

# CRISTINA PIFFER

**IGNACIOLIPRANDI**  
ARTE CONTEMPORANEO

Avenida de Mayo 1480 - 3ro izquierda  
Buenos Aires - CP1106 - Argentina  
+5411 4381 0679 - [info@ignacioliprandi.com](mailto:info@ignacioliprandi.com)  
[www.ignacioliprandi.com](http://www.ignacioliprandi.com)  
Lunes a Viernes de 11 a 20hs.  
Sábados by appointment.

## **Cristina Piffer**

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

### **Muestras individuales y colectivas**

2011 Cristina Piffer, MALBA, Fundación Costantini.  
2011 Estados de la materia II, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.  
2011 Panteón de los Héroes, Fundación Osde Buenos Aires.  
2011 Radical Shft. Political and Social Upheaval in Argentinean Art since the 1960s. Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemania  
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.

## PERDER LA CABEZA

**Perder la cabeza**, 1998 (detalles)  
Acrílico, carne vacuna, acero inox  
40 x 40 x 4 cm.

**Perder la cabeza**, 1998  
Acrílico, carne vacuna, acero inox  
4,50 x 0,80 x 0,75 cm.



**Lonja** ,2002 (detalle)  
Cuero crudo y acero inoxidable  
1,05 x 0,25 x 0,10 m.

**Lonja** ,2002  
Cuero crudo y acero inoxidable  
1,05 x 0,25 x 0,10 m.



© pfler - lonja (2002) detalle - cuero crudo y acero inoxidable, medidas: 1,05 x 0,25 x 0,10m

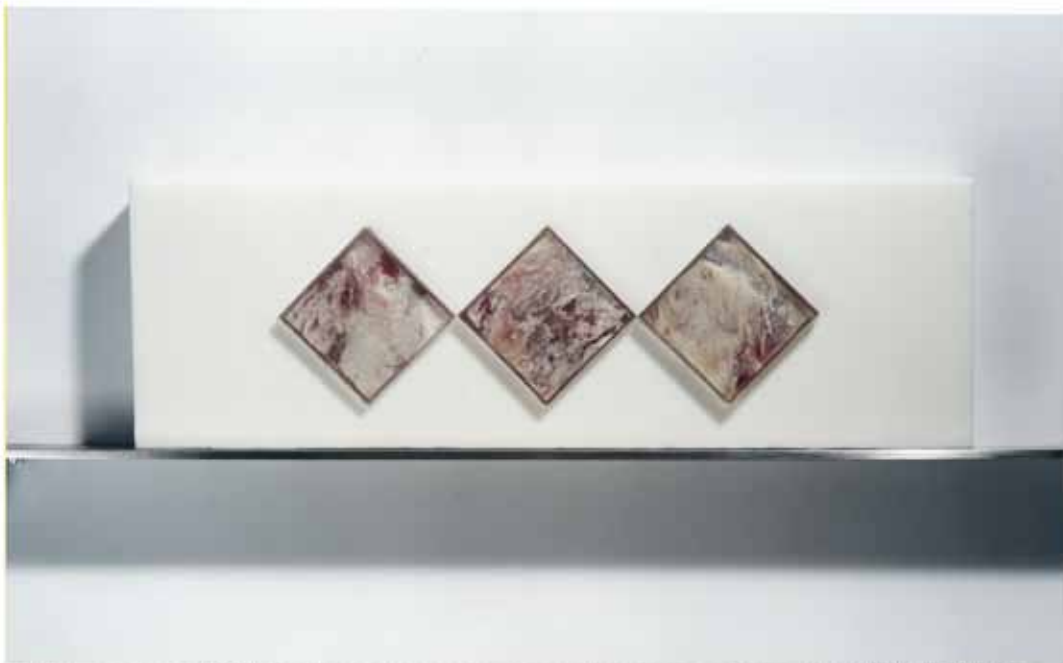


**Neocolonial** ,2002  
Acrílico, carne vacuna, grasa y parafina  
1,60 x 2,40 cm.

**Neocolonial**, 2002  
Acrílico, carne vacuna, grasa y parafina  
0,90 x 0,25 x 0,05 m.



c. piffer - neocolonial (2002) acrílico, carne vacuna, grasa y parafina - medidas: 1,60x2,40m



c. piffer - neocolonial (2002) acrílico, carne vacuna, grasa y parafina , acero inoxidable. medidas: 0.90 x 0.25x0.05m

