



Cristina Piffer

Archivos pulsantes,
imágenes intempestivas,
supervivencias espectrales

Curaduría: Fernando Davis



“Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro [...] El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence.

Y ese enemigo no ha cesado de vencer”.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de Historia*¹

En la obra de Cristina Piffer, textos e imágenes de archivo que convocan y traen al presente historias violentamente silenciadas, se vuelven materia suspendida entre-tiempos, encarnadura espectral, memoria pulsante. Su propuesta no pasa por la mera recuperación del documento histórico, sino por la interpelación crítica de sus condiciones de inteligibilidad —las articulaciones de poder / saber que organizan y administran los modos de aparición del documento, su *puesta en archivo*—, con el propósito de activarlo políticamente. Piffer abre el archivo a sus interrupciones y discontinuidades, interroga sus silencios y suspensiones.² Entiende, como sostiene Walter Benjamin en sus tesis *Sobre el concepto de Historia*, que “no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie”.³ Para la artista se trata, por lo tanto, de cuestionar los relatos establecidos a través de imágenes agitadas a *contrapelo*, interrumpir la continuidad sin fisura ni resto de la “historia de los vencedores”.

En la secuencia de obras que integra su exposición en el Centro de Arte UNLP, Piffer aborda el genocidio de los pueblos indígenas durante la llamada “conquista del desierto” y las políticas de sometimiento, destribalización e incorporación disciplinada de los prisioneros en los mercados laborales rurales y urbanos. Recurre a procedimientos de impresión, transposición, calado y registro fotográfico, en los que la imagen trabaja como huella, índice, calco o matriz grabada. Diagrama *soportes de inscripción* en los que retiene o dispone fragmentos de textos científicos o literarios y de la prensa escrita, junto con documentos de archivos antropológicos y fotográficos, *tecnologías de representación* que operan —en el marco de la conformación y expansión de un Estado nación centrado en un régimen de gobierno oligárquico liberal y en el desarrollo de un modelo económico agroexportador— en la construcción política del indio como un *otro* de la nación, un cuerpo a

¹ Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 307-308.

² Siguiendo a Foucault, el concepto de *archivo* no se reduce al conjunto de documentos que testimonian el pasado de una cultura, tampoco hace referencia a la institución que guarda y preserva dichos documentos. El archivo constituye una tecnología de inteligibilidad que administra un cuerpo de sentidos sociales, históricos y culturales. Véase Michel Foucault, *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 [1969]

³ Benjamin, ob. cit., p. 309.

disciplinar o erradicar. La mesa de hierro o acero, que Piffer utiliza en muchas de sus obras, hace confluír una serie de tecnologías de poder y saber sobre los cuerpos, de regulación biopolítica e instrumentación racionalizada y sistemática de la violencia. La mesa evoca la práctica médica o quirúrgica; es, a la vez, mesa de disección o de autopsia y dispositivo museográfico, artefacto que dispone a la mirada una serie de objetos que ordena y clasifica en función de narrativas y saberes legitimados, pero también, cuerpo escritural y superficie de inscripción, *mesa de revelado*.

Inscripciones, apariciones, supervivencias

En *41 millones de hectáreas*, Piffer utiliza sangre en polvo para figurar un territorio que recoge, por presión, el texto que da nombre a la obra, previamente grabado en una matriz. Metáfora de las tierras arrebatadas a los pueblos originarios, la extensión de sangre es marcada con la huella del dato cuantitativo: lo calculable y lo medible del orden capitalista mundial al que Argentina iría a acoplarse como proveedora de materias primas agrícolas. La cifra numérica codifica el territorio en términos de espacio mensurable y, por lo tanto, administrable y explotable según los cálculos de productividad del Estado nación.

La sangre en polvo es también el material utilizado por Piffer en sus serigrafías de la serie *Las marcas del dinero*, donde toma fragmentos de la icono-

grafía del papel moneda emitido a finales del siglo XIX por el Banco de la Provincia de Buenos Aires. Se trata de viñetas, ornatos, números e imágenes de animales de cría, que Piffer imprime con sangre y pigmento sobre vidrios apoyados en estantes o sostenidos con ganchos de acero, escenificando las conexiones entre el poder económico, las élites propietarias de las tierras productivas y la progresiva consolidación de un modelo agroexportador.

En *Apariciones*, instalación proyectada por Piffer para esta exhibición, una secuencia de televisores ubicados en la vidriera del Centro de Arte, muestra los retratos, tomados por el fotógrafo Samuel Boote, de varios caciques, sus capitanejos y sus familias, apresados durante la campaña del desierto, detenidos en el Regimiento de Tigre y luego trasladados al Museo de Ciencias Naturales de La Plata por gestiones realizadas por su director, Francisco P. Moreno.⁴ Piffer abre a la calle el Archivo Fotográfico del Museo, interrumpe las dinámicas y flujos de la ciudad —flujos económico-financieros, de imágenes y signos urbanos, de cuerpos— con el pulsar intempestivo de imágenes y memorias amenazadas por el olvido y el borramiento.

