 pesos, 2010

Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable

95 x 165 x 27cm.

Edición: 3



Detalle



Detalle



Detalle

S/t, 2010
Mesa de acero inoxidable, acrílico,
sangre deshidratada
Instalación de medidas variables
70 x 105 x 140cm. (mesada)
Edición: 2



S/t, 2010
Mesa de acero inoxidable, acrílico, sangre deshidratada
75 x 115 x 80
Edición: 3



Serie: Las marcas del dinero

S/t, 2010

Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable

95 x 80 x 22cm. c/u

Edición: 3



detalle, 2010
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable
80 x 90 x 22cm.



detalle, 2010
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable
80 x 90 x 22cm.

Economía de la carnación

Justo Pastor Mellado

La obra de Cristina Piffer aborda la devastación jurídica de la corporalidad mediante la fijación de una escena originaria. Escena de manejo de la economía del carneo, ¿y por qué no?, de la carnación. La cuestión de la representación de la Nación proviene del diagrama de corte de la carne, que dibuja el mapa del reparto simbólico de la unidad territorial. Ésta será la base de la expansión de los mercados interiores sobre los que se sostendrá la economía exportadora. El destino ya estaba impreso en la unidad del papel moneda, como soporte representativo de un régimen que "identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes" (J. Rancière, "El reparto de lo sensible", p. 26). Será posible, entonces, juzgar la utilidad de la palabra "campo" en el debate político y artístico argentino. El campo plástico no es un reverso complementario del campo social, sino su comprensión imaginaria, provocando la desuniformidad de las presiones de capas tectónicas que habilitan las pulsaciones de la superficie acometida. El alambrado y la política de cercamiento fragmentan la percepción que se puede construir de la unidad de la Nación. El federalismo debe quedar inscrito a sangre y fuego sobre los operadores sustitutos del intercambio: papel moneda.

El poder de la representación se ejerce como dominio de la reproducción mecánica, portadora de la sintomatología de la Conquista del Desierto. La escena gráfica del carneo fija la experiencia sensible de una comunidad de trabajo que define la visibilidad de la provincia, como avanzada de unas clases cultivadas que piensan el devenir sensible de la Nación. De este modo, anticipan y delimitan la amenaza retenida a golpe de cuchillo, dibujando las reglas del orden social.

Cristina Piffer subvierte estas reglas excavando la materia de la imagen para recuperar los despojos de tiempos desaparecidos y reeditarlos sobre el plano de un soporte transparente, sobre el que se instaura la correspondencia distante entre los poderes de la letra y los deberes de la imagen; es decir, entre el deseo y su representación.

La superficie de signos impresos reproduce una historia hecha polvo, que repone el simulacro de poderes ancestrales que autorizan su persistencia en el color de la sangre coagulada (caput mortem rot). Hacer polvo las cosas viene a ser una metáfora de la aniquilación de regímenes anteriores de representación de la imagen, como si quedara otra alternativa que reponer los signos de una tierra arrasada por la especulación y el quiebre de una sociedad rural en forma, en cierto sentido, al recuperar los emblemas gráficos de la riqueza de la Nación, rearmada, narrativamente, como un mito.

La artista pone de manifiesto su pérdida de credibilidad en el intelectual orgánico de hoy, que narra la pobreza de la acción política contemporánea como un rito de reparación insuficiente. De este modo, trabaja en condiciones de adherencia precaria de la imagen obtenida, mediante la conversión del bastidor de malla serigráfica en tamiz analítico de figuración pactada de la historia.

¿Qué busca instaurar Cristina Piffer? El ejercicio de la crítica de los dispositivos de representación, desertificando el color documentado para todas las sangres, y así restituir los vínculos, allí donde el tejido social ha sido severamente averiado. De este modo, la malla contextualiza la reticulación de unas nuevas fuerzas, susceptibles de recuperar la humedad del movimiento. De hecho, Cristina Piffer hace polvo toda referencia a cuerpo místico alguno, para denotar el naufragio de la tradición pictórica destinada a ilustrar la constitución del paisaje sobre el que la patria oligarca sustentaba su hegemonía imaginal, proveyendo las colecciones emblemáticas de su musealidad. Es decir, sólo hay "Museo Nacional" cuando se instaura la idea de un Estado-Nación.

