

BARROCO PUNZÓ: UN ABORDAJE A LA OBRA DE CRISTINA PIFFER

Nieto, Danila Desirée

Danila Desirée Nieto
danila.nieto@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad Nacional de José C. Paz, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Noviembre 2022
Aprobación: 15 Enero 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322008/>

Resumen: Este trabajo buscará analizar los mecanismos estético-políticos empleados por la artista argentina Cristina Piffer en sus exhibiciones. En estas, monta una puesta histórico-alegórica que remite a procesos que, desde antaño, se disputan el campo de la tradición y la hegemonía en torno a dos formas de entender la nación desde la Independencia: por un lado, una Argentina civilizada, europea, cosmopolita e institucional; por el otro, una definida por lo bárbaro, lo nacional y lo latinoamericano (Shumway, 2002 [1991]). Se busca dar cuenta de cómo, en sus obras, se retoman ciertas temáticas de las luchas sobre las maneras de entender lo nacional entre los binarismos «unitarios o federales», «civilización o barbarie», «peronismo o antiperonismo». Asimismo, se indagará críticamente en los mecanismos estéticos que permiten que, en sus muestras, se experimente lo sublime (Kant, 2007 [1790]), al producir, al mismo tiempo, placer y displacer, atracción y disgusto. También se pretende poner en evidencia cómo, en una puesta en exhibición de factura minimalista, pero, a su vez, barroca, el uso de partes bovinas puede visibilizar ideales en disputa (partiendo de la contraposición decimonónica civilización-barbarie) cuando se analiza lo «nacional» argentino.

Palabras clave: Arte Argentino, Arte y Política, Estética, Barroco.

Abstract: *This paper seeks to analyze the aesthetic-political mechanisms employed by the Argentine artist Cristina Piffer in her exhibitions. In these, she sets up a historical-allegorical setting that refers to processes that have long disputed the field of tradition and hegemony around two ways of understanding the nation since Independence: on the one hand, a civilized, European, cosmopolitan and institutional Argentina; on the other, one defined by the barbarian, the national and the Latin American (Shumway, 2002 [1991]). The aim is to show how in his works certain themes of the struggles around the ways of understanding the national between the binarisms "unitary or federal", "civilization or barbarism", "Peronism or anti-peronism" are taken up again. At the same time, we will critically inquire into the aesthetic mechanisms that allow us to experience the sublime (Kant, 2007 [1790]), by producing at the same time pleasure and displeasure, attraction and disgust. On the other hand, it will seek to show how in a minimalist but baroque exhibition the use of bovine parts can make ideals in dispute visible (based on the nineteenth-century civilization-barbarism contraposition) when analyzing the Argentine "national".*

Keywords: *Argentine Art, Art and Politics, Aesthetics Studies, Baroque.*

*Si al infinito uno le añade más infinito,
el resultado es infinito.
Si uno junta lo sublime con lo siniestro,
el resultado es siniestro, ¿no?
ROBERTO BOLAÑO*

INTRODUCCIÓN

¿Se puede escribir una historia con sangre deshidratada? ¿Se puede esculpir una alegoría nacional con tripas trenzadas? ¿Se puede inmortalizar al oprimido cuando se narra el relato de los vencedores? ¿Se puede utilizar el rastro ganadero contemporáneo para hacer (re)aparecer las convulsiones barrocas?

En este trabajo se indagará sobre la obra de Cristina Piffer, quien ha intentado dar respuesta a estas preguntas al desarrollar piezas con sangre, tripas y grasa de vaca como alegoría de la argentinidad. La artista argentina monta, en sus exhibiciones, una puesta histórico-alegórica que remite a procesos que, desde antaño, se han disputado el campo de la tradición y la hegemonía en torno a dos formas de entender la nación desde la Independencia: por un lado, una Argentina civilizada, europea, cosmopolita e institucional; por el otro, una definida por lo bárbaro, lo nacional y lo latinoamericano. A partir de estas premisas, se buscará indagar en cómo la puesta de sus exposiciones de factura minimalista, junto al uso de partes bovinas para la creación de sus obras, pueden visibilizar, plantear y poner en cuestión ideales en disputa (partiendo de la contraposición decimonónica civilización-barbarie) cuando se analiza lo «nacional».