El Archivo del Museo de La Plata es también el punto de partida para la instalación *Braceros*, en la que Piffer proyecta la serie de retratos de frente y de perfil tomados por Carlos Bruch a los trabajadores indígenas del ingenio azucarero La Esperanza, durante una expedición a Jujuy realizada en 1906

⁴ Los retratos forman parte del Archivo Histórico del Museo de La Plata y fueron tomados por Boote, por pedido de Moreno, probablemente en el Regimiento de Tigre o en el mismo Museo.

por Robert Lehmann-Nitsche, médico y etnólogo alemán que había llegado a la Argentina en 1897, convocado por Moreno, para desempeñarse como jefe de la sección de Antropología del Museo de La Plata. Desde finales del siglo XIX, la imagen fotográfica, entendida como evidencia material de los hechos e identificada con la verdad, tuvo un lugar significativo en los desarrollos de la antropología y la criminología. La tipología basada en las tomas del rostro de frente y de perfil sobre fondo neutro, presente en las fotografías de Bruch era utilizada en los retratos de delincuentes e indios, como estrategia de identificación del individuo y, a la vez, como “índices para identificar al grupo”.⁵ En los resultados generales de la expedición, publicados en los *Anales del Museo*, Lehmann-Nitsche refiere que “a los ingenios azucareros de Tucumán, Salta y Jujuy afluyen en la época de la cosecha de azúcar, centenares y miles de indios de las diferentes tribus, llevados por caciques e intérpretes, para hacer los trabajos que sólo exigen simple fuerza de brazos”.⁶ Una economía política del cuerpo construye al indio como un *cuerpo disponible*, rentable y explotable físicamente.

La referencia a la explotación indígena en el contexto de la producción azucarera es aludida en la instala-

ción *Neocolonial III*, un mural de piezas de chapa negra serigrafiadas, en las que Piffer reproduce, utilizando azúcar y melaza carbonizada, los ornamentos de los azulejos del patio de la casa Larreta Anchorena, edificio de estilo neocolonial de 1916. Un video, junto al mural, recoge fragmentos textuales de la época en torno al destino de las poblaciones indígenas.

Pulsar el archivo

En *Des / Inventario*, un conjunto de impresiones de grasa sobre papel, dispuestas sobre mesas de hierro y cubiertas con cúpulas de acrílico, como si se tratara de objetos de una colección o documentos de archivo exhibidos en una vitrina, recoge datos consignados en el registro de restos humanos indígenas del Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata, recopilado en 1911 por Lehmann-Nitsche. El catálogo ordena y clasifica una colección constituida, en gran medida, por las donaciones de científicos y expedicionarios.⁷ El genocidio y la ocupación de las tierras de los pueblos indígenas tienen su correlato en la labor del científico expedicionario, que profana tumbas en la búsqueda de cráneos destinados a las colecciones de museos.⁸ “La barbarie está maldita” se lee

⁵ Marta Penhos, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en VV. AA., *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005, p. 51. En las obras *Apariciones* y en *Braceros*, las fotografías originales, pertenecientes al Archivo Histórico del Museo de La Plata, son ambrotipos, negativos fotográficos sobre vidrio, obtenidos mediante un procedimiento utilizado en la segunda mitad del siglo XIX, el colodión húmedo, nombre que hace referencia al barniz sobre el que se impresiona la imagen, luego sensibilizado en una solución de nitrato de plata.

⁶ Robert Lehmann-Nitsche, “Estudios antropológicos sobre los Chiriguano, Chorotes, Matacos y Tobas (Chaco occidental)”, en *Anales del Museo de La Plata*, tomo 1, segunda serie, 1908, pp. 53-54.

⁷ Véase Máximo Farro, *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2009.

⁸ Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 403.

en una pieza de Piffer realizada en grasa y parafina y dispuesta sobre una mesa de acero. La frase proviene de *Viaje al país de los araucanos*, escrito en 1881 por Estanislao Zeballos: “Mi querido teniente, contesté yo, poniendo el pie en el estribo, si la Civilización ha exigido que ustedes ganen entorchados persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, la Ciencia exige que yo la sirva llevando sus cráneos a los museos y laboratorios. La Barbarie está maldita y no quedarán en el desierto ni los despojos de sus muertos”.⁹ Considerados templos civilizatorios, los museos actuaron, en el contexto de formación de “las construcciones nacionales decimonónicas”, como “organizadores y unificadores materiales de los imaginarios colectivos, al servir de instrumento para la incorporación, por parte del conjunto de la sociedad, de los valores y la particular cosmología de las élites”.¹⁰

En *Des / Inventario*, la impresión de grasa se nos muestra como escritura suspendida entre lo legible y lo velado, como presencia-ausencia. La huella de grasa mancha el papel y se graba en su fibra como rastro indeleble. Inscripción fantasmática del cuerpo indócil de la barbarie —clasificado, vuelto inteligible, por los imperativos de la ciencia evolucionista—, retenida en la legibilidad demorada de un blanco-sobre-blanco que opaca la productividad disciplinaria del documento archivístico.