**SERIE DE TRENZADOS**

**Cincha**, 2002  
Serie de trenzados  
Chinchulines, agua y formol, acero inox  
recipiente: 0,60 x 0,22 x 0,06m



c. pifer - cincha- ( 2002 ) chinchulinas, agua y formol, vidrio, acero inox. medidas: recipiente 0,60x0,22x0,06m

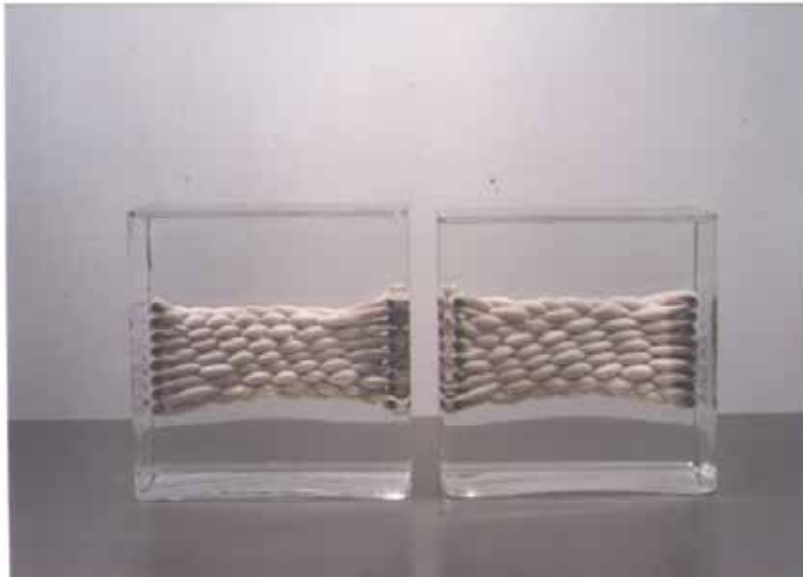
**S/t**, 2002  
Serie de trenzados  
Chinchulines, agua y formol, vidrio, acero inox  
1,15 x 0,75 x 1,05m.



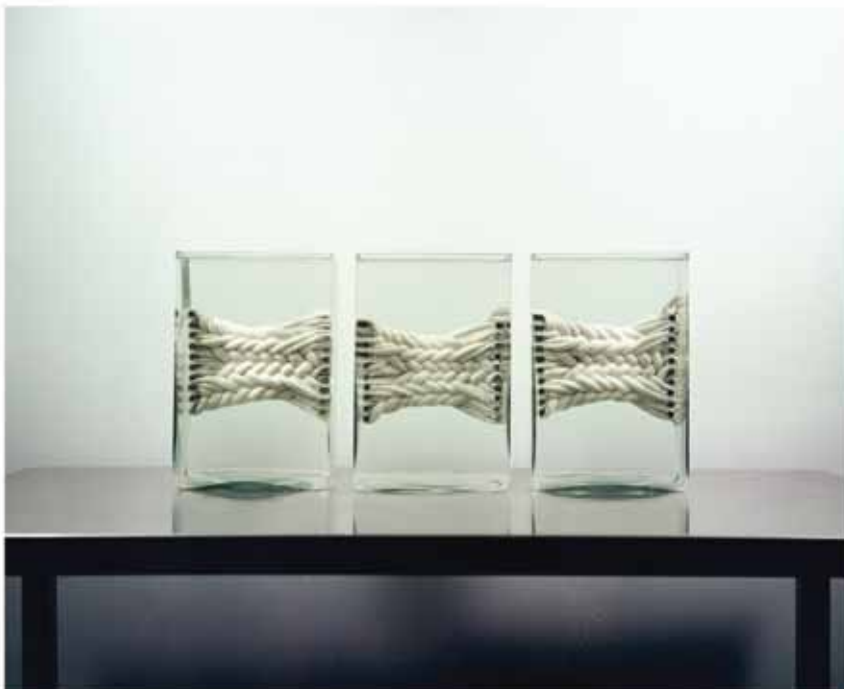
c. piffer - s / t - serie de trenzados ( 2002 ) chinchulines, agua y formol, vidrio, acero inox, plateo. med. 1.15 x 0.40x1.05m