Cristina Piffer invierte los términos del problema y desarma dicha idealidad, mediante el recurso del grabado, como sistema de rescate de una imagen que no puede sublimar la incompletitud del referente político y poder proyectar la densidad expansiva de su valor, como emblema de la ocupación fabril del territorio. La pintura es heroica, mientras que las artes gráficas se movilizan como una verdadera "máquina de pensar" en el siglo XIX. El papel moneda sostiene la política ilustrativa del Estado-Nación, mientras que la pintura acompaña la escritura de la Constitución. ¿Es posible sostener esta afirmación? Al menos, la firma es excluida de toda pretensión de responsabilidad. Las palabras son despojadas de las señas de identificación de origen. Los fragmentos iconográficos del papel moneda ya no pueden sostener la ficción de la historia.

Solía ocurrir que los fabricantes de billetes emplearan una misma escena grabada para imprimir papel moneda de diversas nacionalidades. Es decir, diversos tipos de denominación interno. Al mismo tiempo, la imagen de algunos vacunos sella, también, la indicación de su proveniencia efectiva, porque el papel moneda posee un formato rectangular. Sobre la zona ilustrada se levanta (se imprime) una escena de matadero. Esteban Echeverría, en *El matadero*, lo describe, inicialmente, como "una gran playa rectangular". Luego agrega: "está cortada por un zanjón labrado por la corriente de aguas pluviales [...] cuyo cauce, recoge en tiempo de lluvia, toda la sangraza seca". La tinta de impresión de esos billetes reproduce el color de la "sangraza seca" que ocupa el zanjón como una gigantesca incisión que parte la playa, y dobla el papel en dos partes. Lo que importa, aquí, es la línea de plegadura habilitada por un zanjón de sentido, que opera como signo distintivo.

Esta es una coincidencia buscada a propósito por Cristina Piffer, destinada a fijar el comienzo de un relato visual que se propone "colocar" un enunciado sobre las condiciones del campo cultural en el Buenos Aires del 2009-2010. Esta frase proviene del traslado que hago de una cita del Poslogo que escribe la profesora Sandra Gasparini, a su edición de *La cautiva y El matadero*, reimpresa por Ediciones Colihue, en el 2009. Esta cita, en su origen, tiene por objeto situar o contextualizar el trabajo de lectura de estudiantes secundarios y universitarios iniciales, sobre un punto que no debe ser dejado de lado; a saber: "las condiciones del campo cultural en el Buenos Aires de 1839-40", en que "cualquier sospechoso de oposición al poder rosista (podía ser) encarcelado o pasado por las armas", ya que éstas permiten comprender las hipótesis que construyen el debate sobre -¡una vez más!- las condiciones de producción y aparición de la novela referida, que recién sería publicada en 1871.

Se debe tener en cuenta que Cristina Piffer inicia su investigación visual en pleno desarrollo de un conflicto político en que la palabra "campo" es resemantizada por la presión textual de un enunciado que adquiere notoriedad: "hasta la victoria o campo". La circulación de esta proposición va a remover el fondo del debate sobre la responsabilidad del "campo del arte" en una escena teórica perturbada por la amenaza espectral del "movimiento social", que bajo la denominación de "el campo", va a tensionar la representación que el país hace de sí mismo, en la proximidad de la ritual conmemoración del Bicentenario.

Cristina Piffer pone en crisis esta representación, acudiendo a la fuerza visual comprimida en un relato de consumo estructurante, que es dado a leer en las escuelas. ¿Acaso esta es una obra de pretensión pedagógica (ad usum delphini)? Pienso que las obras de Cristina Piffer deberían ser sujetos de trabajo en las escuelas, en la sección de "taquigrafía"; es decir, aquella zona de conversión de un registro que sería una introducción al agua fuerte, en la era de la saturación mecánica de la imagen. No en vano, Roberto Arlt titula sus crónicas más significativas, *Aguafuertes porteñas* (1930). Habrá que preguntarse por qué un hombre de teletipos, de telefonía y de mecanografía, emplea una metáfora arcaica que proviene del campo del grabado. Ciertamente, del hueco-grabado. Por eso la importancia del zanjón distintivo que he mencionado anteriormente, al ser la "sangraza seca" un efecto residual de una faena, cuya manufactura remite a la maquilalidad simple de su ejecución, a través de utensilios y armas corto-punzantes.