EL RESULTADO ES SINIESTRO

A lo largo de su trayectoria, Piffer ha creado piezas que cuestionan lo argentino a partir de materiales incómodos. Sus obras poseen un fuerte trabajo de archivo y remarcan la importancia, tanto técnica como conceptual, de la materialidad. Estas generalmente son expuestas en blancos salones despojados, iluminados de manera quirúrgica, en los cuales reconfortan, en una primera impresión, el orden y la calma. En ellos se presentan las obras que, a la vez, dialogan con estas características. Sobre mesadas de acero, se apoyan encofrados de vidrios con formas atractivas a la vista (*Perder la cabeza*, 1988; *Cincha*, 2002; *Trenzados*, 2002), retratos de pequeño formato (*Braceros*, 2018) o placas blanquecinas con palabras caladas minuciosamente (*Mesadas*, 2002). En las paredes se exhiben estructuras vidriadas con motivos monetarios decimonónicos impresos en *bordeau* amarronado (*Las marcas del dinero*, 2010) y, en el suelo, aparece una senda incaminable por la riqueza de su textura marmórea (*Neocolonial*, 2002).

Sin embargo, el ojo curioso, al acercarse a cada una de las obras, advierte el uso de materiales poco convencionales, cuando no morbosos. Todo roza lo trágico: el vidrio contiene formol que resguarda del tiempo tripas trenzadas, las palabras cuentan hechos terribles y son caladas en grasa bovina, y los retratos son de personajes bastardeados por la historia. Si el *bordeau* es amarronado es porque su pigmento está hecho con sangre vacuna deshidratada, y si la baldosa es incaminable es porque su textura de mármol la producen las vetas de un corte ganadero. Según Severo Sarduy (1972), lo barroco estaba destinado a la ambigüedad y la difusión semántica. Para el autor, fue la perla irregular, que, en español, se conoce como «barrueco» o «berrueco», y, en portugués, «barroco», aquella roca nudosa de densidad aglutinada que enquistada, prolifera y, al mismo tiempo, es libre y lítica, pero también tumoral y verrugosa. En última instancia, lo que aparece

denodadamente en los diccionarios como lo bizarro y chocante. Para Néstor Perlongher (1992) es aquella maquinaria que disuelve la unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones, toques y excesos maquillados en el esplendor del encanto.

Aquí se articulan dos recursos político-estéticos: por un lado, las tácticas del inventario fotográfico unidas a la imagen y a la palabra como registro-huella que cala las superficies o se imprime en ellas; por el otro, lo orgánico como materia prima, en tanto tinta serigráfica, o pieza escultórica contenida en formol y vidrio para ser mostrada en mesadas de acero o para ser desplegada sobre el suelo. Todo reverbera en un siniestro orden y pulcritud que, si bien calma en su minimalismo el ejercicio de la contemplación, activa la intuición. En *Trenzados* (2002), por ejemplo, aparece la huella de un cuerpo que alguna vez fue y, ahora, es tripa y carne ajusticiada; *Las marcas del dinero* (2010), por su lado, denuncia, en sangre deshidratada, el poder, la riqueza y la incidencia del campo en las marcas identitarias argentinas.

Desde el psicoanálisis, Sigmund Freud (1992 [1919]) habló sobre lo ominoso (*das Unheimliche*) como el retorno de las cosas familiares que se han vuelto extrañas por la represión. El gran conjunto de obras de Piffer son, en primera instancia, atractivas, inofensivas, para luego convertirse en elementos terroríficos, asociados a una proyección traumática del inconsciente. Según Eugenio Trías (2001), el psicólogo austríaco efectuó un inventario temático de una de las experiencias más características del romanticismo: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro. Ahora bien, fue Immanuel Kant quien, en su *Crítica del juicio* (1790), inauguró conceptualmente dicha corriente abriendo el núcleo ideológico que la hizo posible. Para Trías, la categoría de lo sublime dio el paso del Rubicón, ya que, a partir de esta, la estética dio un salto más allá de las limitaciones de lo bello clásico para despertar sentimientos sublimes sobre otros objetos sensibles conceptuados de manera negativa, faltos de forma, desmesurados o caóticos. Aquello que muestra Piffer (la carne, el sebo, la sangre, las achuras) debía permanecer oculto y, aquí, se convierte en parte necesaria del arte como elemento de la realidad que debe representar.