**S/t, 2002**  
Serie de trenzados (2002)  
Chinchulines, agua y formol, vidrio, acero inox, ploteo  
1,15 x 0,40 x 1,05m.

**S/t, 2002**  
Serie de trenzados  
Tripas vacunas en agua y formol, vidrio, mesada  
de acero  
med c/ frasco: 0,25 x 25 x 0,12 m.

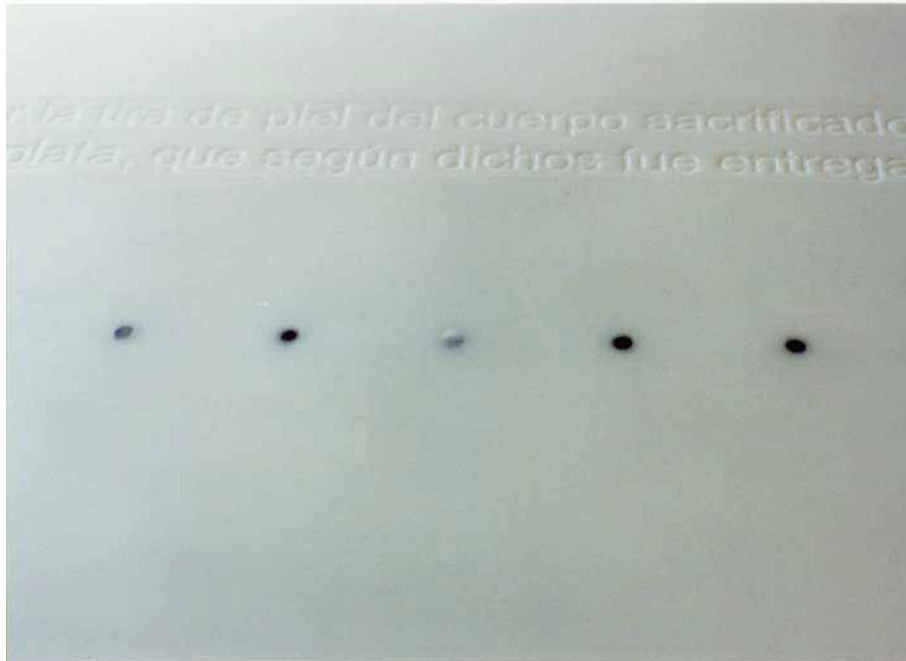


c. pfler - s/t - serie de trenzados, 2002 - tripas vacunas en agua y formol, vidrio, mesada de acero. med. c/ frasco 0,25x0,25x0,12



c. pfler - s/t - serie de trenzados [2002] chinchulines, agua y formol, vidrio, acero inox. medidas: 1,15 x 0,75 x 1,05m

**S/t**, 2002 Serie de mesadas  
Grasa y parafina, acero inoxidable  
Medidas: c/ mesada 1,05 x 0,70 x 0,75 m.



c. piffer - s / 1 - serie de mesadas ( 2002 ) grasa y parafina , acero inoxidable , medidas: c/ mesada 1.05 x 0.70x0,75m