El propio Esteban Echeverría acude en su auxilio: "Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista no para escrita". De modo que Cristina Piffer reproduce un simulacro de carneo, como persistencia inquietante de una metáfora política, mediante la que (se) resiste a la banalización del pasado. Esta sería su posición en la actual situación del campo del arte, montando un dispositivo literal de coagulación de un referente material, la sangre, que "brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven". Todos conocen ese párrafo. Pero, sobre todo, las palabras de los sayones: "reventó de rabia el salvaje unitario" y "tenía un río de sangre en las venas". Por inversión, la artista pone el acento en el flujo, en tanto falta.

Lamaré dispositivo literal a un procedimiento que hace "como si" se subordinara a una lectura ilustrativa, para (re)forzar la lectura sintomática de un "texto visual", cuya materialidad gráfica condensa la tensión, no sólo entre literatura e historia, sino entre licuefacción y desertificación de la representación de un campo discursivo. En un texto anterior, escrito para el catálogo de una exposición en Buenos Aires, hice estado de un pequeño sistema de trabajo que denotaba mi procedencia indebida: infra/superestructuras y humedad/sequía. Desde allí procedí a establecer una formación de compromiso entre dos resistencias; una pictórica, la otra gráfica. La primera implica untuosidad y escurrimiento lento. La segunda compromete el devenir-costra de la figuración. Avanzo con una batería de nociones que se juega su eficacia en el análisis de la regulación extrema del paisaje. Es preciso declarar de dónde se viene: en la crítica no existe la hospitalidad. La referencia al caput mortem rot proviene de la retórica visual dittborniana, que ha tenido la responsabilidad de invertir la dialéctica, en lo que se refiere a movimientos de regulación del paisaje y decapitación del origen.

En 1995, Dittborn escribió una breve presentación de Balmes, artista chileno, histórico, donde empleó palabras que traslado al espacio de trabajo de Cristina Piffer: "carmín líquido cálido y oscuro, hígado crudo de vaca". Regreso a El matadero: la decapitación del niño que jugaba a montar un caballo de palo es como la "escena de Betania" que anticipa la explosión de sangre del joven unitario. Su cuerpo devino objeto de pacificación. El caballo de palo es un emblema polémico de la producción institucional del arte: infancia e historia. El niño aprende en El matadero el "modelo reducido" de la Conquista del Desierto. En *La cautiva*, la banda en "las puntas ufanas de sus lanzas, por despojos, llevan cabezas humanas", como abstracción portadora de la negación y del olvido de los nombres propios.

En el trabajo de Cristina Piffer, la impresión que se desparrama habilita la presencia distante del fantasma de la petrificación de la imagen, de la fosilización del documento mercantil y de la calcinación de toda huella de los cuerpos, como si señalaran el fin de la era del papel. Como mínimo, señala el fin de una era. Pensemos en esto: si no hay papel, no hay firma. La figura de la escena de carneo impresa sobre la playa rectangular del papel moneda fija el rango de la (a)signatura, porque establece un derecho y limita una autoridad. Enseguida, porta consigo la asignación de responsabilidades políticas: "la historia de lo político es una historia de papel" (Derrida, "Papel máquina").

Finalmente, Cristina Piffer hace trabajar un sistema de fijación/desagregación de los signos que desafía las leyes de la Física: la impresión y el polvo. En este terreno, la impresión se define en la ausencia, mientras que el polvo connota la destrucción, la caída. La impresión tiene su lugar en superficie, primero, como hueco: "huella de pies desnudos sobre la arena" (Defoe). Todo procedimiento de impresión instaura forzosamente un retraimiento: es preciso que el desplazamiento del pie se haga efectivo para que la huella se haga visible. Dejar una huella es fijar el lugar de un abandono. La huella está en la placa de vidrio, simulando un negativo de gran dimensión, sometido a la acción corrosiva del tiempo histórico. El polvo es afectado por la gravedad y cae al suelo para refutar el abandono. El polvo, en Bataille, ocupa un lugar de privilegio en el asentamiento de los terrores nocturnos. Didi-Huberman ("Génie du non lieu", 2001) recurre a una cita de Francois Dagognet para reforzar la reflexión anterior: "No logramos deshacernos del polvo; a lo sumo, no sabemos más que desplazarlo". La política de esconder el polvo bajo la alfombra. Para Cristina Piffer no hay alfombra en medida de guardar las cantidades de polvo (de sangre) desprendido de las superficies erguidas y edificadas. La sangre en polvo no es análoga al particulado ambiental que contamina nuestro espacio de presente fragilidad institucional. Polvo eres, etcétera. El polvo es como la materia de la humillación; humillación de la imagen de las cosas destruidas, vencidas o maldecidas; "como materia que nos fuerza a despreciar la materia" (Didi-Huberman, op.cit.) ¡Qué duda cabe! El polvo permite pensar el espacio del arte desde la granulación receptiva de la superficie. El polvo refuta la nada y nos hace percibir la materia mórbida de una corporalidad cuya propia memoria dinámica ha sido coagulada. Por eso, en esta serie de trabajos, Cristina Piffer nos conduce, desde la materia de la imprenta a la realidad atomística del cuerpo pulverizado.