Para que surja el sentimiento de lo sublime kantiano, el individuo debe sentirse resguardado; de lo contrario el temor le impediría la contemplación. Así, «frente al cuerpo muerto, nos encontramos a salvo, ya que el que ha muerto es otro y no uno, dado que aún nos encontramos con vida y con la posibilidad de contemplar los restos de aquel que ya no es» (Ares, 2013, p. 143). Sin embargo, María Cristina Ares (2013), retomando a Kant, asegura que, frente al cadáver, uno siente dolor ante la evidencia de la insignificante animalidad del cuerpo exánime. Entonces, si lo conocido, a partir de la presencia de lo siniestro, deja de ser familiar para volverse amenazante, en última instancia, el cuerpo sin vida puede pensarse como el gesto de recuperar algo del pasado —dado que ese cuerpo ya murió— e integrarlo al presente desde la manifestación artística. Piffer retoma, desde los lenguajes del arte antiguos, debates sobre la canonizada Historia Argentina y quita parte del Velo de Maya que la cubre para exponer la Historia de los Olvidados, los Vencidos.

Dice Severo Sarduy (1987) que el deseo de barroco está en la conducta humana, como un impulso irrefrenable de «autoplástica» que lleva al sujeto a la búsqueda de una imagen de despilfarro inútil; la búsqueda ociosa e «hipertélica» —más allá de sus fines— que despliega las transparencias, las texturas, los colores del alarde de exceso que se configuran en la propia naturaleza del ser como cuerpo. Como si se tratara de una fuerza natural que lleva a pájaros, insectos y humanos a la celebración del derroche más allá de los fines biológicos y/o evolutivos. Un deseo de barroco en el cual el cuerpo es el soporte de la obra, y el espectáculo se comunica en una multiplicidad de lecturas, más que como un contenido fijo y unívoco. En las muestras de Piffer la muerte es visible y se expande en diversos espacios y prolifera en todos los recovecos y soportes: desde el material orgánico hasta el nombre de aquel que fue exterminado. El cuerpo muerto irrumpe en el mundo de la vida contra la tradición moderna que separa el lugar de los vivos de los muertos. Aquello que no aparece enterrado se muestra en exceso como la cara oculta de lo que fue escrito con sangre.

Este tipo de espacio podría pensarse como uno barroco en tanto, según Sarduy (1972), la superabundancia y el desperdicio (de lo alterno, lo otro, que debería haber sido desechado) sirve de vehículo para un lenguaje de la demasía. Piffer apela a un código que, en primera instancia, parece económico, austero y reducido a

su funcionalidad —cual vehículo servil a la información clara—, pero que, ante la indagación, place en la demasía y se muestra, como diría Perlongher —citando a Deleuze—, a la manera del «teatro de las materias»: «Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas» (Perlongher, 1992, p. 50). En este sentido, si la muerte está en todas partes de manera excesiva, termina por ser visible e invisible: se esconde en el desbordamiento. Aquello que es invisibilizado se marca por lo ocultado, que es naturalizado en el anhelo por el devenir civilizado de la canonizada Historia Argentina.

