




ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesis doctoral

Doctorado en Filosofía

PRÁCTICAS GUSTATORIAS DEL
DESCONCIERTO. *PERFORMANCE* Y ARTE
PARTICIPATIVO CONTEMPORÁNEO

Autora

Pilar Talavera Oré

Directores

Jèssica Jaques y Gerard Vilar

Programa de Filosofia

Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filosofía

2020

Agradecimientos

A Jèssica Jaques y Gerard Vilar por su confianza, guía y paciencia infinitas.

A mis padres por su maravilloso ejemplo, amor y comprensión.

A mi familia por su apoyo incondicional.

A todas aquellas personas que han confiado en mí como artista y crítica.

A Susanna Anaïs Pérez por su incomparable ayuda en este proceso.

A Kichu y Alvin por su compañía y lealtad insustituibles.

Índice

Introducción	9
Prácticas gustatorias del desconcierto. <i>Performance</i> y arte participativo contemporáneo.	9
La comunión y el retrato social en el acto de cocinar y comer: del <i>happening</i> de Allan Kaprow al <i>pad-thai</i> de Rirkrit Tiravanija	13
El restaurante como espacio de subversión: Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark y Antoni Miralda.	18
La comida como lugar desde donde se construye el autorretrato: de la pila de caramelos de Félix González Torres al ketchup de Paul McCarthy	22
La comida desde la ausencia: ayuno, arte de anorexia y misticismo en los ejércitos del hambre de Vanessa Beecroft y L.A. Raeven	25
La comida como <i>escultura performativa</i> : la harina como simbología del recuerdo	27
La comida como lenguaje <i>performativo</i> : hacia la conceptualización de mi propia obra	29
Mapa conceptual	31
Capítulo 1	32
La comunión y el retrato social en el acto de cocinar y comer: del <i>happening</i> de Allan Kaprow al <i>pad-thai</i> de Rirkrit Tiravanija	32
Allan Kaprow y los primeros <i>happenings</i>	33

<i>Fluxus</i> como continuidad de Kaprow e influencia	37
Beuys y la <i>escultura social</i> (visión antropológica del arte)	48
Sobre el tránsito de Joseph Beuys a Rirkrit Tiravanija	59
Capítulo 2	69
El restaurante como espacio de subversión: Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark y Antoni Miralda	69
Daniel Spoerri, el <i>Eat Art</i> y el <i>Restaurante Spoerri</i>	75
Gordon Matta-Clark: <i>FOOD</i> y la comunidad como utopía	85
Antoni Miralda: <i>La Internacional</i> y el lenguaje de la celebración	91
Capítulo 3	94
La visualización del conflicto en la <i>performatividad</i> gustatoria: Marina Abramovic y la comida como herramienta política	94
La comunión utópica en <i>Fascist Body / Communist Body</i>	96
<i>Balkan Baroque</i> y la limpieza de lo excluido como acto de purificación	102
Capítulo 4	113
La comida como lugar desde donde se construye el autorretrato: de la pila de caramelos de Félix González Torres al ketchup de Paul McCarthy	113
La autobiografía dual en Félix González Torres	121
Las pilas de caramelos	123
El papel de lo participativo en Félix González-Torres	131

Paul McCarthy: consumismo, identidad y alienación. Construcción de un autorretrato a base de pinceladas de ketchup	133
Capítulo 5	152
La comida desde la ausencia: ayuno, arte de anorexia y misticismo en los ejércitos del hambre de Vanessa Beecroft y L.A. Raeven	152
L.A. Raeven: la ausencia como recurso estético	174
Capítulo 6	193
La comida como escultura <i>performativa</i>: la harina como simbología del recuerdo	193
<i>Forgetting</i> , de Marilyn Arsem o cómo redimir la imposibilidad del olvido	202
<i>Auto Agression (What's in my head #2)</i> de Johannes Deimling y la auto agresión en el proceso de olvidar.	214
Capítulo 7	227
La comida desde la ausencia, el acto de comer como lenguaje	227
<i>How to get closer with your eyes closed</i> y los procesos culinarios como lugar desde donde comprender la ausencia	236
El otro como creador de significado	246
El testimonio como actor narrativo	247
El espectador/comensal como actor en la experiencia estética gustatoria	249

El “otro” como <i>performer</i> : sobre como trasladar la propia experiencia <i>performativa</i>	250
El aspecto ritual de <i>How to get closer with your eyes closed</i>	255
Conclusiones	260
Bibliografía	264
Bibliografía consultada	264
Introducción	265
Capítulo 1: La comunión y el retrato social en el acto de cocinar y comer: del <i>happening</i> de Allan Kaprow al <i>pad-thai</i> de Rirkrit Tiravanija	266
Capítulo 2: El restaurante como espacio de subversión: Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark y Antoni Miralda	267
Capítulo 3: La visualización del conflicto en la <i>performatividad</i> gustatoria: Marina Abramovic y la comida como herramienta política	269
Capítulo 4: La comida como lugar desde donde se construye el autorretrato: de la pila de caramelos de Félix González Torres al ketchup de Paul McCarthy	270
Capítulo 5: La comida desde la ausencia: ayuno, arte de anorexia y misticismo en los ejércitos del hambre de Vanessa Beecroft y L.A. Raeven	272
Capítulo 6: La comida como escultura <i>performativa</i> : la harina como simbología del recuerdo	273
Capítulo 7: La comida desde la ausencia, el acto de comer como lenguaje	274

Introducción

Prácticas gustatorias del desconcierto. *Performance* y arte participativo contemporáneo.

La tesis que se presenta a continuación tiene como objetivo poner de relieve aquellas prácticas artísticas que se relacionan con la estética gustatoria desde la *performance* y el arte participativo contemporáneo. El proceso de investigación se desarrolla a partir de tres premisas fundamentales: la participación y compromiso de la audiencia como elemento fundamental del proceso creativo del artista, la naturaleza efímera de los alimentos y la posibilidad estética de aquello que se consume, y por último, la importancia del artista como “aquel que da” (*the artist as a giver*).

Partiendo de estas premisas, algunas de las cuestiones planteadas por Korsmeyer en su libro *Making Sense of Taste* (2002) y específicamente en el capítulo denominado *The Meaning of Taste and the Taste of Meaning*; se materializan, y cobran así, nuevo sentido a la luz de las posibilidades estéticas que suscitan las piezas *performativas* que se analizan a lo largo de este trabajo. En este sentido, es preciso determinar la posibilidad y en algunos casos, la necesidad de repensar aquellas preguntas que la autora plantea:

Is the artistic potential for food comparable in its own domain to the artistic potential for sound to be transformed into music, for pigments to become paintings, words to advocates, however? (Korsmeyer, 2002:28)

Apuntando el discurso hacia la resolución de estos cuestionamientos, la puesta en marcha de esta investigación supuso la búsqueda y selección de piezas que, en efecto, pudiesen servir de plataforma para el desarrollo de estas reflexiones; piezas que ponen de manifiesto el potencial estético de la comida, no sólo desde la experiencia, sino también desde la presencia, desde el aura que suponen aquellos objetos que, en su carácter efímero, se configuran como únicos e irremplazables en un espacio/tiempo definido, clave, fundamental.

En este sentido, y continuando con lo que plantea Korsmeyer, «the search for an aesthetic attitude, in relation with the gustatory, inevitably depends on the definition of a context in which to place these elements: food and the act of eating» (Korsmeyer, 2002:29). Si bien la condición necesaria de este contexto al que hace referencia la autora, como requisito de posibilidad estética, es muchas veces entendido como una carencia o una limitación que sitúa el acto gustatorio y lo que éste implica, en una posición “inferior” en relación con otras formas como el sonido o la palabra; en realidad, considero que es ahí, justamente, en donde radica su fuerza y potencial, porque le obliga a ser portadora de sentido más allá de los límites formales, aportando nuevos sentidos y construyendo nuevas realidades, a partir de los lugares desde donde los pensamos.

Así, en el centro del discurso se encuentran la comida y el acto de comer ambos procesos gustatorios que al manifestarse en su potencial estético como piezas y producciones artísticas, dan lugar a distintas vías de análisis y reflexión, a partir de aquellos conceptos desarrollados desde la estética gustatoria, así como de los que conforman el contexto en el cual se enmarcan las piezas y sus respectivos creadores. De este

modo, si bien ninguna de estas narraciones particulares se sitúa como eje central del discurso, ha sido preciso, al hablar de artistas como Tiravanija y Beecroft, por ejemplo, hacer una breve revisión de aquellas teorías en las que se enmarca su obra dentro del mundo del arte, como serían en este caso, los postulados de Bourriaud en relación con la Estética Relacional. Por otro lado, en algunos casos, ciertos aspectos biográficos, relacionados directamente con piezas en concreto, nos han sido de utilidad para sustentar el análisis de las mismas, tal y como sucede en el caso de González-Torres y L.A. Raeven.

El recorrido propuesto para el desarrollo de esta investigación fluctúa entre lo teórico y lo práctico, poniendo énfasis en la importancia del receptor como co-autor de la pieza y en cómo se ha ido construyendo la historia de esta colaboración entre artista/cocinero y audiencia, tomando como punto de partida la reivindicación de lo cotidiano como lugar de reflexión estética. Si bien podemos situar los inicios de esta resignificación en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, así como en los postulados de la escena futurista y sus manifestaciones, la *Taverna del Santopalato* (1931) y la obra de Marinetti *La Cocina Futurista* (1930), ambos pilares fundamentales desde donde comprender la apertura al acto de comer en el arte contemporáneo; para efectos de esta investigación, es preciso señalar que nuestra narración se construye desde los *happenings* de Kaprow, encontrando en su obra, el punto de partida hacia una nueva concepción de la audiencia, que luego, al fundirse con *Fluxus* encuentra el camino hacia el discurso de la comunión.

A nivel estructural, la narrativa se configura y desarrolla a partir de breves cápsulas. Es así como mi propuesta radica en la posibilidad de encontrar una posible constelación que

envuelva y comunique a aquellas piezas *performativas* y, por ende, participativas, que tengan como centro de su discurso la comida desde diversos lugares, y que desde diversas perspectivas se hayan cuestionado sobre los límites estéticos de la misma. De este modo, tomando como referente el concepto de constelación en Benjamin, según el análisis hecho por Sahraoui y Sauter en *Thinking in Constellations. Walter Benjamin in the Humanities* (2018):

Just like a constellation in astronomy, however, this figure is defined by the relation of the individual objects to each other and to the viewer; and it can be grasped only instantaneously and only from a specific viewer's standpoint. And just as the ever-changing stars of a stellar constellation never stand still, the movement of reading or writing—or, for that matter, thinking—never becomes fixated; rather, reading and writing as well as thinking are constantly in movement. (Sahraoui, Sauter, 2018:x)

A partir de este breve acercamiento, podemos afirmar que la constelación a la que nos referimos en el curso de esta investigación, se construye desde una mirada particular, la de la autora, que como artista y crítica, desarrolla el discurso según una particular forma de unir estos puntos/objetos/ obras que conforman la figura, los cuales, a su vez, son constelaciones en si mismos, generando así, un terreno teórico en constante movimiento. Así, tal y como plantea Devita en su análisis sobre el concepto de constelación en Adorno:

En este sentido, más bien lo que implica esa conjunción es un intento de arrojar luz sobre

algo, en un contexto determinado. Así pues, el modo en que esos elementos son vinculados entre sí y los propios factores o elementos que son efectivamente relacionados permiten dar algo así como una visión panorámica del tema u objeto del que se trate. (Devita, 2016:93).