Dispositivo literal de coagulación es la denominación que escojo para tipificar el método con que Cristina Piffer recupera, en la visualidad, la necesidad de una lectura sintomal de la coyuntura cultural. Se coagula la sangre de un cuerpo, como se desertifica la nominación del "paisaje". Porque finalmente, lo que está en juego es el "paisaje de la Nación" como construcción reversiva del Estado, justamente, en la fase analítica en que, desde una práctica de arte, se pone en crisis la dupla desierto/nación; es decir, la literalidad de la Nación (hecha polvo).

Santiago de Chile, octubre 2010.

Carne de cañón
Hacer cortes finos

Itala Schmelz

I

Dentro del universo de los estereotipos, una referencia obligada a la que acudimos para interpretar la identidad Argentina, es la carne de res. Los asados a la parrilla y el chimichurri identifican a los argentinos, así como a los mexicanos el mole y a los norteamericanos los hot dogs. Cristina Piffer ha elegido la carne como punto de partida material y metafórico para crear su obra. De forma poco convencional Piffer ha llevado a cabo una consistente revisión de la historia e identidad argentinas a través de este elemento central de su industria, alimentación y cultura nacional. Trabajar con este material, efímero y perecedero, no sólo desde su plasticidad sino desde sus implicaciones simbólicas ha permitido a la artista hacer cortes finos en la historia más sensible de su patria, mostrando la entraña de una composición social cargada de violencia histórica.

Desde la segunda mitad de la década de los 90, Piffer ha desarrollado diversos trabajos con trozos de carne de res cruda parcialmente secada y encofrada, destacando plásticamente los tonos y formas del tejido animal. La artista ha mostrado su obra en diversos espacios de Argentina y Latino América. Algunas de sus obras son: "Neocolonial" (2002) donde instala sobre el suelo un piso en damero. Constituye esta instalación una cita al repertorio de la arquitectura neocolonial, una cita entonces a esa época. Realizado con baldosas cuadradas de carne roja selladas con resina intercaladas con otras de grasa blanca,. "Lonja" (2002) muestra un cuero vacuno tensado por unos ganchos de acero, a la manera en que se lleva adelante la operación de pelar el cuero a filo de cuchillo, una vez que fuera desollado el animal. Estas piezas funcionan como testimonio silencioso y estático de las prácticas del matadero. También de ese periodo, destacan una serie de piezas hechas de tripas trenzadas, tituladas "Trenzados"(2002), encubriendo en la práctica artesanal otras prácticas. En "Mesadas" (2002), sobre blancas placas de grasa y parafina, la artista imprimió crueles relatos históricos, entre ellos el de la batalla de Pago Largo (1839), en la cual Berón de Astrada fue asesinado y mutilado, José de Urquiza recibió una tajada de su piel como trofeo. (en realidad le ofrecen una manea...es una pieza artesanal para colocar en las "manos" del caballo...hecha de cuero trenzado, en este caso con una lonja de piel del pobre Berón...este es un comentario entre nosotras)

En un ensayo sobre la artista, Marcelo E. Pacheco señala que las obras de Piffer son "incómodos dispositivos que dan cuenta de la violencia histórica y sus evidencias culturales." En un país conformado por una poderosa oligarquía de base agropecuaria, integrada por migrantes europeos que supieron explotar las tierras del nuevo continente, tras erradicar con metódico genocidio a los indígenas que la habitaban; la artista evidencia un hecho reiterado: desde entonces, los opositores al gobierno han sido tratados como ganado. Los políticos y militares en Argentina han seguido los rituales del carnicero. Su obra aborda así, la relación del cuerpo con el poder, debelando el sustrato de barbarie tras la historia oficial.

