

Desde sus inicios como artista, Nicola Costantino (1964, Argentina) se ha visto envuelta en todo tipo de polémicas. Su apuesta por visibilizar las conexiones entre el deseo, el erotismo, y la muerte ha izado cejas inquisidoras y despertado acalorados llamados a la ética y la moral. Entre sus obras más controversiales se cuenta su video-instalación *Savons de Corps* (2004), que consistió en la elaboración de cien jabones con un porcentaje de grasa corporal de la artista obtenida de una liposucción a la que se sometió para este proyecto. Cual lanzamiento de un artículo cosmético de lujo, la artista, sugerente, invitaba al público a “tomar un baño” con ella. El foco en el jabón a base de grasa humana desató una polémica a nivel nacional debido a la potencial conexión de la obra con la historia del Holocausto. Por otro lado *Peletería Humana* (1998-2013, Figs. 1 y 2), una serie de vestimentas realizadas a partir de calcos de piel, tetillas, y anos humanos, generó reacciones viscerales similares al literalizar y explorar los vínculos entre la moda, la muerte y la abyección.

Su serie relacionada a los animales, en la que me centraré aquí y en la que figuran obras como *Bolas* (1998-2004), *Cajas* (2000-2005), *Cochon sur canapé* (1992), *Animal Motion Planet* (2004), *Frisos* (2000-2008), y *Carneada* (2000-2002), profundizaría algunas de estas líneas de trabajo. En particular, me interesa reflexionar acerca de una dimensión que se manifiesta de manera insistente, aunque a menudo pasa desapercibida, en la obra de Costantino: lo espectral o fantasmal. En este sentido, centrándome en las tempranas series *Bolas* (Fig. 3) y *Cajas* (Fig. 4), me gustaría proponer que la “animalidad fantasmal” opera como fundamento de una estética y una política en la producción de esta artista.

De madre costurera y padre cirujano, Costantino parece consumir ambos oficios en la realización de sus *Bolas* (que incluyen “ternerobolas”, “chanchobolas”, “polloobolas” e incluso “ñandubolas”). Para producir esta serie, Costantino manipula cadáveres animales carneados y rellenos con goma espuma. Las esculturas reproducen, mediante la técnica del calco, la

cabeza, pezuñas, y patas de animales despellejados y forzados a presión en moldes esféricos. El cuero animal es trabajado con silicona, resina y aluminio atomizado de modo que, como señala el crítico Marcelo Pacheco, el resto y la suciedad a menudo asociada con estas materias orgánicas se transforma en sutiles piezas metálicas (1998). El procedimiento técnico que da origen a la serie *Cajas* es similar, ya que estas últimas toman forma a partir de calcos de animales nonatos prensados. Como señala el crítico de arte Jorge López Anaya, las esferas y cajas de hocicos, orejas, y piel comprimida y deformada “parecen encerrar en su interior el testimonio de alguna muerte violenta, criminal o catastrófica, ‘no natural’” (2000).

Las bolas y cajas de Costantino remiten a formas de violencia que se abocan a la manipulación y (de)formación de cuerpos otros—cuerpos concebidos como meros depositarios de deseos ajenos. Así, el tratamiento técnico y el resultado visual de estas obras reproduce el abuso y la violación de la integridad física del animal, que se erige aquí como objeto estético. Si la industria alimenticia interviene y violenta el cuerpo animal en pos de optimizar la producción, Costantino ejerce un disciplinamiento paralelo de su materialidad cadavérica para ajustar esta última a los cánones de la belleza y el arte<sup>1</sup>. Como señala López Anaya, se trata de trabajos que parecen creados, más que por un artista, por un profanador y torturador (2003). Lejos de una posición ecológica o activista, Costantino exhibe las contradicciones que dan forma a su arte y a nuestros intercambios con lo animal, definidos por la intimidad promiscua de la muerte, el deseo, y el placer<sup>2</sup>.

Costantino produce aquí una obra que señala la utilización indiscriminada del cuerpo animal en pos del consumo (ya sea en relación al mercado alimenticio o al de la moda) al tiempo que paradójica e irónicamente despliega una simultánea explotación sensorial y estética de la materialidad animal, posicionando a esta última firmemente en el circuito institucional y económico de las artes visuales. En este sentido, si bien las obras de Costantino resultan cuestionables en relación a su

1. En este sentido, refiriéndose a sus esculturas y a su tratamiento de los cuerpos animales, Costantino reflexiona: “esa es la idea de mi chanchobola, que consiste en agarrar el cuerpo más grotesco, más gracioso, más caótico, más barroco de la naturaleza, que es el cuerpo del chanchito, y forzarlo hacia la perfección ideal que la esfera simboliza” (citada en Herzog).