**S/t**, 2003  
Grasa y parafina, acero.  
35 x 40 x 5 cm.

**SRA**, 2003  
Grasa y parafina, acero.  
1,40 x 0,65 x 0,75m.



**SRA**, 2003  
grasa y parafina , acero inoxidable  
130 x 18 x 5 cm  
Edicion 3 + 1AP

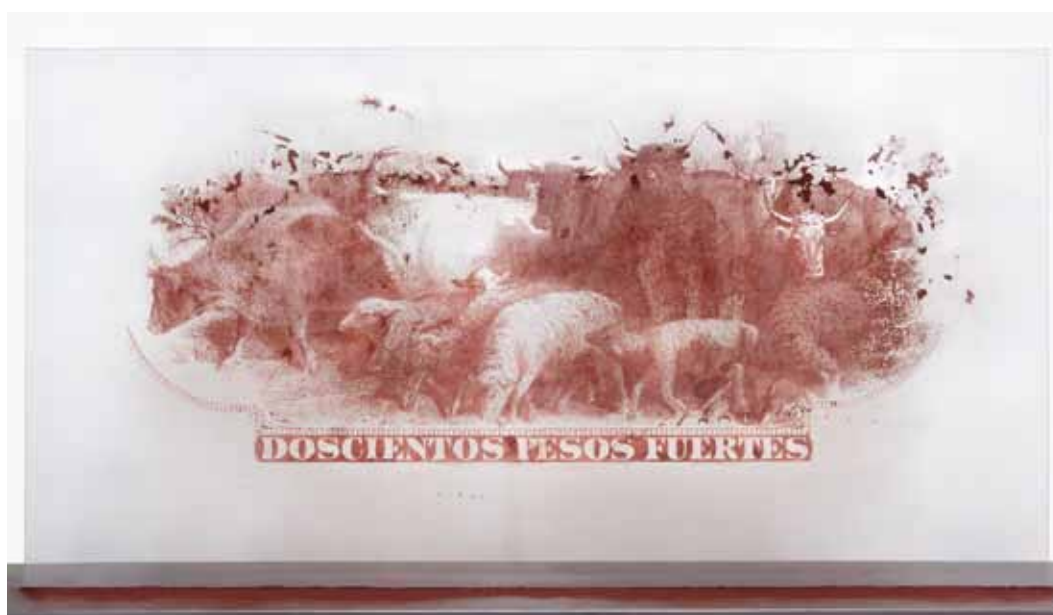


**CON LA SANGRE EN EL OJO**

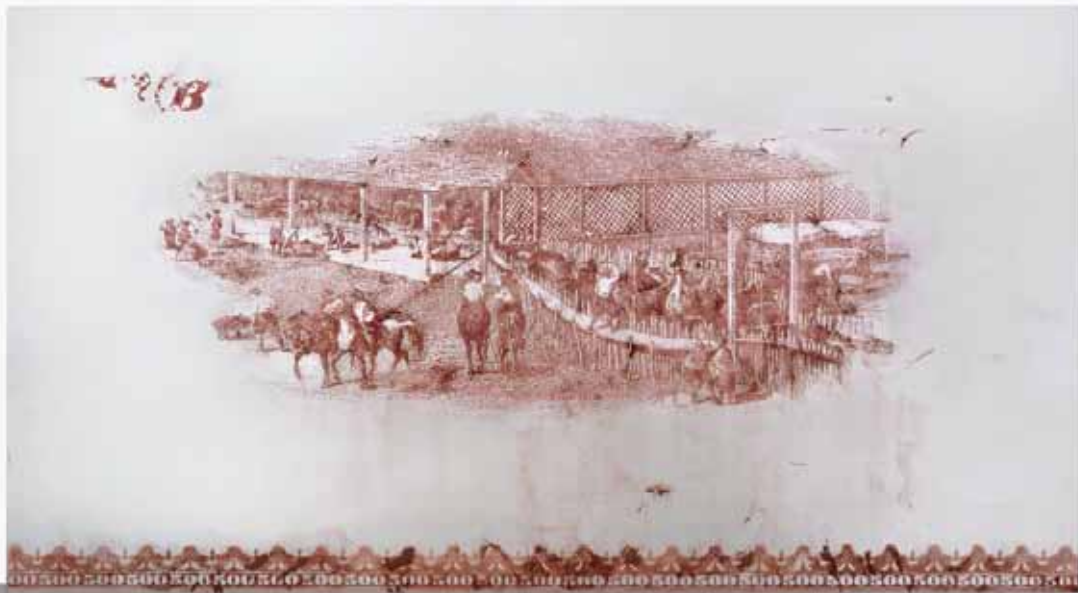
Serie: Las marcas del dinero  
**20 pesos**, 2010  
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable  
100 x 145 x 27cm.  
Edición: 3