"Las carnes encofradas por Piffer y sus instalaciones históricas, impactan como señales de retorno de lo siniestro, el retorno de la violencia como palabra y como actos constantes en la historia de Argentina, desde su fundación como Estado y como Nación. Finalmente el país carnívoro encontraba una obra que hacía de la carne su material mismo de trabajo, la faena de la artista se confundía con los hábitos de los mataderos y las carnicerías, y ponía en escena el degüello como práctica sistemática de la historia política y social."(1)

Como señala por su parte Fabián Lebenglik: "la historia de Argentina es un matadero que siempre recompensa con oro y bronce al carnicero"(2) Con esta visión, las obras de Piffer nos conducen a la extraordinaria obra literaria de Esteban Echeverría: El Matadero. Escrita en el siglo XIX, que narra un episodio surrealista y dantesco que acontece en el rastro de Buenos Aires; retrato de la vorágine cruel que supone matar a las vacas que nos alimentan y que a la vez describe el status sanguinario de una sociedad con enormes diferencias sociales y con gran poder en manos de los sectores más intolerantes, que han hecho del degüello su modo de gobierno.

Con descripción cinematográfica, Echeverría narra: "La perspectiva del Matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno a cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripas y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradotas, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y entremezclados con ellos algunos enormes mastines olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa (...) Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban de vejigazos o se tiraban bolas de carne, desparramando con ellas y su algarazara la nube de gaviotas que columpiándose en el aire celebraban chillando la matanza."

La conclusión de esta novela confirma el ejercicio plástico de Piffer, como si fueran contemporáneos: "En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación Rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y

(1) Marcelo E. Pacheco. Cristina Piffer, el cuerpo del Delito. Texto para la muestra "Entripados", Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires, 2002

(2) Fabián Lebenglik. La historia cautiva del matadero. Nota publicada en Página 12. Domingo 28 de abril de 2002.

de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero.”(3)

Hay otra novela argentina que me gustaría traer a cuenta, se trata de Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, que narra los avatares del cuerpo embalsamado de la primera dama de la Nación peronista, el cual durante más de una década, además de ser escondido, secuestrado y mutilado, fue violado, orinado, trashumado y muchos años después enterrado. En torno a esta novela que relata un hecho histórico sin precedentes, su autor reflexiona sobre su país, en un tono que mucho enriquece las pesquisas conceptuales de Piffer:

“El cadáver de Evita es el primer desaparecido de la historia argentina. Durante 15 años nadie supo en dónde estaba. El drama fue tan grande que su madre (Juana Ibarguren) clamaba de despacho en despacho pidiendo que se lo devolvieran. Y murió en 1970 sin poder averiguar nada. No sabía -nadie o casi nadie lo sabía- si la habían incinerado, si lo habían fondeado en el fondo del Río de la Plata. Si la habían enterrado en Europa... A diferencia de los cadáveres desaparecidos durante la última dictadura, que ruegan por ser enterrados, el cadáver de Evita pide ser ofrecido a la veneración. De algún modo, en "Santa Evita" hay una especie de conversión del cuerpo muerto en un cuerpo político.(4)

Sin “los descamisados” que Evita Perón movilizaba desde su balcón y sus reivindicaciones más sentidas, la historia de este país sólo puede contarse a medias. A Piffer le resulta importante que sus piezas abran la puerta trasera de la historia argentina. Sus obras hechas de matambre traen a la vista del espectador la violencia lapidaria sobre los del “otro lado”: los pobres, los indios y mulatos, los negados por la patria “blanca”, los explotados de la tierra. Continuando la metáfora del cuerpo embalsamado de Evita, que por más que trataban de esconder, perder, cremar y hasta hundir, siempre reaparecía rodeado de flores y veladoras, debemos ya saber que una nación no puede tasajearse a sí misma: Jano no puede mostrar una sola cara. La Argentina que Piffer nos da a conocer comparte el racismo ignominioso que recorre Latinoamérica, condenada al retorno de lo reprimido como pesadilla, más que onírica, social.

II

Las nuevas piezas de Piffer, amplias imágenes serigrafiadas sobre vidrio (2010), continúan el mismo señalamiento histórico, con una estética renovada, utilizando sangre vacuna en polvo como pigmento. La artista sustrajo de los billetes monetarios del siglo XIX la iconografía que los decora y en la que se resalta la actividad ganadera y el próspero entorno cultural que representa. En esto continúa la traza temática de sus piezas anteriores, pero esta vez recurre a una fórmula aparentemente figurativa. La sangre como pigmento tiene una asimilación visual menos abyecta, es necesario conceptualizar la pieza para volver a su materialidad, más como en las piezas anteriores, es dominante la presencia orgánica del material con que trabaja. La sangre en polvo arrojada sobre el vidrio, impregna las figuras registradas previamente con barniz, más azarosamente resbala y se pega en el vidrio o se acumula sobre la base metálica, devolviendo a la iconografía idealizada una condición fisiológica francamente dramática. Históricamente aluvional.