En *300 Actas Piffer* recurre al Archivo del Arzobispado de la Ciudad de Buenos Aires, fotografía y traslada a láminas de metal pulido brillante, mediante una cortadora láser, los textos de las actas de bautismo a prisioneros indígenas detenidos a fines del siglo XIX en la isla Martín García. Entre 1870 y 1890, la isla funcionó como centro de concentración, disciplinamiento biopolítico y explotación física de los indígenas. Desde una política de Estado que impulsó el reparto sistemático de “cuerpos disponibles”, los indígenas fueron asignados a diferentes actividades productivas en los mercados laborales urbanos y rurales, como servicio doméstico o mano de obra en los ingenios azucareros o con destino al Ejército y la Marina.¹¹ *Regular la vida, disciplinarla*, moldearla y ajustarla a los cálculos de productividad del Estado nación fue el principal propósito del destierro de los indígenas en la isla. Las actas bautismales consignan el lugar de procedencia geográfica y comunitaria de la persona bautizada, su edad, género y nombre criollo. Cada una de las hojas que compone la instalación de Piffer reproduce en su calado la letra manuscrita del misionero José Birot. El texto se hace legible a través de una escritura que es incisión, que lacera el soporte y permite el paso de luz. (Re)escritura de los cuerpos en el contexto de una política de “sometimiento, destribalización y

⁹ Estanislao Zeballos, *Viaje al país de los araucanos*, Buenos Aires, Imprenta de Jacobo Peuser Editor, 1881. Farro refiere que Zeballos había montado un gabinete de cráneos indígenas y piezas arqueológicas en la imprenta del diario *La Prensa*, del que era director (Farro, ob. cit., p. 40). Más tarde, donó al Museo de La Plata su colección de cráneos.

¹⁰ Mónica Quijada, “Ancestros, ciudadanos, piezas de museo. Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, vol. 9, nº 2, junio de 1998. Disponible en: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1084/1116>.

¹¹ Mariano Nagy y Alexis Papazian, “El campo de concentración de Martín García. Entre el control estatal de la isla y las prácticas de distribución de indígenas”, en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 1, nº 2, segundo semestre de 2011. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/article/view/392/649>.

desarticulación de la política indígena”.¹² El conjunto compone una superficie espejada que superpone el reflejo del espectador —cuya unidad se ve quebrada por los bordes de las láminas metálicas— a los nombres grabados de las víctimas. Piffer diagrama un potente montaje que desarma la continuidad lineal del tiempo concebido en términos de progreso civilizatorio, al desajustar el presente desde el asedio espectral, intempestivo, de una memoria exhumada.

En su primera exposición en 2017, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, la instalación se exhibió acompañada del registro en video de una lectura coral realizada por estudiantes de la Escuela de Arte Leopoldo Marechal de Isidro Casanova, acción organizada y llevada a cabo con el artista Félix Torrez, docente en dicha institución. El grupo de estudiantes realizó también una lectura *in situ*. Una evocación colectiva que consistió en enunciar los nombres de las víctimas de los pueblos indígenas en un espacio que fue uno de los mayores centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la última dictadura cívico-militar, con el propósito de hacerlas presentes desde el pulsar sonoro del nombre pronunciado, desde el temblor vibrátil de la voz y la invitación a la escucha. En 2011, también en el Conti, Piffer proyectó con el artista Hugo Vidal la instalación *El brillo de tu mirada*, con espejos

que fueron solicitados a víctimas y familiares de las víctimas de la última dictadura. La obra finalizó con una acción colectiva en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), un recorrido encabezado por Cristina Aldini y Mariela Rojkin, en el que los participantes, sosteniendo en sus manos los espejos, activaron reflejos en las fachadas y en los interiores de los edificios.