METODOLOGÍA DE LO ABYECTO

La artista activa palabras que polemizan la búsqueda de la república liberal decimonónica: escrito en sangre bovina se lee «INDIO, BÁRBARO, EXTRANJERO, APÁTRIDA, SUBVERSIVO, TERRORISTA» (*Bárbaros*, 2019). Todos estos representan ese Otro no-ciudadano, no-humano, que debe ser designado como desecho y debe asumir su exclusión (Muenta, 2010). Aquel que es expulsado, así como las partes bovinas recuperadas por Piffer, representa lo abyecto, en tanto cuerpo putrefacto, que se presenta como un elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, en tanto reverso de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico (Kristeva, 2004 [1980]). Cada una de estas vísceras es, según Sarduy (1972), «objeto» del barroco que puede precisarse como *cosa* siempre extranjera a lo que el hombre puede comprender; como residuo alterno o pérdida y desajuste de la realidad; como mina que corroe los estilos oficiales del bien decir (Perlongher, 1992). Fetiches o hechizos^[1], teatralidades frías que concentran metonimias. Cuerpos que fascinan al exhibirse, porque son fantasmas de algo que ha sido arrancado.

En las muestras de la artista, opera un continuo juego de fascinación y seducción por las formas y la pulcritud, y una repulsión inherente a la materia: hablamos de atractivos encofrados transparentes que alardean, en sus formas geométricas, cortes ganaderos o achuras trenzadas. Las obras de Piffer parecen tener una factura minimalista al evocar la razón, el orden, y, por ende, la civilización. Sin embargo, según Elena Oliveras (2013), las estrategias minimalistas permiten la toma de conciencia de lo máximo, lo extremo, a través de lo mínimo. Este tipo de piezas son el extremo de lo que se sustrae: la atenuación, la parquedad y, a falta del grito, el silencio o el susurro ominoso. Son formas mediante las cuales el arte realiza una denuncia en el contexto de un mundo contemporáneo dominado por el exceso. Al igual que las estéticas maximalistas, lo *minimal* apela a un efecto de desconcierto en la recepción.

De ahí que sus piezas expongan también lo siniestro al desplegar, a su vez, la carne y las vísceras, lo abyecto que debe permanecer escondido, pero que se exhibe en rojo punzó y remite a lo bárbaro, a la supuesta herida colonial que necesita ser silenciada, cuando no suprimida. Muenta (2010) afirma que lo abyecto no es solo la forma que se le da a lo que debe ser retirado de la circulación, sino también la manera en la cual vuelve lo que ha querido ser borrado con tal de objetar el poder perverso y represivo del Estado. Muchos artistas retoman materiales abyectos relacionados con la violencia corporal para denunciar la perversidad que los Estados latinoamericanos imponían sobre sus sociedades. Estas políticas de la perversión se basan en una lógica dialéctica de inclusión y exclusión que retira de circulación lo que es definido como deshecho. Obras como la de Piffer hacen suya esta violencia y desafían el orden estético al promover la circulación del horror como garantía subversiva.

En definitiva, Piffer presenta una puesta histórico-alegórica que retoma procesos que se han disputado en el campo de la tradición alrededor de dos formas de entender la nación desde la Independencia: una Argentina europea, cosmopolita e institucional, junto con otra definida desde lo nacional, lo latinoamericano y, comúnmente, guiada por una figura carismática (Shumway, 2002 [1991]). Los nombres y las configuraciones de alianzas de ambos lados cambiaron con el tiempo, logrando que esta división fuera tomando diferentes formas a lo largo de la historia: «unitarios y federales», «civilización y barbarie», «peronismo y

antiperonismo». Todas ellas se presentaron siempre binarias y contrapuestas sobre el destino nacional y continúan gravitando en los conflictos y en las decisiones del presente.

CONSIDERACIONES FINALES: LA HERENCIA INDÓCIL DE LOS ESPECTROS

En relación con los mecanismos estéticos planteados, Piffer presentó, en 2019, *La herencia indócil de los espectros*, en Fundación Osde. Con esta muestra se cerró el año, y fue notable la decisión de despedirlo con esa puesta en valor e investigación de la artista, sobre todo, si se tiene en cuenta su inauguración: 10 de octubre, fecha muy próxima a las pasadas elecciones presidenciales en la Argentina. En esta oportunidad, los procedimientos detallados anteriormente resonaron aún con más fuerza debido a la cercanía de los comicios que pujaban por redefinir el relato nacional en una suerte de bipartidismo.