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



**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



Serie: Las marcas del dinero  
**S/t (detalle)**, 2010  
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable  
80 x 90 x 22cm.



Serie: Las marcas del dinero  
**S/t (detalle)**, 2010  
Sangre de vaca deshidratada, vidrio, acero inoxidable  
80 x 90 x 22cm.



## **Cristina Piffer, el cuerpo del delito**

*Marcelo E. Pacheco*

Perder la cabeza fue el título elegido por Cristina Piffer para su inquietante instalación presentada, en 1998, en el Centro Cultural Borges. Desde entonces sus placas mortuorias y sus entripados han ido desplegando, con ajustada asepsia, el cuerpo del delito de nuestra violencia histórica y de sus evidencias culturales.

Piffer sella cortes de carne en pulidos encofrados de acrílico, o trenza achuras siguiendo la práctica artesanal del trabajo de tientos en cuero crudo, o estampa relatos históricos en grasa dentro de estrictos moldes atravesados por pernos de metal. Sus objetos se disponen en mesas de acero que aseguran el efecto de la disección y el escenario del laboratorio para la práctica médica o la acción del matarife. Mesas funerarias, ecos de otras mesas donde se pacta sobre la vida y sobre la muerte; extensas mesas de la autoridad donde se disciplina al otro. Mesas sacrificiales. Cuerpos carneados, cuerpos destripados. Grasa vacuna convertida en letra que, con su sugerente inversión especular, relata la violencia animal dentro del mundo de los hombres. Marcas individuales, marcas comunitarias.

**Serie de Mesadas.** Encerrada en sebo fantasmal la voz de un sobreviviente de los degüellos de la batalla de Pago Largo. Memoria que regresa con los rastros de Berón de Astrada degollado y mutilado. Una lonja de su piel "como de cuatro dedos de ancho desde la raíz de la nuca hasta la rabadilla" y una manea que recibe como trofeo Justo José de Urquiza.

Piffer expone relatos celosamente silenciados por las varias historias oficiales y los reitera en sus mesadas, afirmando el valor ceremonial de lo oprimido que retorna. Los derrotados fueron victimizados como ganado y ahora recuperan su presencia en la alquimia de la grasa fundida. Las placas recurren al lenguaje anudando letras y cuerpos: el silencio del degollador es descubierto en la voz del testigo que sobrevive; la autoridad que animaliza a sus víctimas mediante rituales de carnicero, se hace palabra prolijamente vaciada entre restos orgánicos. La trama se ajusta entre la acción descrita y el material utilizado, entre la práctica violenta y minuciosa de la muerte y la memoria que interroga lo ocurrido. "Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales. [...] Como fuerza de producción, el cuerpo adquiere relaciones de poder; ese poder se aplica al uso policial, y el doble uso del cuerpo, que es una doble o triple alianza, constituye el horror y la inversión siniestra que funda la barbarie. Doble uso del cuerpo o doble alianza sin alianza con el código escrito de la razón. [...] El horror del traslado de la carnicería del poder sobre los cuerpos animales, a la política y al poder sobre los cuerpos humanos."

Piffer entrelaza simbólicamente dos acontecimientos contemporáneos. 1839 es el año de los degüellos de Pago Largo y el año en que Hilario Ascasubi escribe La refalosa. Obra central en el gauchesco argentino donde "[...] por primera vez se unen el horror y el escándalo verbal del género. Es el universo patria o muerte, donde se amputan y matan los cuerpos." El poema contiene la descripción minuciosa del Tin Tin y Refalosa: el gaucho bien "asiguro" es torturado hasta su degüello "[...] y entonces lo desatamos/ y lo soltamos;/ y lo sabemos parar/ para verlo refalar/ ien la sangre!/ hasta que le da un calambre/ y se cai a patelear;/ y a temblar/ muy fiero, hasta que se estira/ el salvaje: y, lo que espira,/ le sacamos/ una lonja que apreciamos/ el sobarla,/ y de manea gstarla."