En los pliegues y reveses del archivo, en sus contraluces y suspensiones, Piffer hace pulsar imágenes a contracorriente. El pasado constituye un territorio abierto a un presente donde se libra la batalla por sus interpretaciones. Así, la obra de la artista diagrama un ejercicio crítico que apuesta, desobedientemente, a desajustar los recorridos unidireccionales de la historia, e interroga políticamente las trayectorias discontinuas —en sus latencias y retornos— de aquellos restos que sobrevivieron al borramiento y la aniquilación, con la insistencia intempestiva, relampagueante, de los futuros soterrados, de un tiempo inconcluso que reclama ser nombrado y hacerse visible. En esta apuesta política del arte, nos dice Piffer, se juega no solo nuestra interpretación del pasado, sino también nuestra pregunta por el presente y la exigencia por imaginar —para volver pensables y posibles—, *por-venires* más justos y habitables.

Fernando Davis

¹² Pilar Pérez, *Archivos del silencio. Estado, indígenas y violencia en Patagonia central, 1878-1941*, Buenos Aires, Prometeo, 2016, p. 65. La cristianización y la educación occidental constituyeron tecnologías de poder centrales en la incorporación forzada de los indígenas al Estado liberal, mediante la desarticulación —incompleta y parcial— de su sistema de creencias y formas de conocimiento (Alexis Papazian y Mariano Nagy, “Prácticas de disciplinamiento indígena en la isla Martín García hacia fines del siglo XIX”, en *Revista TREFOS*, vol. 8, diciembre de 2010. Disponible en: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/view/219/0>). El reemplazo de los nombres indígenas por nombres criollos “no sólo actuaba sobre la persona des(re)nombrada”, a la vez “genera vacíos de información que en la actualidad obstaculizan el acceso a la historia familiar entre los miembros de diferentes Pueblos Originarios” (id.).