Podemos pensar en otros artistas que se han involucrado materialmente con la carne y/o el cadáver, tales como Demian Hirst, quien ha sellado en cubos de resina los cortes transversales de un tiburón, ha disecado carneros o exhibido una cabeza de toro en proceso de putrefacción. Teresa Margolles, por su parte, ha lidiado con los cadáveres humanos pasando de lo literalmente abyecto a la sublimación minimalista con el objetivo de reflexionar sobre la violencia social. Por su parte, un compatriota de Piffer, el artista Miguel Ángel Ríos, realizó un video titulado Crudo en donde podemos encontrar la más cercana identificación con esta artista, por un lado usa la carne y por el otro hace referencia a las tradiciones culturales de los gauchos argentinos, metiendo un fuerte elemento de violencia al interactuar con perros hambrientos.

Vestido de pies a cabeza con un elegante traje blanco, un hombre lleva en cada mano una boleadora, como las usadas tradicionalmente por los campesinos argentinos para enredar las patas de las bestias. Pero las de este hombre no son un par de cuerdas que terminan en una piedra cubierta por un trozo de cuero –como una boleadora típica– sino que al final tienen un trozo de carne grande, crudo y jugoso. Con un zapateo tomado del tradicional malambo argentino que repercute en el video con un sonido que logra envolver al espectador, el movimiento del bailarín se torna estremecedor cuando es rodeado por perros de ataque: Dóberman, Rottweiler y Bull terrier, todos hambrientos y dispuestos a cobrar su presa.

Me gustaría ahondar en el tema de manipular la carne-cadáver y sus implicaciones patológicas. Lo siniestro de mostrar la carne, de manipularla como carnicero y de exhibirla en el ámbito de lo estético, no deja de sorprenderme. Desde las magníficas pinturas de Francis Bacon con una fascinación casi religiosa ante el trozo de carne que pende como misterio en el centro de sus escenas enigmáticas, hasta Lady Gaga que recientemente usó un vestido hecho de carne para recibir los premios de MTV.

En septiembre de 2010, la actual Reina del Pop apareció en la portada de la revista Vogue para caballeros, edición japonesa, con un bikini hecho de carne fresca; pocos meses después repitió la osadía en la premiación de MTV, en la cual fue acreedora

(3) Estevan Echeverría. El Matadero (dibujos Carlos alonso) Centro Editor de América Latina. P.

(4) Tomás Eloy Martínez. Internet

de 8 estatuillas. Esta no es una idea original de Lady Gaga, en 1987 la artista Jana Stebak diseñó un vestido de carne cruda que tituló: *Flesh dress for an albino Anorectic*. El vestido de Lady Gaga, así como el tocado, la bolsa y los zapatos fueron diseñados por Frank Fernández en un cuarto frío, utilizó 25 kilos de carne de ternera fileteados el mismo día del evento. Inmediatamente hubo una reacción de la asociación protectora de animales (PETA), sin embargo Gaga no consideró que ofendería a los vegetarianos ni a los defensores de los derechos de los animales, sino que: "El vestido tiene muchas interpretaciones. Para mí esta tarde es que si no nos levantamos por lo que creemos y no luchamos por nuestros derechos pronto vamos a tener tantos derechos como la carne en los huesos y yo no soy un pedazo de carne". (5)

En su texto de análisis sobre la obra de Bacon "Lógica de la Sensación", Giles Deleuze escribe que "La carne es el material corpóreo de la figura" y es el "hecho común entre el hombre y el animal". Deleuze hace una fundamental distinción entre el cuerpo en cuanto a carne (*chair, flesh*) y la pieza de carne (*viande, meat, beef*), mientras la primera noción nos lleva a contemplar la naturaleza espiritual que insufla la vida del cuerpo, el otro término lo podemos leer más bien en el menú de un restaurante. Este ida y vuelta es constante en la obra de Piffer, y es lo que potencializa su sentido simbólico como dispositivo crítico; también así pudo la cantante de moda eludir los ataques de los "políticamente correctos" defensores de los animales.