De este modo, el movimiento al que se hace referencia en relación con la construcción y determinación de esta figura radica entonces en el alcance de la mirada, así como en las posibilidades que se deriven de las relaciones entre estos elementos. Así, la búsqueda de esta visión panorámica se da a partir breves elementos concretos que generan lazos conceptuales entre las piezas y permiten desarrollar el discurso a partir de su detallada deconstrucción, los cuales, describiremos brevemente a continuación.

La comunión y el retrato social en el acto de cocinar y comer: del *happening* de Allan Kaprow al *pad-thai* de Rirkrit Tiravanija

Este capítulo se contruye como una narración en dos sentidos que, a su vez, se desarrollan de forma paralela: el cuestionamiento de la naturaleza de la audiencia y la reivindicación de lo cotidiano, ambos a partir del simbólico acto de cocinar y comer. Con el objetivo de introducirnos en este primer punto, analizamos brevemente los postulados de Kaprow en *Notas para la eliminación de la audiencia* (1966), así como uno de sus primeros *happenings* *Eighteen happenings in six parts* (1959), en el cual, si bien el elemento gustatorio se hace presente de una forma aún bastante sutil,

puede constatarse una nueva intencionalidad en relación con el papel que ha de jugar la audiencia en un evento de este tipo.

Esta nueva forma de comprender e interactuar con la audiencia se desarrolla aún más profundamente a partir de los postulados *Fluxus*, movimiento fundado por George Maciunas en 1960, precisamente un año después de lo que se considera como el primer *happening*. Con *Fluxus* se hará presente no sólo esta nueva intención en términos narrativos, a partir del diálogo o no ya desde el discurso del artista, sino que además se evidencia la necesidad de encontrar nuevos espacios, vulnerando así la sacralidad museística y dotando de esta cualidad a todo aquel lugar en el cual el artista es capaz de desarrollar la pieza. Además, Maciunas propone y desarrolla un compromiso absoluto con el *continuum* entre vida y arte, dando valor estético a cada aspecto del cotidiano, transformando así la vivencia del día a día en actos *performativos*. Con respecto a este movimiento, se repasará brevemente, *One Year* (1973-74) de Maciunas creando una relación de opuestos entre esta obra y *Slab* (1970), instalación de Larry Miller, creando a partir de ambas, un puente que nos llevará al concepto finalmente desarrollado por Beuys en *Economic Values* (1980).

Con la intención de exponer estas nuevas propuestas para la interacción *performativa*, es fundamental hacer mención de los banquetes *Fluxus*, que si bien reivindican lo cotidiano, lo hacen aún desde la fantasía y el juego, a partir de estructuras lo suficientemente lúdicas como para situarnos, tanto fuera como dentro, de la dinámica de un posible encuentro con aquello que se considera ordinario y común. Por último, haremos referencia a la obra de Alison Knowles, *Identical Lunch* (1969) por tratarse de un intento auténtico

de comprender la estética detrás de nuestras elecciones, de aquello que hemos elegido o no como sustento para la vida. *Identical Lunch* es una obra revolucionaria en muchos aspectos, ya que no sólo nos habla de la estética del consumo cotidiano, sino también de la posibilidad de compartir esta experiencia con los otros, generando así breves *performances* que no requerían de la creación de un escenario, sino que, por el contrario, estaban pensadas para darse en el mismo restaurante donde ella comía este específico menú cada día.

Tanto los *happenings* de Kaprow como las primeras obras *Fluxus* abrieron el camino a los conceptos desarrollados por Beuys, tanto a nivel escultórico como *performativo*, siendo éstos de desarrollo casi paralelo. En el caso de este artista, resulta fundamental introducir la noción de “escultura social”, término acuñado que éste acuñó y que encuentra su fundamento en la firmeza de sus postulados y acciones, a partir de los cuales afirmaba, que lo más importante era cambiar la noción de lo que implica o determina una actividad artística, lo cual, en el ámbito de nuestro análisis, podría traducirse sencillamente en las posibilidades estéticas de aquello que comemos, la forma en la que lo comemos y de dónde proviene lo que nos alimenta.

El concepto de “escultura social” planteado por Beuys gira alrededor de una idea fundamental: la posibilidad de transformar la sociedad en un diálogo interdisciplinario, que le permita, en definitiva, “curarse” a través del arte. Así, supone, no sólo la introducción de nuevas dinámicas en el espacio del arte sino también nuevas formas de percibir, así como el hecho de entender todo aquello que envuelve el proceso gustatorio como experiencia estética. De este modo, partiendo del revolucionario gesto del artista en el

documental *Everybody is an artist* (1979), que se transmitió por televisión a nivel nacional, en el cual Beuys elige mostrar como proceso artístico, aquel momento en el cual cocina en su estudio en Dusseldorf; analizaremos obras como *Fettstuhl* (*Silla de Grasa*, 1963) con la intención de señalar la importancia que da el artista al uso de la grasa como bien cambiante y transmisor de energía y significado, así como usaría también otros materiales como miel, leche, aceite, soja, entre otros. Tal y como se menciona anteriormente, la reflexión con respecto al carácter gustatorio primario de la obra de Beuys se cierra con *Economic Values* (1980), pieza que nos permite ilustrar la capacidad del artista de condensar una compleja constelación de conceptos a partir de la sencillez extrema; haciendo posible una visión global de los aspectos económicos, políticos y biológicos que se ven envueltos en nuestras formas de uso y consumo, gracias a la sutil exposición de simples productos de uso cotidiano. Finalmente, cabe destacar que en el caso de este artista y pensador, es fundamental tomar en cuenta su condición de gastrósofo, y las diversas implicaciones creativas de ésta: Beuys como chef de televisión y como escritor de libros de cocina, así como su acercamiento a la agricultura como una forma de arte.

En el caso de Rirkrit Tiravanija, situaremos el discurso desde la revalorización de lo cotidiano que tiene lugar en su obra, a partir no sólo del acto de cocinar, sino de la desacralización del museo como espacio impoluto e impenetrable. En este sentido, la obra de este artista apuesta por utilizar la comida como herramienta política, intencionalidad que supone revisitar conceptos como el de identidad étnica, así como la posibilidad de una identidad híbrida. A partir del sencillo acto de cocinar en una galería con la intención de ofrecer

comida, y por tanto, alimentar al público con este gesto, convirtiendo así la participación consciente del espectador en la obra misma; el artista pervierte la noción de lo exótico en términos museológicos. En este sentido, construye un escenario de fragmentación cultural que sublimó en el acto de ofrecer un plato extranjero oriental (*pad-thai*) a un público occidental, haciendo uso de objetos de su propia cotidianeidad, fragmentada también, pero que en el ámbito del museo suelen ocupar el lugar de lo que nos es ajeno, lo extranjero, aquello que pertenece al “otro”. Así, con relación a este artista analizaremos brevemente el impacto de estas primeras piezas, para luego centrarnos en una de sus últimas obras, (*Who's afraid of red, yellow, and green*) (2010-2019).

En lo que respecta al carácter participativo de estas obras, es preciso apuntar nuestra reflexión hacia las posibilidades simbólicas de la comida, y por tanto de la degustación colectiva, sobre todo en aquello que señala Douglas en *Deciphering a meal* (1972): «si la comida es entendida como un código, los mensajes que codifica pueden ser encontrados en el patrón de las relaciones sociales que se expresan. El mensaje tiene relación con diferentes grados de jerarquía, inclusión y exclusión, límites y transacciones más allá de los límites» (Douglas *apud* Korsmeyer, 2002:35). Sin embargo, y a pesar de que un primer impulso parte de lo simbólico, en lo que respecta a esta investigación, tropezaremos con obras que precisamente, pervierten aquellos patrones a los que hace referencia Douglas, generando así, nuevos códigos que al surgir del quiebre de los mismos, suponen una nueva estética gustatoria basada en el desconcierto.

Por último, y con respecto al sentido de la repetición en las piezas de Tiravanija es preciso traer a

colación las ideas de Korsmeyer en relación con las ceremonias y rituales a partir de los cuales plantea que:

(...) the fact that seasonal festivals are repeated is a critical part of the experience of eating. One is aware of oneself participating yet again in a cyclical celebration, one that is never quite the same as festivalsof timepast yet retains an enduring identity over time. This is an indispensable element of all rituals. (Korsmeyer, 2002:40)

Del mismo modo, las experiencias que ofrece Tiravanija si bien son únicas por su naturaleza efímera, lo son en un sentido distinto al de obra de arte única, ya que son pensadas desde la idea de representación cíclica, todas las piezas son una y son muchas al mismo tiempo, conducidas por él pero con diversos participantes, como una especie de ritual contemporáneo del mundo del arte, cuyas reglas y dinámicas han sido aceptadas y asumidas por un colectivo concreto y específico que supone su audiencia.

El restaurante como espacio de subversión: Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark y Antoni Miralda.

En relación con el concepto de restaurante, es fundamental asumir, desde un principio, que todo espacio que se construya bajo esta forma, en cualquiera de sus formas y variantes, envuelve en su propia definición, ciertos rasgos de *performatividad*. Por este motivo, cuando nos acercamos al concepto de restaurante de autor o, mejor dicho, restaurante de artista, en este caso, es preciso tomar en cuenta las especificidades que estos ejemplos suponen.

Usando como referencia el trabajo de Clintberg en su tesis *The Artist Restaurant: Taste and Performative Still Life* (2003), en relación con *La Taverna del Santopalato* (antecedente fundamental para el estudio de estos ejemplos), se realiza un análisis en paralelo alrededor de los restaurantes que, a manera de proyectos artísticos, regentaban Spoerri (*Restaurant Spoerri*), Matta-Clark (*Food*) y Miralda (*La Internacional*). A raíz del rol de estos artistas en la resignificación de la experiencia culinaria, el discurso se construirá a partir de sus especificidades discursivas, aquello que significaron en su propio contexto, así como la reconceptualización que llevaron a cabo del cliente como audiencia y *performer* al mismo tiempo, que supone un hito en el lenguaje participativo al que hacemos referencia a lo largo de este texto.

En lo que respecta a *Food* (1971), restaurante creado en Nueva York bajo la iniciativa conceptual de Matta-Clark, con el apoyo económico y logístico de Goodden y otros artistas, es interesante detectar que este proyecto nos permite visualizar un concepto fundamental en lo que respecta a esta investigación, explicado de forma muy sencilla por Ha, director de la Galería White Columns, quien en el catálogo de esta exposición sostiene: «Matta-Clark fue uno de los primeros creadores que claramente nos hizo comprender que los artistas eran *dadores*. Con *Food*, los artistas se convirtieron literalmente en *aquellos que daban*». (Haapud Morris, 2000:7)

El artista como aquel que da, aquel que entrega es clave porque supone la respuesta, o contraparte, a la idea de audiencia o comensal que recibe. Por lo tanto, y ya que algunos de los artistas que forman parte de esta narrativa pueden ubicarse desde ese lado de forma más evidente que otros, considero fundamental entonces reivindicar no sólo el

papel del comensal, sino también el del artista que cocina o el artista que ofrece algo de comer. En palabras del propio Matta Clark, «he decidido, en parte, que mi misión con respecto a abrir este pequeño restaurante es reestablecer el arte de comer con amor en lugar de con miedo». (Matta-Clark *apud* Morris, 2000:7). Este concepto, presente también en artistas como Tiravanija, y principalmente en Beuys, confiere un nuevo lugar al acto de comer, no sólo en términos de comunión, sino también con respecto a nuestra relación personal con lo que implica el íntimo acto de comer.