2. La artista se posiciona en relación a su obra en estos términos: “yo no emito juicios sobre las contradicciones que muestro porque generalmente yo misma protagonizo el comportamiento que podría resultar criticable: yo soy la que come carne, soy la que se somete a una cirugía estética...” (citada en Herzog). Esta posicionalidad ambigua de la artista con respecto a su propia producción le permite explorar sin culpa el gozo estético derivado de la manipulación y destrucción del cuerpo animal.



Nicola Costantino,  
*Peletería humana*,  
vestido de silicona con  
tetillas masculinas y  
pelo natural (2013)

Derecha. Nicola Costantino, *Cocina, Nicola trabajando*, impresión Lambda (2007)

Izquierda. Nicola Costantino, *Cajas*, hierro cromado, aluminio, y resina (2005)



impulso cosmético, efectista y fetichista para con la muerte y la violencia, me gustaría proponer que sus intervenciones admiten, a la vez, lecturas políticas asociadas a los ciclos y cadenas de consumo, la ligazón de la identidad nacional con la muerte y el sacrificio, y el retorno del pasado bajo el signo de lo fantasmal.

Dentro de la serie fotográfica de registro de una instalación en la Estancia Halcón Blanco en Entre Ríos, “Ternerobolas” (2000) resulta particularmente significativa en tanto se distribuyen las esculturas en el espacio bucólico del campo argentino, casi como si se tratara de meteoritos que cayeron del cielo. Las “ternerobolas” se encuentran extrañamente inmersas en su hábitat natural y, al mismo tiempo, radicalmente fuera de tiempo y lugar. Nuestra memoria visual del campo argentino, representado tradicionalmente en la literatura y las artes visuales como un espacio plagado de vida y riqueza agropecuaria y como el locus privilegiado de lo nacional, es activada mediante esta intervención. Sin embargo, lejos de la repetitiva imagen de animales pastando en la fertilidad del plano, estos terneros se nos entregan transformados en objetos estéticos cuya fijeza en el paisaje les otorga una cualidad casi etérea, inmaterial. En un proceso alquímico de esos que caracterizan la producción de Costantino, la obra transmuta la abyección asociada al desecho y al cadáver en objeto de goce estético. Así, la artista hiperboliza la función

simbólica, social, y nutricional del cuerpo animal, cuyo valor reside justamente en su capacidad de contribuir al *sensorium* y el placer común que se encuentran en la base misma de los imaginarios nacionales compartidos.

En esta línea, las ternerobolas insertas en la inmensidad del campo remiten al proceso económico y social de formación de la nación y a la concomitante colonización del territorio y de sus cuerpos. La obra evoca violencias fundacionales –violencias marcadas en términos no sólo de especie sino también de raza, clase, género, y sexualidad– que dan forma e impulso al proyecto país. En este contexto, los cuerpos animales maniatados vuelven desde la muerte física y simbólica como silencioso testimonio de esa violencia fundante. En el caso argentino el campo, en tanto reservorio de simbologías fundacionales, valores nacionales, e imágenes y discursos identitarios, funciona como una construcción biopolítica que organiza y da forma a los cuerpos que lo habitan al tiempo que delimita coordenadas espacio-temporales de in/exclusión. En este sentido, según Rita Segato la pampa opera como “territorio”: un espacio trazado, organizado y administrado de acuerdo a una apropiación simbólica, económica, y política que responde a coordenadas y efectos de poder (2007). El paisaje rural, hoy en un período de profunda crisis y reconfiguración, se mueve al ritmo de la hiperproducción de soja transgénica, que crece de



Izquierda. Nicola Costantino, *Madonna*, impresión Inkjet (2007)

Centro. Nicola Costantino, *Ternerobolas*, instalación en Estancia Halcón Blanco, Entre Ríos, Argentina (2000)

Derecha. Nicola Costantino, *Human furriery boutique*, instalación (2002)

manera desproporcionada y en desmedro de la rotación de cultivos, la tala de árboles e incluso la explotación ganadera<sup>3</sup>. En este sentido, resulta fundamental resaltar que la biopolítica comprende, por definición, no sólo el ámbito de lo humano sino también el de lo animal. Como señala la crítica de los estudios animales Nicole Shukin, si bien la biopolítica ha tendido a ser teorizada principalmente en torno a la categoría de lo humano, “los discursos y tecnologías de biopoder se asientan y giran en torno a la división entre especies” (citado en Chen 6)<sup>4</sup>. En esta línea, el crítico norteamericano Mel Chen sostiene que

*el modo en que los objetos inanimados y los animales no humanos participan en los regímenes de la vida (haciendo vida) y la muerte coercitiva (el asesinato) resultan integrales al esfuerzo de comprender cómo funciona el bio-poder y cuáles son sus elementos. (6)*

Este autor se pregunta cómo se transformaría nuestra práctica crítica “si los animales no humanos (categorizados bajo el signo de la ‘naturaleza’ pese a tratarse de seres ya híbridos) e incluso los objetos inanimados entraran al pliegue biopolítico” (2012).