"¡Piedad para la pieza de carne!" clamaba Francis Bacon. Deleuze explica que la pieza de carne es el objeto más alto de la misericordia en la obra del pintor inglés. En sus pinturas "la pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora."

Deleuze llama a Bacon "pintor carnicero", "sólo en las carnicerías Bacon es un pintor religioso", "Bacon siempre estuvo muy impresionado por las imágenes relativas a los mataderos y a la pieza de carne, y para mí están ligadas estrechamente a todo lo que es la crucifixión" Cita a Bacon: "Estoy seguro, somos pieza de carne, somos osamenta en potencia. Si voy a un carnicero encuentro siempre sorprendente no estar ahí, en lugar del animal" (entrevista con David Sylvester) La carnicería despierta una especie de conciencia existencial, cruda y sin mediaciones: "Una extrema sensación de aislamiento, de insignificancia, casi igual a la nada, la certidumbre de que estamos singularmente concernidos, que todos somos esa pieza de carne arrojada y que el espectador está ya en el espectáculo" No somos sino masas de carne ambulante.

III

La carne es lo que directamente nos vincula con nuestra condición animal, cúmulo de músculos, nervios, grasa, venas por donde se registra la vida. Las emociones se sienten en el cuerpo, por tanto, en la carne. Incluso el deseo sexual está estrictamente identificado con la carne, el pecado es de la carne (sexo y hambre hacen al hombre pecador) es la carne (*flesh*) la que arde de deseo, y por tanto debe ser castigada; la carne pecadora se lacera, se arranca, se crucifica. Es la carne la que pesa al espíritu etéreo en su camino a la santidad. Supuesto es que el diablo con la carne se mete al cuerpo, por ello en Cuaresma la iglesia prohíbe su consumo, adoptando el precepto de Epicteto: *soutine, abstine* (sufre, abstente). La carne es pecaminosa, y como dice el proverbio: la carne busca la carne.

Los seres humanos somos animales carnívoros, comemos los cadáveres de otros animales. Además del alimento, su piel se usa para hacer muebles y abrigos, no hay desperdicio. Este hecho inaugura la historia de la humanidad. Antes cazábamos, como hacen los leones, ahora cultivamos a las especies de nuestro gusto en las granjas y establos, matamos a las vacas, las gallinas, los puercos y los borregos como un negocio o una industria cualquiera y el hecho mismo del asesinato, del degüello, la sangre, el arrebatar el soplo de una vida, queda ocultado, asimilado, obviado. Compramos las chuletas en el supermercado, en cómodos empaques higiénicos con muy poca reminiscencia a su origen.

Sin embargo, el hambre te arroja hacia la carne, más allá de nuestra "civilidad" devoramos a nuestras víctimas como animales salvajes. Con el estómago satisfecho, en plena digestión, puede haber hartazgo y hasta culpa. Los restos del bacanal se tiran, se limpian las mesas como se esconde la escena del crimen. Comer, alimentarse, es vivir, es necesidad primaria, pero en los animales carnívoros es también instinto asesino, es matar. En la ley de la sobrevivencia si no eres la presa entonces eres el cazador. Los dientes son las armas del criminal... ¿Cómo podemos separar tan fácilmente el acto de comer del de matar? ¿Qué mitiga en nuestras conciencias la relación entre la rica vianda y la podredumbre del cadáver en el foso?

A los soldados que mandan al frente de batalla los llaman "carne de cañón", esto no puede significar sino que su vida importa muy poco, son carnada para el ejército enemigo, son cuerpos sacrificables, poco importa el sufrimiento de la mujer e hijos que los esperan en casa. Ese estado de indiferencia ante la vida de un individuo, esa pérdida de sensibilidad cuando se cuentan los muertos por montón, hace evidente que la vida se valora según la posición económica y social que ocupan las personas. En tanto que el dolor ajeno no se puede sopesar, así como el propio termina por no ser compartible, asistimos a los genocidios de nuestra historia con la indiferencia de un animal sedado.

(5) Lady Gaga. Internet

(6) Gilles Deleuze. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena libros. Madrid, 2002.

S/t

Marcelo E. Pacheco

3 Bienal Iberoamericana de Lima,
Perú , 2002

La aparición pública de Cristina Piffer (1953) con su primera exposición individual en el Centro Cultural Borges, coincidió con un momento de renovación de la escena artística argentina. Los paisajes estéticos y las discusiones de principios de los años 90 cedían, lentamente, el territorio. Ciertas producciones y acciones de un nuevo grupo de artistas comenzaron a atravesar los discursos anteriores con claras intenciones de polémica. El perfil político de muchas de estas obras y las posiciones de sus materialidades y mundos simbólicos, afirmaban el retorno de trabajos fundados en la trama comunitaria y civil.