La visualización del conflicto en la *performatividad* gustatoria: Marina Abramovic y la comida como herramienta política.

En este capítulo el discurso se desarrolla a partir del concepto de conflicto, en términos tanto políticos como autobiográficos, y en cómo, a raíz de esta intencionalidad, la comida es factible de convertirse en herramienta de resistencia y visibilidad. Así, este análisis se construye a partir del uso de ciertos elementos gustatorios en dos obras, tan paradigmáticas como antagónicas, de la artista yugoslava Marina Abramovic: *Communist Body / Fascist Body* (1979) llevada a cabo en co-creación con Ulay, y *Balkan Baroque* (1997), pieza que consolidó su lugar y reconocimiento como *performer* en la escena internacional. De este modo, lo que se destaca principalmente dentro de esta narrativa, es cómo cada uno de los elementos que integran estas piezas, son convertidos en herramientas de visualización del conflicto, a partir de la *performatividad* que las mismas encierran, en su condición efímera y orgánica.

Communist Body / Fascist Body (1979) *performance*

realizada por Abramovic y Ulay en su propio estudio, cuestiona el concepto de identidad a través de la comida y sus significaciones culturales, determinadas según distintas afiliaciones políticas. Con el objetivo de demostrar las diferencias que “naturalmente” se demarcaban entre ambos a raíz de sus particulares orígenes, y a pesar de haber nacido el mismo día, con tan sólo tres años de diferencia; ambos artistas construyen esta pieza, usando como pretexto el concepto de cumpleaños que los une. Esta celebración se desarrolla, tanto en términos estéticos como discursivos, alrededor de dos mesas, que a manera de altares, contienen distintos elementos que representan simbólicamente a cada uno de los artistas: en una de ellas el banquete se configura a partir de alimentos que simbolizaban la riqueza, como producto del fascismo, mientras que, del otro lado, se hacía uso de comestibles identificados, inequívocamente, como parte de la tradición comunista.

Si bien la pieza estaba compuesta de una serie de lecturas adicionales, el pilar conceptual de la misma, motivo por el cual forma parte de esta investigación, es su cualidad para demostrar que todo alimento es respuesta y consecuencia de un sistema detrás, y que aquello que conforma nuestra tradición culinaria es resultado de una serie de procesos que dependen del marco de producción en el que se desarrollan.

En un sentido casi opuesto, *Balkan Baroque* nos habla de la memoria y el sufrimiento a partir del simbólico acto de limpiar y lavar. Así, esta pieza nos permite hablar de un aspecto fundamental de la experiencia gustatoria, que hace referencia precisamente a la gestión de aquello que se descarta dentro del proceso. Los huesos, si bien conforman la estructura de nuestro cuerpo y de aquellos animales

que comemos, son considerados material desechable en la gran mayoría de los casos, sobre todo si nos centramos en el ámbito culinario. El acto de Abramovic, quien dota de presencia y por tanto recuerdo humano a estos huesos de animales, supone un exorcismo colectivo que logra sublimar lo político, trascendiéndolo en sus formas, estetizándolo y dándole un alcance emocional que logra universalizar la lucha de sus antepasados, transmitiendo puramente dolor.

Si bien el sentido estrictamente gustatorio a primera vista, recae en *Communist Body / Fascist Body*, es preciso señalar que la *performatividad* de lo cotidiano se reivindica de forma absoluta en *Balkan Baroque*, creando así una narrativa opuesta, pero al mismo tiempo, complementaria.

Por último, es preciso señalar que si bien bajo la temática que envuelve este capítulo, hubiese sido pertinente hacer referencia a una pieza seminal como *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Marta Rosler, prioricé la posibilidad narrativa que me ofrecía el hablar de dos épocas distintas en la obra de una misma artista. Sin embargo, creo fundamental hacer hincapié en la importancia de esta pieza fundacional del arte feminista y de la historia del video arte, en la cual, la artista evidencia cómo la comida, sus espacios (en este caso, la cocina) y el lenguaje que envuelve a lo alimenticio (en el caso de la mujer, no sólo lo alimenticio sino también lo cotidiano), son lugares desde los cuales es posible ejercer control y manipulación. De este modo, y gracias a su omnipresencia, estas estrategias de manipulación se proyectan desde la cocina, a los medios, la publicidad, la imagen de la mujer/ama de casa, etc.

La comida como lugar desde donde se construye el autorretrato: de la pila de caramelos de Félix

González Torres al ketchup de Paul McCarthy

Cuando hacemos referencia al concepto de retrato desde lo gustatorio, encontramos distintas intenciones estéticas en el uso de la comida y del acto de comer. Así, siendo la comida un elemento fundamental en la construcción de nuestra identidad, capaz de definirnó a través de patrones de uso y consumo, que finalmente determina, en gran medida, la forma en la cual nos relacionamos y comunicamos, resulta un lugar preciso desde donde comprender el retrato contemporáneo. Con el propósito de comprender el alcance de la comida en la posible construcción de una identidad estética, y por ende, cómo ciertas obras se configuran como retratos gracias a la utilización de ciertas sustancias o productos que son utilizados como dispositivos de sublimación; se analiza la obra de González-Torres y McCarthy, partiendo del paradigmático de ciertos productos alimenticios procesados, cuyo potente peso simbólico dota de posibles y diversas lecturas a estas narrativas.

Los objetos cotidianos utilizados en la obra de González-Torres, convertidos en profundas meditaciones relacionadas con la pérdida y el consumo, es uno de los focos de análisis dentro de esta constelación que gira en torno, no sólo a la identidad sino también a nuestra capacidad de identificación a partir del objeto. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), pieza que en términos formales es simplemente una torre formada por la acumulación de caramelos de colores, representa a partir de la sublimación simbólica propia del arte conceptual, el cuerpo de su pareja, Ross Laycock, quien murió de Sida en 1990. La audiencia, invitada a comer estos caramelos, indirectamente consume y desgasta el retrato, y por ende, a la persona que estos

caramelos simbolizan, hasta hacerla desaparecer. Se genera así, una analogía entre la paulatina desaparición de la escultura (a medida que los caramelos iban siendo consumidos) y la enfermedad que terminó por consumir el cuerpo de su pareja, aquel que estaba siendo retratado.

Esta pieza, que podría definirse como *retrato performativo* o *escultura performativa*, cobra sentido en la medida en que es intervenida por el otro. De este modo, se introduce, de forma indirecta lo que el concepto de *performatividad* implica en una pieza conceptual de este tipo, en la cual, no es sólo la acción del otro quien le da sentido a la obra, sino que además puede variar tantas veces como su título lo haga, experimento que lleva a cabo el artista numerosas veces y que es analizado en esta investigación. Con este propósito se analizan como parte de este conjunto conceptual, también, *Untitled (A Corner of Baci)* (1990) y *Untitled (Landscape for Roni)* (1993).

En relación con la idea de identidad como constructo, determinada en gran medida, por aquellas estrategias y formas de consumo que decidimos, tanto consciente como inconscientemente hacer nuestras; considero fundamental la obra de McCarthy, cuya meticulosa construcción de autorretratos, se sostiene, precisamente en la simbología que se desprende de los alimentos de consumo masivo, que a su vez, muestran el lado más lúdico y a su vez sombrío de la cultura estadounidense. Bajo esta mirada y partiendo de obras como *Sauce* (1974) y *Bossy Burger* (1991), se analiza la complejidad narrativa y la sucesión de capas de significado en McCarthy, principalmente, según dos premisas que buscan dar cohesión al relato: la parodia como acto biográfico y la comida como dispositivo para la abyección.

La comida desde la ausencia: ayuno, arte de anorexia y misticismo en los ejércitos del hambre de Vanessa Beecroft y L.A. Raeven

Esta categoría es quizás la más compleja en lo que respecta a su relación con la estética gustatoria, principalmente porque las artistas y piezas que forman parte de este discurso, guardan una relación muy íntima y conflictiva con la comida y el acto de comer.

Por un lado, el trabajo de Beecroft supone la visualización de una serie de conflictos en relación con el cuerpo, el peso, la influencia de la moda, los paradigmas de la belleza occidental, entre otros; sublimados a partir del otro. Si bien la primera obra que la artista expuso fue *The Book of Food* (1993), un libro que, a manera de testimonio autobiográfico, describe meticulosamente sus costumbres alimenticias; fue a partir de ese momento en que decidió transferir todos estos conflictos y crisis al cuerpo de otras, a la imagen colectiva de un grupo de mujeres que, elegidas minuciosamente por la artista, cumplen una función determinada, y se comportan como si se tratara de versiones, clones de la misma, creadas a su imagen y semejanza, pero sin intención, carácter o motivación.

La apatía que de estas situaciones se desprende es una constante en sus *performances*, cuyo carácter serial indica su incesante proceso en curso, así como su condición inacabada. Nada sucede, nada distingue el inicio del fin, el tiempo se dilata a partir de la inacción. En este sentido, en el caso de Beecroft el discurso se construye según el conjunto mismo de las piezas y no bajo la mirada de una obra en concreto. Se resalta, así, la insistente relación entre sus *performances* seriadas y su más directo antecedente, *The Book of Food*, que

la misma artista describe como «un diario de comidas que mantuve entre 1983 y 2003 en el cual, de forma obsesiva, anotaba todo lo que comía como prueba de no haber cometido ningún crimen, aunque de cualquier forma, no era capaz de vivir en mi cuerpo en paz.» (Beecroft, 2016) De este modo, el conjunto de la obra de la artista se manifiesta como alegoría de la bulimia, mostrando su huella física en los cuerpos mismos de las modelos, así como sus rastros emocionales en la apatía y neutralidad en los gestos de las mismas. Así, Beecroft y su obra, absolutamente inherente a ella bajo un patrón obsesivamente meticuloso, se manifiesta en su grandiosidad *performativa*, desde el concepto de artista que muestra, siempre a una determinada distancia.

En esta misma línea, pero desde una posición mucho más radical ubicamos a las artistas gemelas L.A. Raeven, nombre artístico de Lisbeth y Angelique Raeven, quienes desarrollan un trabajo sumamente devastador, en términos tanto estéticos como conceptuales, desde 1999 «produciendo una serie de videos y *performances* en los que representan su propia, voluntaria inanición, a partir de los cuales se relacionan y comprometen con participantes cuyo abuso de sus propios cuerpos domina sus vidas». (Finel, 2014:177)

Para efectos de este capítulo, el discurso se desarrolla, principalmente, en torno a dos de sus piezas: *Ideal Individual* (1999-2000) y *Wild Zone* (2002), así como en la creación de su propio ejército denominado L.A. Raeven. Si bien, todas sus piezas son agobiantes y, en efecto, un desafío para el espectador, estas sensaciones se potencian en *Wild Zone*, obra en la que vemos a ambas hermanas compartiendo incómoda y cuidadosamente una galleta, mientras permanecen sentadas en el suelo de la galería,

sin ninguna acción más allá de dividir la poca comida que ingieren. Sus cuerpos se ven dolorosamente demacrados, mientras que su forma sumamente disciplinada y exacta de dividir los alimentos, no demuestra hambre ni deseo, sino únicamente, un fuerte sentido de autodeterminación.

En ambos casos, tanto en la obra de Beecroft como en las piezas de las hermanas Raeven encuentro fascinantes dos conceptos que desarrollo a lo largo de ambos artículos: el concepto de sacrificio en el acto de comer y la disciplina y dolor autoinfligido como elemento estético.