Junto a esta primera instalación, un artefacto metálico muestra reluciente una lonja estirada de cuero, documento testigo de aquella barbarie. Una cincha realizada con tripas inaugura otra voz en la exposición. **Serie de Trenzados.** La artesanía en cuero crudo una vieja tradición rural masculina. Otro territorio donde los atributos, trabajados con habilidad, señalan jerarquías y se convierten en bienes suntuarios, y en usos relacionados con la autoridad y el saber, exhibiendo la organización de las fuerzas de producción económicas, políticas y sociales. Al aislar el acto del trenzar de su contexto habitual, Piffer lo convierte en objeto y abre sus varios sentidos. Un universo cultural con sus porosidades entre lo culto y lo popular, entre el paisano y el patrón, entre la mentalidad criolla y la construcción de identidades cruzadas. (comentarios que se anudan con fuerza sobre aquellos otros informes realizados por Luis Bénédict, desde los años '70, y que forman parte sustancial del imaginario artístico contemporáneo)

Otra acción para la muerte que teje sus alianzas. 11, 13, 17 ó 21 tientos. Tripas de vaca ancladas en soportes de acero y sumergidas en perfectos envases de vidrio con formol. Cuerpos del delito: cadáveres destripados para que no floten. Piffer despliega la sabiduría de bellas formas y de órdenes rigurosos. Sigue al tranco las instrucciones de un famoso manual de trenzas gauchas. Dispone los macabros artefactos en sus mesas de metal. Le da al espectador un solo espacio de descanso: la presencia suspendida de textos que describen, sobre la pared, el tipo preciso de cada trenzado.

Del degüello al acto de destripar se mantienen ciertas constantes. Una doble frontera entre el mundo animal y el mundo de los hombres; entre el pasado y la actualidad. La grasa, convertida en fino soporte para la palabra, mantiene el borde con su olor penetrante y grueso. El rigor de los trenzados se disuelve frente al malestar evidente de tripas flotando en modernos vasos funerarios o macabros envases de autopsia. Siempre la belleza y la escasez atrapan nuestros sentidos. La astucia de Piffer es evidente. La opulencia dura poco. Apretados chinchulines y blancas placas de sebo expuestos como testimonios de cada gesto donde interviene el filo del cuchillo –real, imaginario, metafórico. **Entripados** un manual sobre la Argentina y sus fantasmas.

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 los primeros 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 confortable sostener la mirada, y la demostración de persistencias que atraviesan los hábitos de esta comunidad, aún 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 articulaban los legados indígena, 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 neocolonial 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.

Marcelo E. Pacheco

por Fabián Lebenglik. "La historia cautiva en el matadero"  
Pagina 12, Domingo, 28 de Abril de 2002.  
[link a la nota](#) | [descargar en PDF](#)

Carne, tripas, grasa y cuero vacunos trabajados con astucia artesanal y exhibidos con asepsia quirúrgica conforman *Entripados*, la poderosa muestra con que Cristina Piffer vuelve a poner sobre la mesa la idea de que la historia argentina es un matadero que siempre recompensa con oro y bronce al carnicero.

La que pareciera ser una metáfora artística fundacional sobre el gesto inicial que fuerza la materia para darle belleza, en Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953) adquiere nuevamente la potencia casi insoportable de la literalidad, porque para fabricar sus bellos objetos la artista utiliza grasa, tripas, carne y cuero vacunos.

La historia argentina, así como la conformación y funcionamiento del Estado, están narrados en clave por Piffer como lo que son: una saga de degüellos, un relato de violencia sobre el cuerpo del enemigo, un encadenamiento faccioso de carnicerías, en donde alguna vez se cruzó para siempre la raya entre el sacrificio del ganado y el del cuerpo de los opositores políticos.