Las carnes encofradas de Piffer y sus instalaciones históricas impactan como señales del retorno de lo siniestro, el regreso de la violencia como palabra y como acto constantes en la historia argentina, desde su formación como Estado y como Nación. Finalmente, el país carnívoro encontraba una obra que hacía de la carne su material mismo de trabajo, la faena del artista se confundía con los hábitos de los mataderos y las carnicerías, y ponía en escena el degüello como práctica sistemática de la historia política y social. Las tensiones y la porosidad de la historia como los hechos que continúan en el presente, y la contemporaneidad con sus hábitos sacrificiales más sofisticados, hacen de las obras de Piffer incómodos dispositivos que, desde el pasado, cuentan las violencias más recientes. El formato histórico en piezas como *Perder la cabeza* (1997) con sus alusiones a los héroes degollados durante las luchas por la Independencia y las guerras civiles del siglo XIX, actúa como disparador de un doble impulso para la mirada: el distanciamiento que alivia el terror y hace más comfortable sostener la visión, y la demostración de persistencias que atraviesan los hábitos de esta comunidad, aun dentro de sus aparentes transformaciones. Los impulsos facciosos y los fundamentalismos militares, civiles y religiosos, las violencias cotidianas y estructurales, se van tejiendo en la Argentina, como parte de su cultura y sus identidades. En *Trenzas criollas* (2000) es la utilización de los recursos formales y sintácticos del trabajo artesanal en cuero lo que envuelve a la obra en su brutalidad de tripas trenzadas envasadas en formol.

El buceo en la historia o el recurrir a vocabularios de las artes populares le permiten a Piffer encapsular sus cortes de carne y sus achuras en reminiscencias que se acercan aplacadas. El ropaje de frascos, mesas, vaciados, líquidos y colores siempre suntuosos o mínimos, agregan el poder de lo bello y la ambigüedad de lo lujoso, como pantallas frente a lo descarnado y a lo visceral. Otro recurso discursivo que asegura la eficacia política de las obras, primero, "encubriendo" y seduciendo los sentidos del espectador para, después, revelar, de golpe, las verdades frente a un mirón curioso ya atrapado.

La instalación *Neocolonial* (2001) retoma la idea de las placas de carne encofradas en resina poliéster, con el agregado de piezas de grasa vacuna y parafina, distribuidas a manera de friso decorativo sobre la pared y, como pavimento, sobre el piso. Las alusiones históricas son ahora más cercanas y el territorio aludido muy específico: el estilo neocolonial desarrollado, en la segunda y la tercera década del siglo XX, en plena construcción de la modernidad rioplatense en los campos de la arquitectura, el mobiliario, la decoración y la gráfica. En el contexto de debate por una definición de la argentinidad, se articulan los legados aborígen, colonial y español (revisados y puestos en valor) con componentes relacionados con el nacionalismo, el populismo, la modernización y el regionalismo americano. Arquitectos y escritores como Ricardo Rojas, Martín Noel, Ángel Guido y Leopoldo Lugones, con sus textos, sus teorías y sus construcciones, fueron actores centrales de aquellas propuestas. El uso de cerámicas y azulejos, en los muros de mampostería y en los pisos, fue característico de los modelos neocoloniales, así como el reciclaje de formas decorativas andinas retomadas de la cerámica, los tejidos y la arquitectura indígenas.

En este caso, Piffer utiliza, nuevamente, el mecanismo propio de la parodia, pensada como contra canto o canto paralelo. Actualiza un mundo simbólico y material característico del debate neo- colonial de los años 20. Y carga la cita histórica con el uso de materiales reconocibles como la carne y la grasa que suman a la prédica de la estética nacional, un componente directo de otro imaginario criollo identificado con lo rural, con la economía de los frigoríficos y con la vieja oligarquía paternalista de base agropecuaria. Una vez más, la artista bucea en la historia cultural local para iluminar sobre los modelos de formación de nuestras identidades, recurriendo a cortes y montajes donde una cita contiene otra cita y donde las narraciones se van tramando. Cristina Piffer insiste sobre la presencia seductora y elemental de la carne, con sus resonancias poéticas y escatológicas, y con su realidad física de la violencia y los matarifes.