La comida como *escultura performativa*: la harina como simbología del recuerdo

Finalmente, existe una categoría a la que pertenecen gran parte de las obras relacionadas con lo gustatorio, y son aquellas que utilizan la comida de forma menos específica que en los casos vistos anteriormente, otorgándole diversos significados, y que tienen su valor, principalmente en el uso *performativo* de la misma, muchas veces a partir de su materialidad y las posibilidades escénicas de la misma, otras como forma de adquirir una cercanía con la audiencia o de simplemente transgredir la naturaleza formal de la obra de arte.

En este sentido, es fundamental hacer referencia a una de las primeras esculturas hecha con comida de nuestra era, llamada *Sculpture-morte* o *Still Sculpture* (1959) de Marcel Duchamp. Compuesta de mazapán e insectos montados en cartón, esta pieza hace alusión a las pinturas hechas por Giuseppe Arcimboldo en el siglo XVI, pero haciendo uso de los alimentos en si mismos, como material, como un breve trozo de naturaleza al cual se

le niega su carácter vivo, convirtiéndola en *still life*.

Esta obra, como pionera del *food art*, nos sirve de puente para llegar al trabajo de Dieter Roth, cuyas piezas usan la comida como una afirmación del inevitable proceso de cambio y decadencia que, de un modo u otro, todos sufriremos. Es así como en 1970, instaló en una galería de Los Ángeles, una escultura llamada *Staple Cheese (A Race)* (1970), que contenía 37 maletas comprimidas y llenas de queso, así como otros quesos pegados en la pared, con la intención de que éstos se disolviesen en el suelo de la galería. Pocos días después, la pieza se hizo insostenible, no sólo por el olor, sino por la gran cantidad de moscas e insectos que merodeaban por el espacio. En este sentido, encuentro que este ejemplo es un claro antecedente de lo que ocurriría posteriormente con las obras de arte participativo que suponen la inclusión de olores y corporalidades orgánicas en el espacio de la galería. Lo que se destaca de Roth es su capacidad para mostrarnos el alimento y aquellas implicaciones que le son inherentes y el hecho de visualizar las consecuencias de la naturaleza del objeto en el cubo blanco como un recurso estético.

Sin embargo, y a pesar de contar con innumerables casos similares, de diversa magnitud e importancia para el mundo de arte en términos gustatorios; este capítulo centra su narrativa a partir de dos artistas contemporáneos, Marilyn Arsem y Johannes Deimling, referentes actuales en el ámbito de la *performance*. Creando un puente entre ambos gracias al uso que hacen de la harina como materia, la cual, en su pequeñez y específica materialidad tiene algo de indeleble; se desarrolla un discurso cuyo eje transversal es el concepto de memoria y olvido.

Si bien ambos recorren este concepto según distintas formas de recuerdo, Arsem desde la memoria colectiva en relación con lo político y la idea de dolor como herencia, mientras que Deimling lo hace desde lo puramente autobiográfico, apelando a la imposibilidad del olvido; estas piezas comparten, no sólo la materia y el concepto, sino también el aspecto ritual, presente en ambas piezas, tanto en el carácter sanador de las mismas, como en la sucesión de cada uno de los actos dentro de la pieza, la importancia de la huella y la necesidad de comunicarse con el otro, hacerle partícipe.

Con la intención de establecer un contexto en el uso de la harina en la *performance* contemporánea, se analizan brevemente algunas piezas, tales como *Material Action no.26 (Food Test)* (1966) de Otto Mühl, *7000 Year Old Woman* (1977) de Betsy Damon y por último, los experimentos escultórico-*performativos* llevados a cabo por Bruce Nauman en su estudio, denominados *Flour Arrangements* (1966).

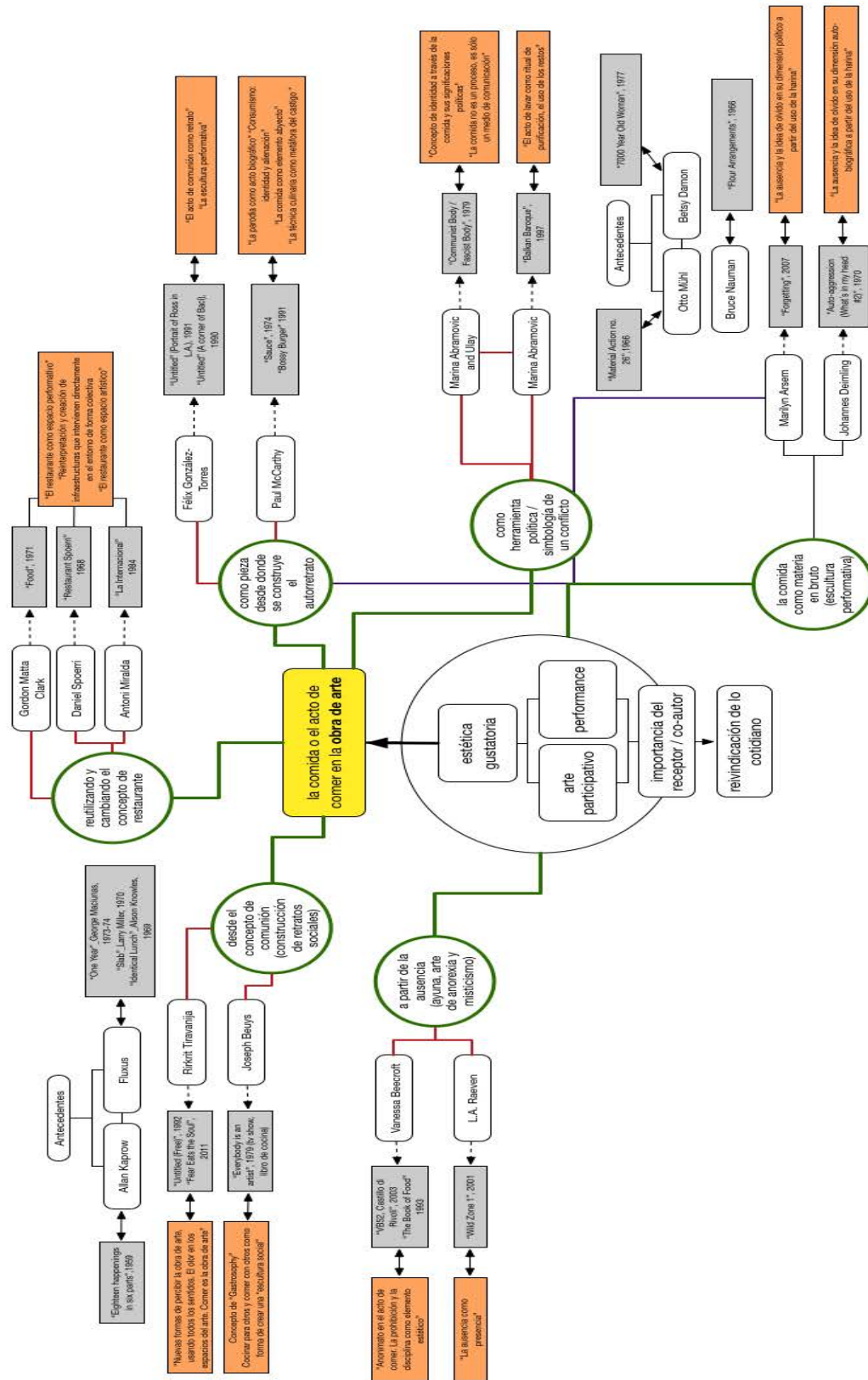
La comida como lenguaje *performativo*: hacia la conceptualización de mi propia obra

Esta tesis, enmarcada en el ámbito de la investigación artística surgió precisamente, a partir de una primera intuición: dar un orden conceptual a mis piezas. Como artista, llevo diecisiete años haciendo *performance* y, empecé a relacionarme con lo gustatorio poco después de iniciarme en la práctica. De este modo, y con la intención de encontrar una manera de explicar mi obra de forma coherente, pero sobre todo orgánica, decidí crear ciertas constelaciones en las cuales poder ubicar ciertas piezas, diferenciándolas así de las otras, generando sin querer un discurso en si mismo, que me permitía tanto comunicar como comprender mi trabajo.

La primera clasificación que esboqué sobre mi trabajo es, en cierto modo, un antecedente a esta tesis, que a manera de ensayo, funciona como prueba-error, permitiéndome así, un primer intento cuyo proceso resulta más sencillo, principalmente, porque nadie conoce estas obras tanto como yo. Sin embargo, y en combinación con este impulso personal como artista, a nivel teórico encontré que este era un trabajo que aún no estaba hecho, al menos no en relación con lo gustatorio, y este particular estado de la cuestión (occidental y contemporáneo) sumado a mi pasión de larga trayectoria con la relación entre arte y comida, fueron suficiente impulso para emprender este proceso.

Finalmente, es preciso señalar que esta relación entre acción y proceso gustatorio en mis *performances*, se hace consciente de forma tardía. En cierto sentido, es por eso que incluyo también el análisis de la pieza *How to get closer with your eyes closed* (2011) ya que en ella confluyen diversos elementos que intento desarrollar a lo largo de esta narración, y es, en definitiva la obra que da inicio a mi profunda relación con la comida y su *performatividad*. Si bien hay algunos intentos en obras anteriores, que analizo brevemente en el curso de este capítulo; en esta pieza involucro por primera vez a los sentidos, su ausencia e importancia, su presencia y magnitud, de forma totalmente consciente, entregándome así al proceso, a lo que depara la acción, al recuerdo, al olor, al sabor.

Mapa conceptual



Capítulo 1

La comunión y el retrato social en el acto de cocinar y comer: del *happening* de Allan Kaprow al *pad-thai* de Rirkrit Tiravanija

La idea de ofrecer comida ha sido siempre un gesto que da lugar a distintas manifestaciones humanas, tanto físicas como emocionales e incluso espirituales. Gracias a su naturaleza y condición universal, se manifiesta como lugar desde donde se establecen diversas formas de comunicación, así como, en consecuencia, se generan lazos tanto de unión como de discrepancia. El gusto, las sensaciones que evoca, la forma en la que percibimos, aquello que recordamos y cómo lo hacemos; es decir, todo aquello que la comida y el degustar son capaces de despertar en nosotros, se ve reflejado en el sin número de posibilidades que se abren en relación a estos espacios de comunión, las cuales se vislumbrarán desde diversas prácticas estéticas, que utilizando la comida como centro del discurso, han vulnerado, o en todo caso desafiado, el *status* del arte, sobre todo en lo referente a sus prácticas de uso y consumo.

En este sentido, la inclusión de comida (y las relaciones que de ésta se derivan) como fin en sí mismo, como práctica y no como objeto, es decir, como bien comestible dentro de la esfera de las manifestaciones artísticas, supuso no sólo el acto de consumir sino también el de involucrarse a partir de este acto de uso y consumo. Toda posible audiencia que se enfrente a diversos procesos relacionados con lo alimenticio, dentro del ámbito del arte, elige o no,

involucrarse; y con esto no hago referencia, en absoluto, a un acto especialmente transgresor o de gran compromiso, sino tan solo al simple acto de la degustación, que como veremos más adelante, puede llegar a ser sumamente revolucionario, por tratarse, precisamente de la libre decisión de comer o no comer, de elegir, de probar o de negarse a hacerlo.