DESAPARICION



DESAPARICION

DESAPARICION

DESAPARICION

DESAPARICION

DESAPARICION

DESAPARICION

DESAPARICION

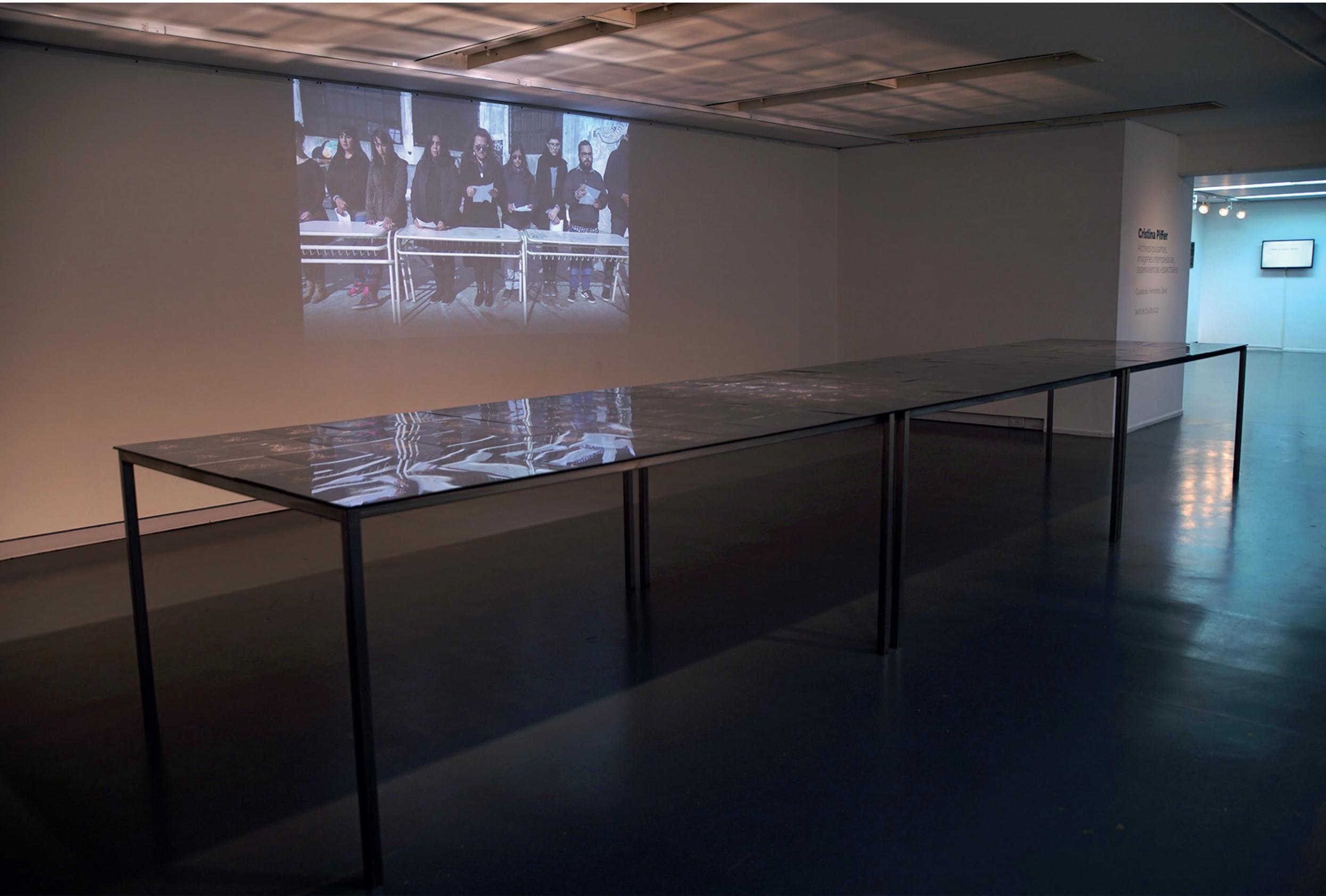
APARICION

E. 1797.— India Araucana, «Margarita, hija de Foyel».
Pampa y Patagonia.

Fallecida en el Museo el 21 de septiembre de 1887.

De esta persona se conserva además el cerebro,
el cuero cabelludo con los pelos y la máscara de la cara,
sacada después de la muerte, así como muchos retratos.

ACQUISITION
FRANCE



Cristina Piñer

Alfombras
mujeres temporales
superfuerzas espaciales

Colección: Fernando Botero

2011-2012



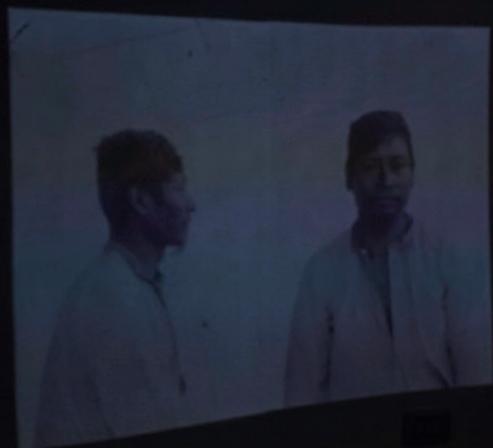




Fotografías tomadas por Samuel Boote, por orden de Francisco Pascasio Moreno, en las barracas del Regimiento de Tigre (1885) y probablemente en el Museo de la Plata (ca 1886-1888)