A medida que el visitante avanzaba por la exposición, el inquietante vaivén entre salvajismo y razón se nivelaba para el lado del orden. La intención curatorial de Fernando Davis reproducía un estricto espacio de laboratorio con sus grandes mesadas de acero que parecían iluminadas bajo el faro de las ciencias exactas, aquellas que se jactan de su precisión y estirpe por haber dejado la subjetividad de lado. Sin embargo, antes de marcharnos, la artista emitía su reproche en *300 Actas* (2017) al recuperar la subjetividad en el reflejo del espectador en la obra.

En esta instalación, que nos despedía frente a la puerta de entrada, Piffer retomó los recursos del archivo y caló en láminas de metal los registros de 175 actas de bautismo redactadas en 1897 para prisioneros de la Isla Martín García. Esta última funcionó, desde finales del siglo XIX, como campo de concentración y de disciplinamiento biopolítico de integrantes de los pueblos originarios. Allí fueron convertidos en mano de obra esclava y se los explotó físicamente, para ser luego destinados al servicio doméstico o a «actividades productivas». Esta obra pertenece a la serie *Argento*, la cual también cuestiona la raíz etimológica de «Argentina» en su designación.

De este modo, la instalación denunciaba no únicamente lo que fue asentado en los Libros Sacramentales de la Isla Martín García, sino que nos enfrentaba a nuestro reflejo y nos recriminaba ser también testigos de esta infame herencia. La subjetividad se volvía carne, y ya no del otro que una vez fue y ahora no está, sino del propio cuerpo que era reflejado y formaba parte del espacio. Si los valores artísticos tradicionales tienden a aislar la corporalidad de la experiencia estética, la artista busca tensionar el canon y hacernos conscientes de nuestros cuerpos —sobre todo si tenemos en cuenta que estos también son políticos—.

Piffer reclama por un espectador indócil que recorra los relatos insoportables y negocie los significados configurados por la historia, a la vez que plantee otras narrativas. Demanda, en última instancia, por un barroco que metaforice todo orden discutido^[2] y que discuta los espectros del pasado para que sean tomados en cuenta en las visiones del presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ares, M. C. (2013). «El cuerpo muerto en el arte contemporáneo». Oliveras, E. (ed.). *Estéticas de lo extremo* (pp. 139-154). Buenos Aires: Emecé.
- Freud, S. (1992 [1919]). «Lo ominoso». *Obras Completas* (vol. XVII) (pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. P. Oyarzún). Caracas: Monte Ávila.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento* (trad. R. R. Aramayo y S. Mas). Madrid: A. Machado Libros.
- Kant, I. (2007 [1790]). *Crítica del Juicio* (trad. M. García Morente). Madrid: Espasa Calpe.
- Kristeva, J. (2004 [1980]). *Podere de la perversión*. México: Siglo XXI.

- Muente, M. G. (2010). «Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano». *Guaragua* 14 (34), pp. 71-88. Disponible en línea: <http://www.jstor.org/stable/25703235>
- Oliveras, E. (ed.). (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.
- Perlongher, N. (1992). «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense». *Revista Chilena de Literatura* 41, pp. 47-57.
- Piffer, C. (s.f.). *Cristina Piffer*. Sitio web oficial: <http://www.cristinapiffer.com.ar/>
- Sarduy, S. (1972). «El Barroco y el Neobarroco». C. Fernández Moreno (ed.). *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). México: Siglo XXI.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Sucre: Monte Ávila Ediciones.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Shumway, N. (2002 [1991]). *La Invención de la Argentina: Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

NOTAS

*Licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Docente de dicha institución y de la Universidad Nacional de José C. Paz. Correo electrónico: danila.nieto@gmail.com

[1] Severo Sarduy en una nota al pie busca el devenir del término «fetiche» y escribe: «"Fetiche" viene del portugués *fetisso*, que luego dio '*facticio*', pero también, en español 'hechizo'» (1982, p. 57).

[2] Como diría Severo Sarduy: un «barroco que recusa de toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. [Un] Barroco de la Revolución» (1972, p. 184).