Si bien en la actualidad podemos estar, más o menos, familiarizados con la inclusión de comida, la degustación de la misma y por ende, el espíritu participativo que se genera alrededor de ésta; debido justamente a su regular uso en las prácticas artísticas contemporáneas; cabe resaltar que esta práctica, consta de una serie de elementos que fueron insertándose de forma paulatina a través de diversas manifestaciones que van desde la práctica culinaria de los Futuristas, pasando por el *happening* de Kaprow, los banquetes *Fluxus* hasta llegar a la *escultura social* de Beuys y las degustaciones de *curry* de Tiravanija.

Allan Kaprow y los primeros *happenings*

Todo acercamiento sutil a la obra de Kaprow lleva consigo una primera intuición que dirige nuestra atención hacia conceptos diversos, pero afines y complementarios, tales como: vida cotidiana, vida y arte como una especie de continuo imposible de separar, ensamblaje de acciones, *lifelike art*, entre otros. Sin embargo, es preciso detenernos un momento en aquello que pensamos de su obra para poder determinar si realmente comprendemos el alcance, o no, de la misma. En este sentido, ¿qué implica el afirmar que la vida diaria era el tema en cuestión de Kaprow?

Tal y como señala Kelley, justamente después de hacer esta

afirmación, que transformo en cuestionamiento, el artista no se interesaba por «not life in general, but life in particular.» (Kelley, 2004:5), ejemplificando esta particularidad de la siguiente manera: «breathing into your partner's mouth, sweeping the street until the pile of litter is too big, going on “a shopping spree at Macy's» (Kelley, 2004:5). Reflexiono, entonces, acerca de estos ejemplos, sobre todo a partir del concepto de cotidianidad y me pregunto si acaso alguna de estas acciones me lleva a pensar en la espontaneidad (más en términos de improvisación, respuesta inmediata a una situación cualquiera) o, por el contrario, en la rutina establecida, siendo ambos, aspectos que se ven envueltos en aquello que experimentamos como vida diaria. Cuando Kaprow nos invita a comprender estos lugares comunes como espacios para la experiencia estética, transforma este “arte del día a día” en una intención, imposible de darse en su propia naturaleza.

En este sentido, si bien considero que la estetización de las acciones, aunque sea tan sólo en relación con su acepción verbal, en su forma de describirlas; complica el posible alcance conceptual al desenmarcarlo de su naturaleza cotidiana, es fundamental señalar que son varios los preceptos que establece Kaprow en relación con la práctica artística como posible lugar de comunión, sobre todo si nos situamos desde el proceso de intentar comprender la evolución de la misma.

Ya en su texto *Notas para la eliminación de la audiencia* (1966) Kaprow sitúa un elemento, comúnmente entendido a partir de lo plástico, y reafirma su naturaleza de la siguiente manera: «movements call up movements in response, whether on a canvas or in a Happening. A Happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not a Happening but stage theatre». (Kaprow *apud* Bishop,

sentido, es clave distinguir que si bien el artista concibe una nueva forma de comprender la naturaleza del espectador, es decir, su rol e influencia en el “evento”, éste no actúa libremente, sino que, por el contrario, forma parte de una escena previamente construida, cuya espontaneidad radica en no poder determinar con exactitud cuál será el resultado, más no en el libre devenir de los participantes.

En *Eighteen happenings in six parts* (1959), el primer *happening* “oficial” de Kaprow, llevado a cabo en la Galería Reuben en Nueva York, el artista hace un breve guiño a la temporalidad de los procesos culinarios, así como al carácter



Rosalyn Montague exprimiendo naranjas durante *Eighteen happenings in six parts*, 1959. Fotografía: Fred W. McDarrah.

expansivo de los mismos, cuando hacia el final de la pieza, tal y como se relata en *Childsplay: the art of Allan Kaprow* (2004):

At the beginning of part five, a woman entered the first room, which contained a table arranged with twelve orange halves, twelve glasses, and a juice squeezer. She began methodically squeezing juice from the oranges into several of the glasses. The fumes from opened cans of enamel paint mixed with the aroma of the freshly squeezed oranges. The smell, which Kirby describes as “pungent”, was intensified by the “unreasonably warm” weather, the hot lights and the restricted ventilation. (Kelley, 2004:37)

Si bien no se especifica en el texto la intención de este acto, como sucede también con los diversos actos de este *happening*, me atrevo a interpretar que la intención de esta acción radica en la misma naturaleza de la comida, en este caso, la materialidad de la naranja permite tanto una transformación inmediata de su fisicidad, como cortarse y pasar de sólido a líquido, así como inundar el espacio de olor, todas estrategias que fomentan o demuestran la teoría del movimiento de Kaprow. Es así como, a pesar de no conectar ambos actos, es decir el proceso culinario con la participación de la audiencia, podemos ver en estas obras, que se desarrollarán de forma más extensa durante los sesenta; distintos elementos que luego se conectarán de forma clave en distintas piezas de *arte relacional* y participativo.

***Fluxus* como continuidad de Kaprow e influencia**

En 1960, un año después de lo que se conoce como el primer

happening llevado a cabo por Kaprow, el artista lituano/estadounidense George Maciunas fundó el movimiento *Fluxus*, el cual cumplió un rol fundamental con respecto a la concepción de lo que podía o no considerarse arte. En este sentido, supuso un cambio fundamental en las formas de producción, así como en la apertura a toda clase de materialidad, desafiando lo institucional a partir de desligar los eventos entendidos como artísticos, de las plataformas oficiales como museos y galerías, fomentando de este modo, la inclusión de diversos procesos cotidianos y no cotidianos, dentro de lo que podía considerarse realización artística.

En relación con lo cotidiano, Maciunas va un paso más allá de lo planteado por Kaprow. No sólo propone este *continuum* entre vida y arte, sino que, plantea la importancia de hacer también, el camino inverso: no sólo los aspectos cotidianos podían alcanzar el *status* de experiencia estética, sino que el arte en si mismo, debía formar parte integral de la vida del artista, suponiendo un claro antecedente del *Every human being is an artist, statement* que Joseph Beuys propondría tan sólo unos años después. En este sentido, cabe señalar que *Fluxus* fue, de entrada, un movimiento artístico cuyos artistas tenían pocos recursos y, por ende, es ingeniaban para trabajar con todo tipo de materiales, por lo que, la comida fue, inicialmente, una opción entre muchas otras. Tal y como señala Moore, con respecto a la relación entre Maciunas, y por ende, la filosofía *Fluxus*, con la comida:

In Maciunas' art-life continuum this quest for frugality applied even to food,. In the mid-'60s he tried to eat for an average a dollar a day. Methods used ranged from buying food wholesale by the crate (eating nothing but apples

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Fluxed* into another world." *South*.
 3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
 a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part: esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody *flux*, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare*.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
 Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

one week, grapefruit the next, and so on) to subsisting on the perfect combination of vitamin pills. each diet was supplemented by the dark bread of his native Lithuania, which he relished. Within a few years Maciunas had perfected a more sophisticated system: having one single lunch every two or three days in a Scandinavian smorgasbord restaurant. For a fixed price – cheaper ad midday than in the evening – he could have unlimited refills, enough to last until the next such meal. (Moore, 1982:38)

Podemos observar, entonces, cómo a partir de esta específico manejo y distribución de la comida que hace Maciunas en su vida cotidiana, la cual deriva, a su vez, de un aspecto puramente económico; se vislumbra una relación *performativa* con la misma, una intencionalidad estética en el acto mismo, que luego se aplicaría a obras como *One Year*



George Maciunas, *Excreta Fluxorum*, 1978.

(1973-74) y cuya visión inicial se extendería a los mismos blanquetes *Fluxus*. Es así como, a diferencia de lo que sucede con la inclusión de comida en la obra de Kaprow, en el caso de Maciunas, y otros artistas *Fluxus* como Alice Knowles o en definitiva, Beuys; el alimento no sirve como metáfora ni instrumento estético, ni como herramienta de interpretación, sino que, por el contrario, supone un espacio en si mismo, y pretende ser comprendido en su propia dimensión, y en su importancia como nutriente, tanto biológico como social. Así, tal y como sostiene la tesis de Joselit:

Let me state my thesis explicitly: I wish to argue that Maciunas came to realize that items of food could resolve the contradiction inherent in the *Fluxus* prescription for art objects. In other words, food could offer a model for the post-Duchampian readymade —a kind of bio-readymade to be literally metabolized both in organic bodies and consumer networks. Maciunas theorized a vestigial artwork— one that would disappear into an entertaining experience—and he wanted such objects to be universally accessible, while capable of invoking a transformative experience in individual spectators. As an object to be consumed, optimally in the context of a pleasurable and communal everyday ritual, food is a kind of readymade that will disappear as a consequence of its liquefaction through digestion. (Joselit, 2013:192-193)

En este sentido, podemos reafirmar que Maciunas comprendía el alimento como elemento *Fluxus* (que fluye, que está en constante tránsito) en tanto ésta formaba parte



Allison Knowles, *Make a salad*, 1962.

de diversos procesos de metabolización que sólo podían darse en la medida en que fuesen consumidos por el otro, la audiencia, el público, el espectador. Así, se entiende de forma orgánica la experiencia estética de aquel consume arte, no sólo en términos de sensación y percepción, sino también en relación con la inevitable realidad de aquello que es consumido, su inevitable desaparición, no sólo con respecto a su presencia externa y el espacio que ocupa en el entorno, sino también su paulatina desintegración como producto de un proceso interno, inherente al ser humano. De este modo, el alimento *Fluxus*, va un paso más allá en el concepto de *readymade*, siendo, en términos generales, absolutamente inaccesible en el mercado del arte, y por lo tanto, planteando de forma radical una nueva forma de comprender el arte, como experiencia efímera, cuyas acciones internas y finales, son imposibles incluso de registrar.

Los banquetes *Fluxus*, por lo tanto, se plantean como eventos o situaciones, creadas en comunión por los artistas del movimiento, en los cuales, se experimenta la transformación de los alimentos en su condición de *readymade*, con la intención de generar un espíritu lúdico alrededor de los mismos. Estos eventos, que se hicieron bastante comunes y populares durante los setenta, crearon una comunidad, a partir del ritual de comer y compartir la comida, bajo un planteamiento particular: la comida *Fluxus* era, principalmente, lúdica, en algunos casos comestible, pero sobre todo tenía como intención demostrar las cualidades e infinitas posibilidades estéticas de los alimentos, no sólo a nivel alimenticio, sino también en relación con la experiencia comunitaria, no sólo de degustación, sino también en muchos casos de desconcierto, juego y humor. Como narra Miller, a

partir de su propia experiencia y en relación con los mismos:

For one Flux Banquet, each person brought only foods of a specified color and GM's chosen color was no-color. He had produced a meal of totally transparent molded gelatines. He somehow reduced the original foods into liquids and then painstakingly distilled them, a drop at a time, into clear liquids to make the gelatines. You could only distinguish what you were eating by the taste which, surprisingly, still remained present—whether beef taste or onion taste, etc. The transparent, hot liquid also tasted just like coffee. (Miller *apud* Joselit, 2013:194)

El minucioso trabajo de Maciunas, más allá de lo anecdótico, tenía como objetivo, no sólo la desorientación del consumidor, sino el establecimiento de un juego, en el



Colored meal, *Banquete Fluxus de fin de año*, 1974.

cual, los sentidos debían trabajar de forma consciente dentro del proceso de degustación, generando así una brecha con el simple acto cotidiano de comer, por ejemplo carne o cebolla, y que tanto su imagen como su color y sabor correspondan perfectamente con aquello que hemos aprendido que éstas son y representan. En este sentido, cabría señalar que esta forma de comprender el proceso de degustación, coincide y es claramente antecedente, de muchas de las estrategias de diversos restaurantes de vanguardia, como El Bulli o Mugaritz en la actualidad, por mencionar sólo algunos. Es decir, que inevitablemente, los artistas *Fluxus* crearon estrategias y, especialmente, un lenguaje culinario que trascendió los límites de la vanguardia artística para situarse en el centro del contexto gastronómico de lujo.