La muestra se presenta en la galería Luisa Pedrouzo, un nuevo y muy buen espacio para las artes visuales, inaugurado a fines del año pasado con dos exposiciones de presentación de su excelente equipo de artistas, y una muestra individual de Daniel Ontiveros.

El equipo se completa con Gumier Maier (cuya muestra sigue en el calendario y se inaugura a mediados de mayo), Alicia Herrero, Fabiana Barreda, Raúl Flores, Leonel Luna, Marcela Astorga, Claudia Fontes, Marcelo Grosman, Gabriel Valansi, Mónica van Asperen, Hugo Vidal, Miguel Ronsino, Nushi Muntaabski, Cristina Schiavi, Elba Bairon, Hernán Marina y Marcela Cabutti.

La galería ocupa un subsuelo muy bien adaptado para la función, pero además supo aprovechar un minúsculo espacio en la planta baja que sirve como prólogo. Allí, en la propia entrada, la muestra de Piffer se abre con dos piezas inquietantes. Primero, una cajita cuadrada de acrílico colgada como un rombo, que luce como un pequeño cuadro de tonos rojizos y rosados. Se trata de un corte de carne vacuna encofrado y sellado. La segunda pieza es un objeto de mesa, una lonja de cuero crudo tensada por dos ganchos de acero: casi un souvenir. Ambas obras colocan al espectador de lleno en el tema que ocupa a la artista: la historia argentina como una carnicería.

La lonja evoca el degüello del que fuera gobernador de Corrientes, Genaro Berón de Astrada, en la batalla de Palo Largo por orden del triunfante caudillo rosista Pascual Echagüe, en 1839. La precisión del relato está inscrita en bajorrelieves sobre enormes placas de cebo que, como si fueran lápidas minimalistas (aunque de olor penetrante y a su vez penetradas por una serie de pernos de acero), son exhibidas como una extensa mesada sobre pulcras mesas de acero. El blanco relato de época, esculpido, cuenta que el cuerpo de Berón de Astrada estaba "boca abajo: un cuerpo muy blanco, sin una oreja, notándose que le habían sacado una lonja como de cuatro dedos de ancho desde la raíz de la nuca hasta la rabadilla". La tira en cuestión, transformada en trofeo, fue obsequiada a Justo José de Urquiza como manea.

El año 1839 es la fecha clave de la exposición y la matanza entre facciones de caudillos es el telón de fondo que se proyecta ominosamente hasta el presente.

Desde la literatura, ese mismo año, Esteban Echeverría e Hilario Ascasubi lo contaron cada uno a su manera. El matadero, relato fundador de la ficción en la Argentina, fue publicado en 1871, pero Echeverría lo había escrito en 1839. El texto se abre como un relato de costumbres en el que se narra la falta de carne en Buenos Aires, agravada por fuertes lluvias que impidieron la entrada de novillos al matadero. El escritor cuenta de un modo protocinematográfico la entrada y el sacrificio de los animales. A partir de ese punto, un accidente desencadena pequeñas y grandes violencias en serie que preparan al lector para la narración de un típico crimen político: de la carnicería del ganado se pasa a la carnicería de un unitario. El matadero es un texto sobre la conformación y la práctica de un estado criminal y el núcleo sanguinario del cuento describe el procedimiento de "la refalosa".

Precisamente en 1839 Ascasubi escribe "La refalosa", donde describe la tortura y el degüello de un opositor en la era rosista: "Y entonces lo desatamos/ y lo soltamos;/ y lo sabemos parar/ para verlo refalar/ ien la sangre!/ hasta que le da un calambre/ y se cai a patelear,/ y a temblar/ muy fiero, hasta que se estira/ el salvaje: y, lo que espira,/ le sacamos/ una lonja que apreciamos/ el sobarla,/ y de manea gastarla". Echeverría murió en el exilio y Ascasubi pasó exiliado buena parte de su vida.