El cuerpo o, mejor, el cadáver animal retorna en las obras de Costantino y, subvirtiéndolo su status de desecho, insiste en su propia preservación. En este sentido, la artista plantea preguntas en torno a los regímenes económicos y de sentido

que determinan y legislan, en términos de Judith Butler, qué vidas merecen ser lloradas<sup>5</sup> y cuáles se encuentran, por el contrario, sujetas al olvido y al desecho. A la vez, sus obras profundizan la reflexión en torno a la centralidad del arte en y para la narrativización y figuración de ciertos cuerpos por sobre otros. En el caso particular de “Ternerobolas”, la presentación de los restos animales en el paisaje verde de la pampa puede leerse a partir de la nostalgia que, en una coyuntura donde prima el engorde artificial a base de granos, el hacinamiento, y la insalubridad en la cría animal, remite a la hoy antigua práctica del pastoreo. Así, la cualidad etérea de las ternerobolas distribuidas en la llanura campestre, su simultánea concordancia y extrañeza con respecto al paisaje en el que se posicionan, y los restos cadavéricos preservados en posiciones forzadas y anti-naturales, le otorgan a estos seres maniatados una dimensión espectral. Contorsionados en posiciones físicas artificiosas, los terneros sacrificados dan cuenta del dolor y el daño al que han sido sometidos. Los animales vuelven aquí al espacio que los vio nacer, repoblándolo, aunque la carne se reconfigura esta vez como materia no ya de consumo nutricional sino estético.

En su análisis de eventos sociales traumáticos como la esclavitud en Estados Unidos o las dictaduras en América Latina, la socióloga Avery Gordon lee lo que retorna del más allá (y se manifiesta en la literatura y los productos culturales de

3. La soja fue introducida en Argentina a fines de los años 70 y, desde la década de 1990 creció más aceleradamente que la producción de maíz, trigo, y girasol, hasta convertirse en la actualidad en el principal producto de exportación del agro argentino. <http://centrocepa.com.ar/la-produccion-de-soja-en-la-argentina/>. En este sentido, el impacto de la globalización en la producción agropecuaria local se manifiesta a la vez en las obras mismas. En la serie *Cajas*, los recipientes de embalaje de madera y metal donde se alojan los cuerpos animales (que cuentan con instrucciones de seguridad así como también marcas y flechas indicando la posición correcta para su manipulación y exhibición) remiten al traslado del cuerpo animal, a la noción de viaje y a los flujos territoriales y geopolíticos que dan forma a las cadenas globales de comercio y consumo.

4. Todas las traducciones del inglés al español fueron realizadas por la autora.

5. Citada en Giorgi, p. 20.



una época) como un poderoso síntoma cultural. Lejos de descartar lo fantasmal en tanto el irrelevante y supérfluo producto irracional de las creencias populares, Gordon propone que

*las apariciones reavivan espectros y alteran nuestra experiencia del tiempo, la forma en que distinguimos el pasado, el presente y el futuro. Estos espectros o fantasmas aparecen cuando la problemática que representan y de la cual son síntoma ya no puede ser contenida, reprimida, o invisibilizada. El fantasma, como yo lo entiendo, no es ni lo invisible ni un exceso inefable. La esencia, si es posible usar esa palabra, de un fantasma es que posee una presencia real y demanda lo que le corresponde, demanda nuestra atención. Las apariciones de espectros y fantasmas constituyen un mecanismo, he querido sugerir, mediante el cual se nos notifica que lo que se encontraba escondido, fuera de nuestra vista, está vivo y presente, interfiriendo precisamente con esas siempre incompletas formas de contención y represión incesantemente dirigidas hacia nosotros. (XVI)*