Sin embargo, y retomando aquello que supone *Fluxus* como lugar desde donde se reinterpretan los conceptos de la historia del arte, tal y como señala Higgins en *Food: the raw and the fluxed*, «from within the greater history of art, it can be argued that Fluxed food combines the still life and the readymade in equal measure. The readymade enables artists to use things selected from the world as the material of art. The still life expresses the passage of time, the world's impermanence, by way of overripe or rotting fruit, delicate flowers, and the occasional hungry ant or flitting fly» (Higgins, 2011:13). Así, con la comida *Fluxus*, estos conceptos se subliman a partir y en el propio cuerpo: la comida en su auténtica esencia, desintegrándose tanto si la consumimos como si no, existiendo sin necesidad de nuestra consciencia, transformándose en su naturalidad, tanto dentro de nuestro cuerpo como fuera del mismo.

Otras obras *Fluxus*, como por ejemplo *Identical Lunch*



Identical Lunch, Allison Knowles, 1969.

(1969) de Alison Knowles, nos hablan del carácter único de cada una de las comidas que hacemos en nuestra vida diaria, así como de su papel fundamental en la construcción de la propia identidad. Esta pieza fue concebida por la artista a partir de un comentario anecdótico: un día, el artista *Fluxus*, Philip Corner, le comentó a Knowles que le llamaba la atención que cada día, desde que la conocía, siempre había comido lo mismo al mediodía: un sándwich de atún en pan de trigo con lechuga y tomate, pero sin mayonesa. Esta apreciación, supuso para Knowles el impulso para la pieza, la cual pasó de ser un ritual cotidiano a convertirse en pequeños momentos *performativos* en los cuales invitaba a distintas personas a compartir con ella esta costumbre y luego recoger las apreciaciones de éstos. Con los años, esta pieza se convirtió no sólo en una publicación *Journal of the Identical Lunch* (1971), sino también en distintos eventos de carácter más comunitario en los que todas las personas degustaban el mismo sándwich, el cual se había convertido ya en el sello de identificación de la artista, similar a lo que pasaría años después con Rirkrit Tiravanija y sus *pad-thai*. En este sentido, esta pieza nos muestra otro tipo de alcance *Fluxus*, distinto a los banquetes, más directamente relacionado con el devenir del cotidiano, cuya importancia radica justamente en su simplicidad. Así, sostiene Stiles:

Identical Lunch is about the body that eats...
Now the body that eats and drinks is alive. It is nourished, gains sustenance, and survives. The profundity of the *Identical Lunch* is sustained by the simplicity with which edible organic matter (“a tuna fish sandwich on wheat toast...”) signifies the primary, nurturing

Con respecto a lo cotidiano y el sentido de la alimentación diaria es preciso hacer referencia a una obra fundamental, no sólo por su radicalidad en el sentido espacial y estético, sino también porque supone un lazo con la obra de Beuys, que analizaremos en breve. La obra *One Year* (1973-74) de Maciunas, supone la visibilización de la magnitud de nuestro consumo como consecuencia del capitalismo: a diferencia del alimento en su naturaleza cambiante, como elemento factible de ser metabolizado, esta obra nos muestra todo aquello que sobra y se desecha como consecuencia de una nueva forma de comprender la alimentación: en este sentido, nuestras rutinas alrededor de la comida no se sustentan en lo efímero, sino en el carácter plástico y abundante de todo aquello que sobra, pero que no puede ser eliminado. Así, *One Year* consiste en la ordenada recopilación de los envases vacíos de todo aquello consumido por el artista, conformando así el mapa de



George Maciunas, *One Year*, 1973-74.

supervivencia de Maciunas, el cual, una vez más, da lugar a la posibilidad de construir una identidad basada en las formas de consumo y aquello que se configura como lo necesario.

Por último, dentro de la amplitud de obra *Fluxus*, considero que *Slab* (1970), instalación de Larry Miller, es una pieza precisa en el engranaje que construye este discurso ya que, en combinación con aquello que Maciunas plantea en *One Year*, nos lleva a comprender de forma integral, el valor de la obra *Economic Values* (1980) de Beuys como pieza que considero emblemática dentro del ámbito de la estética gustatoria. De este modo, Higgins recupera esta pieza de Miller y la reivindica como lugar desde donde se unen la idea de consumo y la de transformación:

In *Fluxus* works, as in the world generally, real time takes many forms. Already we have seen real time in the form of the production and consumption of food events. Other Fluxed food-works exploit the distinctions between biological and mechanical or industrial time more explicitly. Larry Miller's *Slab* (1970) consists of carrots roughly equal to the artist's weight and size, sewn together and placed on the earth—a "morgue cadaver on a slab," by Miller's account". Over the course of thirty-three days, the carrots withered, shrank, were nibbled away by forest fauna, or dissolved while the grass frame that contained them softened at the sides, rounded at the edges, and eventually grew through the framed material. (Higgins, 2011:15)

Slab condensa el aspecto metabólico de *Fluxus*, ampliando

su espectro al entorno en general, determinando así, nuestra capacidad de nutrir en el proceso de desaparecer, concepto que, al unirse con la magnífica visión capitalista del consumo particular que se evidencia en *One Year*, suponen un claro antecedente que Beuys fusionaría en *Economic Values*, obra cuya sutileza y profundidad se manifiesta aún en el deterioro del capital, de aquello que hemos considerado siempre como bienes, como si de una visión apocalíptica se tratase.



Slab, Larry Miller, 1970.

Beuys y la *escultura social* (visión antropológica del arte)

El arte gustatorio, la comida como dispositivo artístico, los procesos culinarios como representación de lo colectivo y la participación comunitaria como respuesta al capitalismo, entre otras cuestiones; fueron conceptos que Beuys desarrolló, insistentemente, en el curso de los diversos proyectos que emprendió como artista, los cuales dieron forma al continuo que definiría como vida/arte. Afirmaba, a partir de sus acciones, que lo más importante era cambiar la noción de lo que implica o determina una actividad artística,

lo cual, en el ámbito de nuestro análisis, podría traducirse sencillamente en que lo importante es qué comemos, cómo lo comemos y de dónde proviene aquello que nos alimenta.

En este sentido, fomentaba el cambio a través de la acción, es decir, sostenía que todo el sistema que configura y engloba la producción y distribución de nuestros alimentos, sólo podía cambiar a partir de plantearnos, tanto personal como comunitariamente, adquirir cierta responsabilidad sobre estos procesos. Bajo estos preceptos se establece entonces aquello que Beuys define como *escultura social*. Así, tal y como apunta Jordan, y como hemos intentado exponer en este texto, el entramado que supuso la *escultura social* empezó a desarrollarse «while teaching at the Düsseldorf Academy of Art, where he experimented with new materials, types of performance, and artistic venues. Beginning in 1962, one year following his appointment as Professor of Sculpture, he began to associate with artists who were involved with the *Fluxus* movement, including Nam June Paik and George Maciunas». (Jordan, 2017:50)

El concepto de *escultura social* planteado por Beuys gira alrededor de una idea fundamental: la posibilidad de transformar la sociedad en un diálogo interdisciplinario, que le permita, en definitiva, “curarse” a través del arte. En este sentido, es preciso, como sucede con cualquier manifiesto, determinar las necesidades primarias del contexto en el que éstos surgen, lo cual, en este caso, tiene una relación directa con la experiencia traumática posguerra con la que lidiaba, no sólo la sociedad alemana y europea en general, sino también el mismo artista.

Así, este proceso de curación, según Beuys, sólo podía



Joseph Beuys cocinando en su estudio en Dusseldorf, 1984.

concebirse desde una intencionalidad concreta: el arte debía englobar el proceso mismo de vivir, tanto nuestras acciones como pensamientos y capacidad de diálogo, entendiendo toda actividad humana como práctica artística, capaz de estructuras y transformar su propio entorno. Bajo esta premisa, por lo tanto, todo ser humano es factible de ser artista, según su forma de comprender y asumir la vida misma, por lo que esta propuesta *beuysiana* supone, además, no sólo un nuevo concepto de responsabilidad para el individuo, sino también un replanteamiento de lo *performativo*, una mirada distinta sobre qué o quiénes conforman una audiencia en el contexto del arte, así como las intenciones pedagógicas que de estas reflexiones se desprenden y, finalmente, cómo todo este conglomerado, podría permitirnos nuevas estructuras políticas.

A partir del *statement* “todo ser humano es un artista”, que conformaría el centro de la obra de Beuys, y en el marco de lo gustatorio, uno de los primeros gestos del artista en relación con la importancia de la comida en la construcción de la vida como obra de arte, se dio cuando fue invitado a mostrar su trabajo en el estudio en un programa de la televisión alemana, y con motivo de este evento, decidió que se transmitiera, únicamente, una de sus actividades diarias y cotidianas: cocinar en el estudio. Para Beuys era sumamente importante la pausa para comer, por lo cual, contaba con una cocina en su propio espacio de trabajo y, a raíz de esta particularidad, es ampliamente conocida su tendencia a invitar a distintas personas a comer con él. Así, Lemke, quien ha analizado la obra de Beuys desde el concepto de *gastrosofía*, describe:

The documentary shows Joseph Beuys preparing food in the kitchen of his studio in Düsseldorf, where he had a huge cooker installed. He is

filmed as he carefully cleans fresh vegetables, slowly peels potatoes and slices carrots one by one, in the preparation of a simple wholesome meal. Beuys' cooking activity, the food making process and the final presentation of the meal he prepared as an "art work" were the only portions of the documentary to be broadcasted on television. The image presented by these sequences was doubtless stronger and more provocative in the early 1970s: here was the well-known avant-garde (and male!) artist Joseph Beuys, simply cooking and *exhibiting* this *ordinary everyday activity* to the general public through television *as art*. (Lemke, 2007:56)

Como sostiene el autor, este acto que puede resultar común en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, supuso en ese entonces, un gesto genuinamente revolucionario, que se alejaba de la complejidad de lo culinario como tal, es decir, de aquellos programas que mostraban el proceso de cocinar como una serie de instrucciones; así como de la pretensión del artista como creador de obras de arte definitivas, sino que, por el contrario, elevaba el simple acto de cocinar con sencillez y materiales económicos, al *status* de arte, por el simple hecho de descontextualizar el acto de su propio medio y lenguaje.

Beuys reivindica de este modo el acto de cocinar en su acepción más cotidiana, como actividad cercana al hacer de cualquier individuo, lo cual, por extensión, reafirma nuestra potencialidad como artistas en relación a lo que implica el "arte de vivir", en toda su simpleza y complejidad. Esta nueva mirada a la creatividad como fenómeno cotidiano, desmitifica

al artista en su carácter “sagrado” y postula así, que el simple hecho de compartir una comida es en si una *performance*, lo que se traduciría en lenguaje *beuysiano*, en *escultura social*.