La muestra de Piffer –que en estos días está en Perú como invitada (junto con Hugo Vidal), porque sus obras conforman el envío argentino a la Bienal de Lima– no ofrece concesiones y a ello contribuye su austeridad implacable. Una vez descriptos la lonja de cuero, la mesada de grasa y parafina y el cuadrado de carne, resta lo principal: una serie de trenzados hechos de tripa, en los que la artista utiliza la técnica tradicional. El mismo nombre de la exposición, *Entripados*, remite tanto al enojo y al disgusto apenas disimulado, como a la materia misma de las tripas. Ese gusto por lo literal en Piffer está capitalizado de tal modo que en vez de volver banal su obra, la vuelve sorprendente. Hay una frontalidad trabajada con tal precisión que cada pieza se vuelve exquisita e insoportable al mismo tiempo.

Las tripas de vaca están trabajadas en diferentes modos, y la descripción del proceso artesanal está tomada de un manual y transcripta y ploteada sobre la pared. Las tripas anudadas en perfectas geometrías están sumergidas en formol y exhibidas en delicados vasos, lo cual las convierte en bellos objetos de colección.

La combinación del relato casi invisible del degüello de Berón de Astrada se suma a los textos bien visibles en los que se explicita la técnica del entrelazado. La ferocidad de la primera descripción se mezcla con la asepsia técnica de las demás y entre ambos relatos se transmite el efecto de la obras: técnica, organicidad, premeditación, la puesta en escena de la razón criminal multiplicada a la esfera de razón de Estado.

En este sentido es interesante seguir con las consecuencias del relato histórico, cuyo punto de partida Piffer coloca en 1839. El caudillo, militar y político Pascual Echagüe, responsable del degüello de Berón de Astrada, siguió el mismo itinerario político que todos aquellos que utilizaron la función de Estado para el crimen. Si ahora se los premia con una embajada o con la integración de un directorio de empresas públicas residuales o de organismos descentralizados, la trayectoria de Echagüe marcó un estilo. Tras el degüello fue gobernador de Santa Fe, luego pasó a formar parte del Honorable Senado de la Nación, a renglón seguido fue nombrado interventor nacional de la provincia de Mendoza y su carrera fue coronada con un cargo afín a sus conocimientos: ministro de Guerra y Marina del presidente Derqui.

El Estado argentino del siglo XIX visto como una banda criminal sigue siendo hoy una versión tan verosímil como entonces, especialmente cuando la crisis actual permite apreciar la continuidad de los procedimientos y procesos políticos económicos de los últimos veinticinco años y el modo en que este fatal cuarto de siglo se trenza con la cadena de crímenes seriales que fundaron la historia argentina.

*Entripados*, de Cristina Piffer, se exhibe en la galería Luisa Pedrouzo (Arenales 834), con entrada gratuita, hasta el 10 de mayo.

## **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 compresión 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 de- limitan 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 con- versión 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 denominio 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 lí- nea 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 -iuna vez más!- las condiciones de producción y aparición de la novela referida, que recién se- ría 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.

Llamaré 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 analogable 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).

## **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. 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, y de paso, complejizar aquellos estereotipos aludidos.

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) un piso en damero, realizado con baldosas cuadradas de carne roja intercaladas con otras de grasa blanca. Constituye esta instalación una cita al repertorio de la arquitectura neocolonial, arquitectura de la argentinidad. "Lonja" (2002) muestra un cuero vacuno tensado por unos ganchos de acero, este mecanismo permite pelar el cuero, a filo de cuchillo. Remitiendo a una práctica rural. Un saber popular. Estas piezas también 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 expuesta 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, fue en esa ocasión que José de Urquiza recibió una tajada de su piel como trofeo.

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 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)

---

(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.

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

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 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 si 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, mas 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, mas 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, mas 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 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 interpre

---

(4) Tomás Eloy Martínez. Internet

taciones. Para mi 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"(6) , 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 mi 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?

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 aborigen, 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.