Gordon relaciona, de esta forma, la emergencia de lo fantasmagórico con la violencia social estructural y el trauma que de ella resulta. En sus palabras: “las apariciones espectrales son una de las formas en las que los sistemas de poder abusivos se hacen visibles y en las que su impacto en la vida cotidiana se vuelve perceptible... en especial... cuando su naturaleza opresiva es consistentemente negada” (2008). En el caso particular del contexto latinoamericano me interesa proponer, complementando esta reflexión de Gordon, que lo “fantasmal” califica potencialmente no sólo ciertas manifestaciones generadas por traumas colectivos sino también el tipo específico de violencia en el que las mismas se originan. En otras palabras, ciertos eventos fundamentales de la historia latinoamericana como los períodos dictatoriales recientes y la categoría del “desaparecido” (que en la actualidad sigue vigente en tanto refiere, por ejemplo, a las numerosas víctimas del tráfico de personas en el continente o, en el caso mexicano, a las mujeres de Ciudad Juárez y a la reciente matanza de Ayotzinapa) parecen manifestarse mediante una “violencia fantasmal”. El perverso accionar de ésta última se negaría ciegamente hasta el punto de, como plantea Ricardo Piglia en relación a la dictadura argentina, extremarse mediante la ficcionalización de lo real (1990). Una violencia invisible cuya potente

presencia transparente se registra en su capacidad de borrar sus propios rastros al tiempo que “desaparece” personas y arrasa con comunidades. En esta coyuntura, el espectro que retorna espeja y refracta la violencia que lo engendra.

¿Qué otras apariciones nos penan en el ámbito latinoamericano? ¿Y de qué formas emerge lo fantasmal en tanto síntoma y estética en la cultura visual contemporánea? Estas obras de Costantino sugieren que lo espectral como signo de violencias estructurales puede manifestarse en relación a dimensiones que exceden, al tiempo que constituyen, lo humano. Si, como plantea Gordon, “las apariciones reavivan espectros y alteran nuestra experiencia del tiempo, la forma en que distinguimos el pasado, el presente y el futuro” (2008), los animales que obcecadamente retornan en estas obras lo hacen justamente desde la anacronía. En “Ternerobolas”, los cadáveres se adueñan y pueblan el espacio donde, como animales vivos, solían pastar, echarse, dormir, caminar. Sus cuerpos, cual espectros, cambian de forma y estado para extender su perturbadora presencia más allá de su ciclo vital natural. Estos seres acceden, así, a temporalidades otras por fuera de la linealidad productiva capitalista que consigna tanto su vida como su muerte a la función de efímeros objetos de consumo y, por tanto, al olvido. La obra de Costantino reconfigura radicalmente esos cuerpos destinados al desecho, volviéndolos objetos de conservación mediante su status de piezas de arte. Preservando más allá de la muerte al animal cuya narrativa de vida se vuelve legible y se encuentra regida por lógicas de producción, la artista fija el momento de su entrada a la cadena de consumo.

La obra señala y literaliza, así, el modo en que su desarrollo vital resulta coartado a raíz del impulso productivo al tiempo que explora los tiempos y espacios que persisten por fuera de la lógica de dicho impulso. En particular, la decisión de incluir calcos de animales nonatos evoca temporalidades y corporalidades disidentes que interrumpen el proceso re/productivo. El animal nonato, como el fantasma, se encuentra atascado en un espacio de transición, un plano intermedio entre la vida y la muerte. Su *in-betweenness*—esa posición de umbral entre dos mundos—inaugura potenciales vías de escape ante la linealidad y el progreso compulsivo de la producción global que sublima y de-forma cuerpos animales y humanos. Fijados en formas tortuosas, los animales nonatos se nos presentan, cual espectros, como aquello

que no tiene forma. La materialidad prístina e inviolable de la vida en formación se preserva aquí en su inmadurez e inocencia al tiempo que resulta violentamente manipulada a manos de la artista. El término “nonato”, que da título a varias de las fotografías que componen la serie *Cajas*, espeja y consolida simbólicamente esa violencia mediante su referencia tanto al no nacido (del latín *non natus*) como a aquel que no ha nacido naturalmente y ha sido extraído del útero mediante cesárea<sup>6</sup>.