Para Beuys era fundamental llamar nuestra atención sobre el impacto que podía tener aquello que comíamos. La importancia que éste le da a la cocina y al acto de compartir la comida va más allá del valor de la alta cocina, sino que por el contrario, busca reivindicar el papel de quien cocina en su día a día, focalizando esta acción como parte de la escultura que, sin saberlo, todos como seres humanos construimos en nuestro quehacer diario. Finalmente, en contraste con lo que supone la “alta cocina”, Lemke señala que la estética de la cocina diaria, que el artista reivindica «consist of (1) individual creativity in the act of making food, (2) culinary freedom in composing something full of taste (not just feeding hunger out of necessity), and (3) the fully lived art of eating in the enjoyment every day of good financially affordable food». (Lemke, 2004:63). Concluimos así, que la visión de Beuys engloba todo posible proceso relacionado con el acto de comer y cocinar, desde el creativo, fundamental como impulso, pasando por el despliegue de acciones que suponen la construcción de un plato, hasta la experiencia estética que corresponde al acto de la degustación.

Si bien Lemke postula que el acto televisivo de Beuys supuso una fuerte influencia para la popularización de este tipo de imagen, en un sentido estrictamente comercial, es preciso reconocer que los programas de cocina por televisión existían desde mucho antes, siendo *Cook's Night Out* (1937) uno de los primeros. Sin embargo, es preciso señalar, que antes del boom de la televisión, los programas de cocina se emitían por señal de radio, siendo *The Betty Crocker Cooking*

School of the Air el pionero en Estados Unidos, el cual debutó en 1924 y era conducido por un personaje de ficción llamado Betty Crocker. Con este gesto, al desmarcarse de su habitual mística, ¿pasaba el artista a convertirse en un personaje de ficción?, en este sentido, ¿son acaso aquellos artistas que se acercan a lo mediático desde lo cotidiano, otro tipo de artistas?. En este sentido, es preciso afirmar, que todo acercamiento al cotidiano, por parte de un artista, tiene dos lados: aquel de acercamiento al otro desde la sencillez del acto, así como también, aquel de construcción de cierto aura que lo posiciona en un lugar aún más mediático. Sin embargo, en Beuys podemos ver una variedad de miradas acerca de lo gustatorio que van más allá de lo anecdótico.

Así, otro acercamiento *beuysiano* a lo gustatorio es aquel relacionado con el uso de la materia en sí, como puede verse en el gran número de piezas, principalmente instalaciones, en las que hace uso de la grasa como material escultórico, el cual en su condición de no poseer límites ni formas de contención, atraía significativamente al artista. Con respecto a este elemento, el artista creía que, tanto el calor como la energía eran materiales que conducían y redistribuían la energía, tanto creativa como espiritual, y era esta flexibilidad para fluir, la que le atraía en concreto, así como «the idea of potential plays a key role in Beuys' work: potential energy is stored in fat; a piano wrapped in felt has sound potential» (Tisdall *apud* Messer, 1979:28). Con respecto al potencial de la grasa como materia desde donde trabajar la escultura sostiene Jordan:

Beuys began by exploring his concept of sculpture as a social medium using objects, but later focused on the ability of his actions to stimulate conversation and discussion. His fat



1927



1936



1955



1965



1969



1972



1980



1986



1996

Diferentes imágenes ficcionadas sobre cómo es Betty Crocker.

corners were an early exploration of these ideas in material form. As a medium that is highly reactive to temperature changes, fat can be formless (melting), but also take on more defined forms when cold (solidity). Beuys placed wedges of fat, as in his installations *Fettecke* (*Fat Corners*, 1960, 1962) or *Fettstuhl* (*Fat Chair*, 1963) to demonstrate the possibilities of the medium and “to stimulate discussion...this flexibility is psychologically effective — people instinctively feel it relates to inner processes and feelings. The discussion I wanted was about the potential of sculpture and culture, what they mean, what language is about, what human production and creativity are about”. (Jordan, 2017:57-58)

De este modo, Beuys parte de la materia, como hemos señalado anteriormente, con el uso de la grasa como bien cambiante y transmisor de energía y significado, así como usaría también otros materiales como miel, leche, aceite, soja, entre otros. Por otro lado, como hemos descrito en relación con el documental *Every human being is an artist*, hace referencia, también, a los procesos de creación, producción y consumo, con el simple gesto de cocinar y, de este modo, hacer del acto de comunión un evento. Si bien podríamos analizar muchas piezas de Beuys desde los planteamientos de la estética gustatoria, considero que *Economic Values* (*Wirtschaftswerte*) (1980) es una de sus obras más potentes en lo que respecta a la condensación de conceptos, que a partir de una sencillez extrema, nos permiten contemplar una visión global de los aspectos económicos, políticos y biológicos que se ven envueltos en nuestras formas de uso y consumo.

Economic Values es el nombre que engloba una serie de proyectos iniciados por Beuys a mediados de los setenta en los cuales, a partir de la sencillez del objeto de consumo del día a día, explora los múltiples esferas que de un simple producto se desprenden: realidades políticas, sociales y económicas que el simple uso de un bien en concreto puede suponer. Si bien *Economic Values* es el nombre que da Beuys a su famosa instalación de 1980, son muchas las pequeñas piezas que fue trabajando hasta componer su totalidad, las cuales consistían en productos alimenticios procesados, cuyo empaquetado era sellado e inscrito por



Joseph Beuys, *Fettstuhl* (Silla de Grasa, 1963).

el artista bajo el *status* de obra de arte. En algunos casos, agrupaba estos productos según éstos crearan cierto sentido, como por ejemplo, alimentos que consideraba como fuente de nutrición física y espiritual, como por ejemplo, la cerveza que para el artista suponía un portador de calor.

Cabe señalar, además, que los productos que conformaban la instalación, eran alimentos que, en su momento, habían formado parte de la oferta comercial de la ex República Democrática Alemana, y consistían básicamente en harina, margarina, cerveza en botella, azúcar y sustitutos de café. La instalación consistía en ubicar estos alimentos en



Arriba: Joseph Beuys, *Economic Values*, 1980. Abajo: Supermercado en Berlín del Este, 1989.



Arriba: Joseph Beuys, *Economic Value Fruit Juice* (1977). Abajo: Joseph Beuys, *Economic Value APOLLO* (1977).

simples estanterías de hierro, ubicados como si se tratase de un supermercado, con lo cual, Beuys buscaba mostrar la austeridad que se vivía en el lado este de Alemania, a comparación de lo que sucedía en el oeste. Además del cuestionamiento que este simple gesto implica acerca de cómo nuestra cotidianeidad se ve inevitablemente determinada por los aspectos políticos y económicos que conforman nuestro contexto, es fundamental resaltar que el hecho de crear una instalación a partir de productos no orgánicos, de lenta caducidad, cuya naturaleza es acaso tan cambiante como lo son las etiquetas mismas de estos bienes, las cuales reflejan otra época, otra forma de entender la realidad.

En este sentido, *Economic Values* supone un monumento a la resistencia, mostrándonos la cara ácida del consumo, la imposibilidad de obtener aquello que se desea, la limitación, y en cierta medida, el encierro de los bienes como metáfora de austeridad, de hambre, confrontando de este modo, nuestra relación capitalista con aquello que nos alimenta día a día.

Finalmente, y con la intención de cerrar este análisis, es fundamental remarcar la importancia de aquello que se plantea ya desde *Fluxus*, como su nombre mismo indica: el arte debe ser un canal fluido de comunicación, siempre en proceso de cambio, abierto a la participación real del espectador, otorgándole responsabilidad acerca del sentido o forma que la pieza pueda tomar. Así, como el mismo Beuys describe:

Communication occurs in reciprocity: it must never be a one-way flow from the teacher to the taught. The teacher takes equally from the taught. So oscillates –at all times and everywhere, in any conceivable internal and

external circumstance, between all degrees of ability, in the work place, institutions, the street, work circles, research groups, schools– the master/pupil, transmitter/receiver, relationship. (Beuys *apud* Bishop, 2006:126)

Sobre el tránsito de Joseph Beuys a Rirkrit Tiravanija

Sobre la dicotomía que se preestablece comúnmente en las relaciones y la jerarquía que de esta misma se desprende, la relación artista-espectador resulta ser una de las más complejas. Como hemos podido ver a lo largo de este texto, han sido diversos los intentos de desafiarla o corromperla, pero, de algún modo, el artista cumple siempre un rol específico, ocupa un lugar y se configura como una presencia determinada que le sitúa, quizás no por encima del espectador, pero sí del “otro lado” del esquema. El artista es quien propone la dinámica, quien decide el nivel de participación del espectador, y por último, quien decide si éste será espectador, comensal, co-creador, entre otras posibles funciones.

En este sentido, el camino trazado por Beuys, se manifiesta aún como la gran utopía estética, precisamente porque su concepto de *escultura social* no suponía que todos fuésemos artistas en el sentido estricto de la palabra, sino que por el contrario, buscaba una reinterpretación del término, suprimiendo la noción de *status* y jerarquías propias del mundo del arte, con el propósito de entender y asumir el flujo de nuestra propia vida como si de una obra de arte se tratase. Por este motivo, y por considerarse en cierto modo, un planteamiento aún vigente, son muchos los creadores, tanto artistas como comisarios, que partiendo

de la propuesta *beuysiana*, han esbozado otras miradas desde donde plantear la relación y posible interacción entre artista-espectador, apostando por nuevas formas de producción artística. Así, tal y como plantea Bishop:

In the mid-1990s, French art critic and curator Nicolas Bourriaud translated Beuys's artistic concept into relational aesthetics with the intention of interpreting various artistic practices along the lines of social commitment, participation and collaboration. He believed that art should be a "social gap" [...] According to Bourriaud, this social gap creates free areas, as well as time lapses in contrast to structured daily life, and therefore encourages inter-human trade. (Bishop, C. 2005:32-35)

Si bien, interpreto este intersticio, lugar donde permitimos crear un contraste con la vida diaria, tal y como plantea Bourriaud, como contrario a aquello que postula Beuys en términos de *escultura social*, ya que justamente éste planteaba la posibilidad de interrumpir estas divisiones y crear así un continuo de arte/vida; sí considero preciso señalar que el arte participativo y relacional, tal y como lo conocemos a partir de la producción contemporánea occidental reciente, ha tomado forma (a pesar de ciertas incongruencias conceptuales) a partir de la filosofía *beuysiana*, así como ha sido influenciada por los postulados planteado por *Fluxus* y anteriormente por Kaprow.