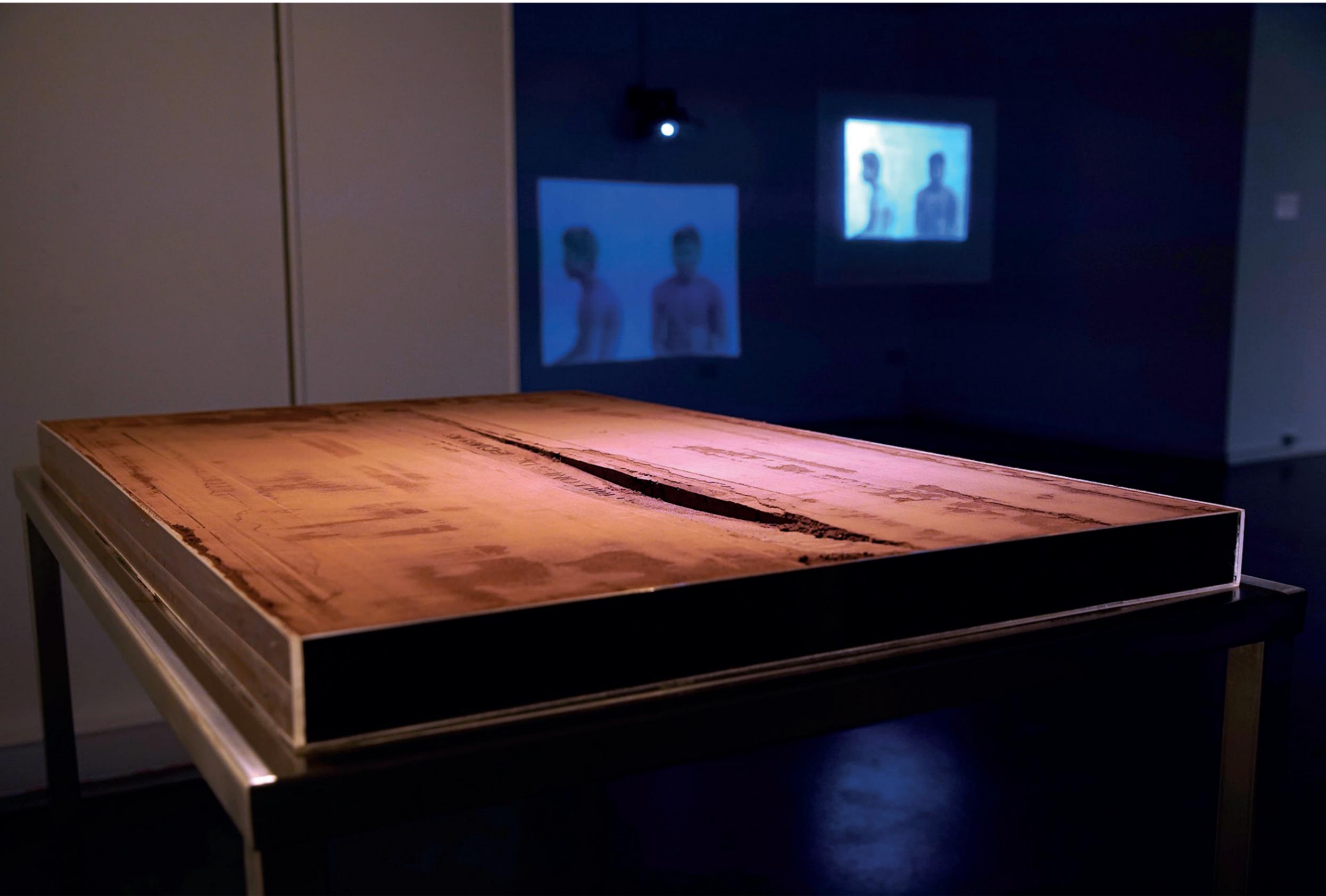


Fotografías tomadas por Samuel Boote, por orden de Francisco Pascasio Moreno, en las barracas del Regimiento de Tigre (1885) y probablemente en el Museo de La Plata (ca 1886-1888)





6/9



41 MILLONES DE HECTAREAS





No dudo que esas tribus
proporcionarán brazos baratos
a la industria azucarera.

Gral. Benjamín Victorica

Para convertir a los indios en
trabajadores es menester
desacostumbrarlos con un rigor
inexorable y continuo de su vida
de jinete errante, y obligarles á
trabajar.

Teniente Jorge Rodge (1881)

Esas familias indígenas no pueden
continuar en su condición actual,
porque formarían una clase especial
de ciudadanos que vivirían siempre
á costa de la Nación.

**Diario de Sesiones de la Cámara de
Diputados (28/10/1885)**

Esos salvajes traídos del desierto
con sus malas pasiones se volverán
peligrosos si no se les impone por
medio de la severidad.
Una represión pronta e inexorable
es la garantía de los vecinos.

Diario La Razón (15/12/1878)

Pregunte á los Senadores de Tucumán
¿Cuántos hay hoy en aquella provincia?
¡Tribus enteras pueblan los ingenios
de azúcar de aquella provincia!

Diario de Sesiones del Senado (26/8/1879)

Yo he tenido treinta y cuatro
indios de Shaihueque(...)y ellos
me han dicho que las tierras que
medía les pertenecían y que el
gobierno argentino se las había
usurpado.