A su vez, las *Cajas* de Costantino preservan la relación física y afectiva entre nonatos de distintas especies. Enlazados e indiferenciables, los cuerpos que habitan esta suerte de fosas masivas comparten una intimidad incómoda, encarnando un destino y afectividad común. Estos restos híbridos conforman nuevas materialidades que, desde su inespecificidad inter-especie, parecen anticipar lúdicamente la expansión de la ingeniería genética y la transgénesis en el paisaje rural argentino. La reproducción y, en particular, la regulación y normativización de la vida en pos de la cadena de consumo emergen, así, como elementos fundamentales en la configuración material, afectiva y simbólica de la violencia sistémica en el campo argentino<sup>7</sup>. En este sentido, el término “nonato” refiere a “una cosa aún no acaecida o que todavía no existe”<sup>8</sup>. La obra de Costantino se detiene en cuerpos que no podrán ya acontecer, visibilizando los modos en que la vida se desfutura en pos de la muerte sistemática en el contexto del campo argentino. En esta coyuntura, la figuración de los cuerpos nonatos como obstinadamente paralizados en un estadio interrumpido de desarrollo puede leerse como una estrategia de resistencia

que por un lado contrarresta, desde la lógica de preservación y sacralización de la obra de arte, la re/producción compulsiva de cuerpos animales en tanto objetos de consumo y desecho. Así, en un contexto de hiper-explotación y aceleración artificial de los ciclos productivos, la obra presenta temporalidades y afectividades disidentes como la estasis, la inmovilidad, y la fijación. Desafiando las narrativas lineales y (re)productivas que organizan la vida bajo el capitalismo, las criaturas de Costantino permanecen atascadas en sensibilidades y etapas pasadas<sup>9</sup>.

Para finalizar, el hecho de que la artista elija trabajar con cadáveres de animales nonatos resulta particularmente significativo ya que aborda la dimensión de la reproducción sexual y, a través de ella, la evocación de la cuestión del género. Como plantea Chen, “los fundamentos básicos de la muerte se encuentran ya racializados, sexualizados y son animados por formaciones biopolíticas específicas” (Chen 6). La obra de Costantino visibiliza, así, no sólo la conexión sino también la interpenetración de las diferentes iteraciones de la violencia en el contexto latinoamericano. Si el punto de partida de esta reflexión fue la relación ambigua y contradictoria de la artista con su propia producción y con la cuestión animal, me gustaría finalizar sugiriendo que es precisamente en base a esa ambigüedad que estas obras investigan la función del arte en el ordenamiento y la distribución biopolítica de cuerpos, sentidos y de lo que Jacques Ranciere denomina “lo sensible” ●

6. <http://dle.rae.es/?id=Qawbj1S>

7. En el caso del campo chileno, la escritora Lina Meruane realiza una reflexión paralela acerca de la estrecha conexión entre la reproducción sexual y la producción agropecuaria en su novela *Fruta podrida*, donde una de las protagonistas, cuyo nombre no es otro que María del Campo, se embaraza continua y compulsivamente.

8. <http://dle.rae.es/?id=Qawbj1S>

9. Las temporalidades disidentes han sido estudiadas en extenso en el ámbito de los estudios *queer*. De acuerdo a teóricos como Jack Halberstam, los individuos *queer* han tradicionalmente explorado modos de temporalidad anti-normativos, formas indisciplinadas de vivir (en) el tiempo como, por ejemplo, la estasis y el *impasse*, como un punto de partida para articular el diseño y la diferencia.

#### CYNTHIA FRANCICA

(Buenos Aires, 1977) es Doctora en Literatura Comparada de la Universidad de Texas en Austin. Durante su carrera ha sido becaria de Andrew W. Mellon Foundation, Social Science Research Council, y la Asociación Fulbright. En su tesis doctoral, *Distant Intimacies: Queer Literature and the Visual in the U.S. and Argentina*, investiga las artes visuales y la literatura contemporáneas *queer* y feministas en el continente americano. Ha publicado en diversos medios, incluyendo *e-misférica*, *Alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal* y *e3W Review of Books*, donde se desempeñó a la vez como editora. Actualmente es profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, Chile.

#### BIBLIOGRAFÍA

CHEN, M. (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering and Queer Affect*. Durham: Duke University Press.

GIORGI, G. (2014). *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

HERZOG, H. “Entrevista a Nicola Costantino”. Disponible en <http://www.nicolacostantino.com.ar/entrevista.php>. Consultado el 15 de septiembre del 2016.

GORDON, A. (2008). *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HALBERSTAM, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.

LÓPEZ ANAYA, J. (2000) “De perversiones y excesos”. En *Diario La Nación*, Buenos Aires, 30 de enero del 2000.

LÓPEZ ANAYA, J. (2000) “Diálogo de la muerte y la moda” en revista *Lápiz*, Madrid, año XXXI, n° 197.

MERUANE, L. (2007). *Fruta podrida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

PACHECO, M. (1998). “Sobre chanchos y otros bichos” en *Nicola Costantino*. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar.

PIGLIA, R. (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

SEGATO, R. (2007) *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.



Eugenio Dittborn - Raimundo Edwards

THE  
END