**Diario de Sesiones de la Cámara de
Diputados (10/06/1896)**



INDIO

BARBARO

EXTRANJERO

APATRIDA
APATRIDA

SUBVERSIVO
SUBVERSIVO

TERRORISTA
TERRORISTA

LA BARBARIE
ESTA MALDITA

10

20

100



Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953). Artista y arquitecta, egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1976. Discípula de Alejandro Puentes, con quien comenzó a estudiar en 1989. Desde sus primeras exposiciones en 1994, su obra aborda la temática de la violencia política en la historia argentina desde el siglo XIX, a través de la investigación de materialidades diversas y el relevamiento de fuentes históricas y literarias. Entre sus exposiciones individuales se encuentran *Entripados* (Galería Luisa Pedrouzo, 2002), *Con la sangre en el ojo* (Galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, 2010), *Contemporáneo 27. Cristina Piffer* (MALBA, 2011), *Argento. Cristina Piffer* (Galería Rolf, 2018) y *La herencia indócil de los espectros. Obras de Cristina Piffer* (Espacio de Arte de Fundación OSDE, 2019). Integró, entre otras exposiciones colectivas, la *III Bienal Iberoamericana de Lima* (Perú, 2002), *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino* (Espacio Fundación Telefónica, 2003), *30 años. Estéticas de la Memoria* (Centro Cultural Recoleta, 2006), *Otras contemporaneidades. Convivencias problemáticas* (en el marco del *I Encuentro entre dos Mares. Bienal São Paulo-Valencia Port de Sagunt*, Valencia, España, 2007), *Radical Shift. Politische und soziale Umbrüche in der Kunst Argentiniens seit den 60er Jahren* (Museo Morsbroich, Köln, Alemania, 2011), *Panteón de los héroes: historias, próceres y otros en el arte contemporáneo* (Espacio de Arte de Fundación OSDE, 2011), *Interferencias en la Colección Bellas Artes* (Museo Nacional de Bellas Artes, 2014), *La mirada se separa de los brazos* (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2017), *Democracia en obra* (Centro Cultural Kirchner, 2018), *Memorias urgentes* (Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2019), *Premio Trabucco 2019-2020. Otros soportes* (Fundación Federico J. Klemm, 2020), *Pensar todo de nuevo* (Galería Rolf, 2020), *Puisqu'il fallait tout repenser* (en el marco de *Les Rencontres internationales de la photographie d'Arles*, Espace Van Gogh, Arles, Francia, 2021) y *Después de Babel. Traducciones rioplatenses* (MUNTREF, 2021). En 2002 fue distinguida como Artista del año por la Asociación de Críticos de Arte y recibió Diploma de Honor en los Premios Konex, en la categoría Objetos. En 2004 fue convocada para el programa de intercambio cultural *First View. Diálogos Berlín-Buenos Aires*, en el que participaron artistas argentinos y alemanes. Entre 2013 y 2017 integró el grupo Artistas Solidarios con Javier del Olmo, Ana Maldonado, Juan Carlos Romero y Hugo Vidal. Desde 2019 forma el colectivo Cuatro, con Lucía Bianchi, Maldonado y Vidal. En 2022 fue una de las artistas premiadas en el *Premio Adquisición de Artes Visuales 8M*, impulsado por el Ministerio de Cultura de la Nación y presentado en el Centro Cultural Kirchner y fue distinguida con el *Premio Nacional a la Trayectoria Artística del Salón Nacional de Artes Visuales*, organizado por la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura y el Palacio Nacional de las Artes - Palais de Glace. Sus obras integran las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museo Castagnino + MACRO y Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, así como diversas colecciones particulares.

Fernando Davis (La Plata, 1974). Profesor Titular de la cátedra Teoría de la Práctica Artística de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Dirige los proyectos de investigación B385 "Desajustes sexuales a la historia del arte desde el sur. Tecnologías de archivo, visualidades críticas y temporalidades queer" y PP13 "Posautonomía, performatividad e imaginación política en el arte contemporáneo", radicados en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL) de la FDA-UNLP. Es autor de los libros *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* (Fundación OSDE, 2009), *Romero* (Fundación Espigas, 2010), *Luis Pazos. El fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía* (Document Art, 2013), *Horacio Zabala, desde 1972* (UNTREF, 2013) y *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)* (Fundación OSDE, 2016). Se desempeñó como curador de las exposiciones *Subversive praktiken. Kunst unter bedingungen politischer repression 60er-80er, Sudamerika, Europa* (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Alemania, 2009), *Feliciano Centurión. Las intensidades de la belleza* (Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asunción, Paraguay, 2013), *!QUEER! Disolvencias opacas, poéticas torcidas y otras fantasías insurgentes* (Centro de Arte UNLP, 2018), *La mala letra. Papeles de Alberto Greco* (Galería Del Infinito, 2019) e *Inventar a la intemperie. Desobediencias sexuales e imaginación política en el arte contemporáneo* (Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2021), entre otras. Viene trabajando con la obra de Cristina Piffer desde 2011, como curador de *Contemporáneo 27. Cristina Piffer* (MALBA, 2011), *Argento. Cristina Piffer* (Galería Rolf, 2018) y *La herencia indócil de los espectros. Obras de Cristina Piffer* (Espacio de Arte de Fundación OSDE, 2019). Integra desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Como integrante de la Red formó parte de los equipos de investigación y curaduría de las exposiciones *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* y *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, presentadas, respectivamente, en 2012 y 2022, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Listado de obras expuestas

Lli Kanün Ayelef, intérprete del cacique Foyel. Uaidsüfche (Araucano), de frente
Detalle de *Apariciones*, 2022.

Video realizado a partir de los negativos pertenecientes al Archivo Histórico del Museo de La Plata, Archivo Fotográfico

Edición: Luis Migliavacca
(Tapa)

Apariciones, 2022

Instalación, video

Dimensiones variables

Duración: 5' 35"

(Página 3)

Des / Inventario, 2018-2019

Serigrafía, grasa s/ papel de algodón s/
mesas de hierro y cúpulas de acrílico

90 x 540 x 45

Piezas realizadas a partir de los datos tomados del Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata

(Páginas 9 y 11)

Cristina Piffer y Hugo Vidal

Desaparición, 2008-2022

Duración: 3'

Edición: Luis Migliavacca

(Páginas 9 y 10)

300 Actas, de la serie *Argento*, 2017-2019

Hojas metálicas plateadas y caladas s/ vidrio y mesas de hierro

80,5 x 600 x 125,5

Piezas realizadas a partir de las Actas de Bautismo de los Libros Sacramentales de la isla Martín García, 1879. Archivo del Arzobispado de la Ciudad de Buenos Aires

(Páginas 12 a 14)

Cristina Piffer y Félix Torrez

300 Actas, de la serie *Argento*, 2017

Lectura coral

Video

Duración: 29'

Producción: Félix Torrez

Asistente de producción: Carolina Koen

Edición: Bruno López

(Página 12)

Serie Indios - Cacique Saihueque, 2015

Serigrafía, pigmento y sangre bovina deshidratada s/ papel

85 x 75

(Página 15)

Serie Indios - Juancito, Ngoluche, 2015

Serigrafía, pigmento y sangre bovina deshidratada s/ papel

85 x 75

(Página 15)

Braceros, de la serie *Argento*, 2022

Instalación, video y acrílico

Dimensiones variables

Duración: 1' 36"

Video realizado a partir de los negativos pertenecientes al Archivo Histórico del Museo de La Plata, Archivo Fotográfico

Edición: Luis Migliavacca

(Páginas 16 y 17)

41 millones de hectáreas, 2010

Acrílico s/ pared

105 x 6

Sangre bovina deshidratada s/ mesa de acero inoxidable y batea de acrílico

105 x 70 x 70

(Páginas 18 y 19)

Neocolonial II, 2021

Serigrafía con azúcar y melaza carbonizada sobre placas de hierro

40 x 800

Video

Duración: 2' 42"

Los textos citados fueron recopilados del artículo de Diana Lenton y Jorge Sosa, "De la mapu a los ingenios. Derrotero de los prisioneros indígenas de la frontera sur", publicado en Walter Delrio, Diego Escolar, Diana Lenton y Marisa Malvestitti (comps.), *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*, Viedma, Editorial UNRN, 2018

(Páginas 20 a 22)

Indio. Bárbaro. Extranjero. Apátrida. Subversivo. Terrorista, 2019

Serigrafía, pigmento y sangre bovina deshidratada s/ vidrio y soportes de acero (6)

30 x 85 x 6 c/u

(Página 23)

La barbarie está maldita, 2016

Grasa y parafina s/ mesa de acero inoxidable

75 x 105 x 45

(Página 24)

10 pesos, 20 pesos, 100 pesos, de la serie *Las marcas del dinero*, 2010

Serigrafía, pigmento y sangre bovina deshidratada s/ acrílico y soportes de acero inoxidable

95 x 80 x 18 c/u

Piezas realizadas a partir de la iconografía del papel moneda emitido por el Banco de la Provincia de Buenos Aires a finales del siglo XIX

(Página 25)

Cristina Piifer y Hugo Vidal

El brillo de tu mirada, de la serie *Labor de luz*, 2011-2012

Instalación con espejos y textos en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Acción colectiva en el Espacio Memoria y Derechos Humanos, recorrido con los espejos activando reflejos de luz

(Página 26)

Todas las fotografías fueron realizadas por Luis Migliavacca, con excepción de las reproducidas en las páginas 11 y 25 (Fabián Cañás) y 19 (Gustavo Lowry).

Cristina Piffer

Archivos pulsantes,
imágenes intempestivas,
supervivencias espectrales

La Plata, del 10 de septiembre al 29 de octubre de 2022

El Centro de Arte, la artista y el curador agradecen, por su colaboración en esta exposición, a la Dra. Analía Lanteri, Directora del Museo de La Plata; al Dr. Máximo Farro, Encargado de colecciones y atención de consultas. Archivo Histórico del Museo de La Plata, y a los artistas Félix Torrez y Hugo Vidal.

Presidente

Lic. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidenta Área institucional

Dra. Andrea Varela

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

Prosecretaria de Arte

Dra. Natalia Giglietti

**Director de Administración
y Planeamiento del Centro de Arte**

Lic. Pablo Toledo

Directora de Arte

Lic. Lisa Solomin

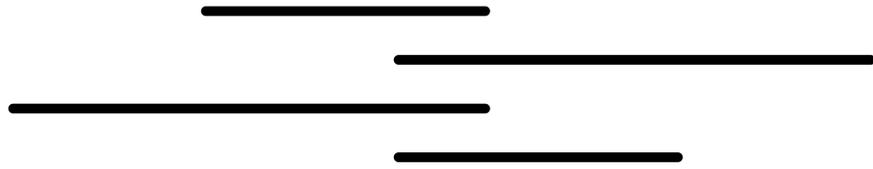
Producción y montaje

Santiago Régulo Martínez

Lic. Florencia Murace

Diseño

DCV Pablo Tesone



**CENTRO
DE ARTE**
UNLP

Calle 48 entre 6 y 7, La Plata

[54] 221 6447131

centrodearte.unlp.edu.ar

info@centrodearte.unlp.edu.ar

 @centrodearteunlp

 @centrodearteunlp