Por este motivo, y con miras a introducirnos brevemente en el trabajo de Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, 1961), es preciso destacar dos factores relevantes acerca de la *estética relacional*: la importancia del uso por encima de la

contemplación en lo que respecta a la obra de arte como tal y el concepto de micro-utopías. Considero ambas propuestas como interdependientes, ya que suponen interacción entre la pieza y el espectador, conformándose la pieza, a partir de estos usos y acciones en concreto. De este modo, este movimiento ha de enmarcarse dentro de un contexto en el cual «las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejan lugar a las micro-utopías de lo cotidiano y a las estrategias miméticas: toda composición crítica “directa” de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada». (Bourriaud, 2006:35)

Así, estos espacios supondrían breves utopías dentro del contexto de la producción artística, escapando así de la noción de cubo blanco y de “prohibido tocar las piezas”, justamente a través de la invitación y posibilidad de acción, fuera de todo concepto forzado de revolución o anarquismo. Tal y como sostiene Dohmen con respecto a la filosofía detrás de esta corriente: «Bourriaud thus invokes Guattari’s emphasis on the transformation of subjectivity for societal change, a cornerstone of the latter’s ecosophy, in order to commend the conviviality produced by what he termed relational art and its transformative effect on capitalist society». (Dohmen, 2013:37)

Si bien son muchos los artistas que Bourriaud señala como abanderados de su *estética relacional*, debido al particular foco en relación con lo gustatorio, y en relación con la posibilidad de transformar subjetividades por medio de la acción y la convivencia, es fundamental rescatar el trabajo de Tiravanija, ya que a partir de su obra, renueva estos conceptos, ampliando el sentido de comunión al espacio mismo, invadiéndolo con nuevos estímulos. Así, tal y como señalamos anteriormente, con respecto a la herencia de lo

relacional, este artista compila y renueva, en cierto modo, estrategias participativas históricas, utilizándolas con miras a expresar nuevos problemas y cuestionamientos, tales como la noción de *outsider*, la inmigración, y la situación política en Tailandia, ampliándola a cualquier espectro político posible. En relación con esta revisión de la estrategia, Graevenitz sostiene:

The artist, taking over the artistic strategy of the participation of the anonymous viewer to create art, something which was typical for the *Fluxus* movement and happenings around 1960-1965. So Tiravanija adapted these strategies in order to create a kind of authentic situation. He invited the Western viewer to experience attitude and manners of his homeland, which belong to the culture but are never called art there. In his art he hosts the Western viewers, who performed their role, virtually and in reality at the same time. The viewer acted as his real guest, and also behaved fictitiously in a performed role within art. (Graevenitz, 2018:5-6)

Debido a esta función de anfitrión oriental que propone Graevenitz, Rirkrit Tiravanija encarna, en cierta manera, el modelo de artista exótico, no sólo por sus orígenes sino por sus particularidades biográficas. Nacido en Buenos Aires en 1961, de padres y abuelos tailandeses, fue criado entre Tailandia, Etiopía y Canadá. La diversidad cultural de su crianza se vio equilibrada por una fuerte relación con sus orígenes y con la cocina tailandesa, no sólo por sus estrechos lazos familiares, sino también haber crecido dentro de un entorno especialmente gastronómico. Con respecto a este tema, el mismo artista relata:

I grew up around the kitchen of my grandmother, who was a well known teacher of both Thai and Continental cuisine; besides teaching, she had her own restaurant and her own television show. This became a significant factor in my developing as an artist. I learned the art of sharing and giving. This sharing and giving came in the form my grandmother knew best: the preparation of food and the sharing of meals. In my work over the last ten years, I have become known as the cook of the art world. I have, more or less, used the kitchen and cooking as the base from which to conduct an assault on the cultural aesthetics of western attitudes toward life and living. I have found food to be a common medium for creating conditions and experiences for communication that do not always entail language but which have an spiritual dimension. In the communal act of cooking and eating together, I hope that it is possible to cross physical and imaginary boundaries. (Tiravanija *apud* Paissan, 2010:124-125)

A partir de esta breve introducción en palabras del propio artista es inevitable establecer el paralelismo con Beuys. La dimensión espiritual de la que nos habla Tiravanija no es sino el simple hecho de asumir que toda comida compartida es un acto de comunión y por lo tanto, posibilita la comunicación más allá de lo verbal, dejando así de lado, la tendencia dual occidental: en Tiravanija, el artista es el propio objeto y sus actos conforman el evento mismo, el cual, es efímero en su propia naturaleza. Sujeto y objeto se funden y rompen el curso de la crítica establecida.

Además, no sólo subvierte el juego de comunicación emisor/receptor, sino que además pervierte el cubo blanco, inoloro, conferiéndole olores, texturas, obras efímeras y consumibles, restos, accidentes cotidianos, y todo aquello que es factible de suceder durante el curso de la degustación de un plato.

Así, el artista nos habla, en cierto modo desde la crítica museológica y de la fragmentación cultural que supuso, en ese entonces, ofrecer un plato extranjero (*pad-thai*) haciendo uso de objetos de su propia cotidianeidad, fragmentada también, pero que en el ámbito del museo suelen ocupar el lugar de lo que nos es ajeno, lo extranjero, aquello que pertenece al “otro”. En este sentido, el artista no sólo nos muestra fragmentos de su biografía a partir de la comida, sino también desde el uso de cierta indumentaria (ollas, platos, etc) desafiando así el concepto de objeto museístico al darle un uso cotidiano a lo “exótico”, lo “extranjero”; en palabras del artista «it was about reanimating certain structures in order to address the shifting of context, to bring back the everyday to objects which had been catalogued into a certain sphere of cultural value» (Tiravanija *apud* Strange, 2012:62); además de corromper el entorno a partir de olores ajenos a la tradición occidental, cargados de nuevos estímulos. Así, acerca de estos primeros acercamientos del artista describe Saltz:

In *Untitled (Still)* (1992) at 303 Gallery, New York, Tiravanija moved everything he found in the gallery office and storeroom into the main exhibition space, including the director, who was obliged to work in public, among cooking smells and diners. In the storeroom he set up what was described by one critic as a “makeshift refugee kitchen”, with paper plates, plastic knives and

forks, gas burners, kitchen utensils, two folding tables, and some folding stools. In the gallery he cooked curries for visitors, and the detritus, utensils, and food packets became the art exhibit whenever the artist wasn't there. Several critics, and Tiravanija himself, have observed that this involvement of the audience is the main focus of his work: the food is but a means to allow a convivial relationship between audience and artist to develop. (Saltz *apud* Bishop, 2004:56)



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992/2007.

Así, a partir de esta breve descripción y según lo analizado previamente, puede verse claramente cómo este primer gesto del artista, busca de forma sumamente explícita, dismantlar el orden preestablecido en el contexto de la galería, tanto desde la movilización y alteración de sus estructuras como desde el acto mismo de utilizar los restos como objeto de arte, dotando a la pieza de cierto aire arqueológico, similar a aquello que busca al mezclar, y por lo tanto corromper, indumentaria clásica tailandesa con los platos y cubiertos desechables, que al no poder identificarse con una cultura

en concreto, se identifican directamente con el espíritu capitalista que su uso y consumo envuelven. Con respecto al quehacer del artista, me animo a insistir en que el gran valor de su obra radica, principalmente, en ejercer de nexo entre distintas prácticas históricas, añadiendo a éstas la visión y figura del *outsider*. Así, tal y como sostiene Bröcker en su análisis retrospectivo sobre la obra de Tiravanija:

The irritation of a traditional understanding of art through food culminates in the fact that the dish served is pad-thai, i. e. here the alien element is not only that we are not looking at an object as a work of art, but we are also eating a foreign dish – the food itself is alien. Tiravanija is an outsider in the American art system, and this is reflected in the dish. (Bröcker, 2017:180)

Si bien puedo entrever la intencionalidad en la visión de Bröcker con respecto al rol de *outsider* que cumple Tiravanija, considero que da a esta etiqueta la dirección incorrecta. Un plato de *pad-thai* servido por Tiravanija en un museo o feria de arte, actualmente, es un gesto absolutamente esperado e incluso deseado. Como *rockstar* del arte contemporáneo, y con este plato como sello de identidad, el artista ha logrado establecer una marca dentro del mundo del arte contemporáneo, quizás sí desde la mirada del *outsider*, pero con una intencionalidad más cercana a la aproximación que hace Saltz de este fenómeno, quien en un sentido similar, enfatiza el estatus híbrido *insider-outsider* de Tiravanija. Pero, en lugar de evocar la mística oriental, Saltz hace referencia al banquete ceremonial propio de los Nativos Americanos llamado *potlatch*, que se caracterizaba por el intercambio de regalos, describiendo a Tiravanija como un “conceptualista-

potlatch” de la “tribu del mundo del arte”. Además, Saltz sugiere que hay un «lado chamanístico en Tiravanija» que lo relaciona con Joseph Beuys, a quien se asemeja en aquello de «darse a si mismo» y de ser «una especie de hombre circo, un mago que lleva consigo todas sus herramientas». Del mismo modo lo retrata como «una especie de hombre de la medicina, quien encarna las funciones más primitivas del arte: sustento, curación y comunión» (Saltz *apud* Dohmen, 2016:53-54)

Si bien es evidente a lo largo del discurso de Saltz que su visión de Tiravanija, sigue siendo la del artista “exótico” (hombre de medicina, “conceptualista *potlatch*”, entre otras acepciones), considero fundamental que lleva el discurso un paso más allá, sitúandolo además como un *insider*. De este modo, el artista no nos habla desde fuera sino que introduce este lenguaje foráneo, que en principio nos es extraño y lo asienta “dentro”, es decir, en el mundo del arte contemporáneo occidental, de tal manera, que forma parte de aquello que asumimos y comprendemos como nuestro.

Para finalizar, resulta de interés dar una breve mirada a una de las últimas exposiciones de Tiravanija, llamada (*Who's afraid of red, yellow, and green*), instalación que se expuso entre Mayo y Julio del 2019 en el Museo y Jardín Escultórico Hirshhorn en Washington, que además fue adquirida como parte de la colección permanente del mismo en 2017. Esta pieza fue llevada a cabo por primera vez en Tailandia en 2010 acompañada, al igual que en su versión más reciente, de ilustraciones de protesta que hacían alusión a los problemas políticos que enfrentaba el país (y que dada la actualidad de la obra, siguen en curso), relacionados con los tres partidos políticos más emblemáticos, los cuales son representados, a su vez, por estos mismos colores: rojo, amarillo y

verde. Con respecto al título de la pieza, señala Lempesis:



Arriba: Rirkrit Tiravanija, (*Who's afraid of red, yellow, and green*), 2010-2019. Abajo: Tres tipos de *curry* servidos en la exposición.

The title of the exhibition “*Who's afraid of red, yellow, and green*”, refers to the colors worn by the various factions in recent Thai government protests. The title also refers to the 1982 vandalism of Barnett Newman's similarly titled painting in Berlin, which was motivated by the attacker's belief that Newman's painting was a “perversion” of the German flag. To soften Newman's provocative title, Tiravanija uses parentheses and lowercase letters, suggesting that viewers answer the question as framed: “Who is afraid of what these colors symbolize?”. (Lempesis, 2019:37-38)

En el caso de esta pieza lo interesante es cómo, de forma sutil y a partir del acto de la degustación, gracias a un juego casi anecdótico en relación con la coincidencia de los colores, el artista sitúa al espectador en una posición distinta a sus piezas anteriores: en este caso, la audiencia elige lo que come, y esto que ha decidido elegir lleva consigo una carga ideológica y política, y la propia degustación, lejos de ser amable y cómoda, puede resultar incluso agresiva en el marco de un espacio invadido por imágenes que llevan implícita la violencia y el dolor de un pueblo oprimido. Así, considero que, en este caso, el olor y sabor de la comida, los cuales, suponen un elemento clave en la identidad de cada uno de nosotros como individuos, adquieren un valor más profundo en el marco de esta pieza. Tiravanija nos regala, así, un espacio de degustación, pero también de diálogo e intercambio político, de comunión e inclusión radicales, logrando, por medio de esta obra, la construcción de una verdadera *escultura social*.

Capítulo 2

El restaurante como espacio de subversión: Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark y Antoni Miralda

*El espectador y el actor de este acto de supervivencia,
constantemente repetido, somos tú y yo...
estamos todos sentados en la misma mesa.*

Daniel Spoerri (1967)

En relación al concepto de restaurante, es fundamental asumir, desde un principio, que todo espacio que se construya bajo las premisas que se desprenden de este concepto, en cualquiera de sus formas y variantes, envuelve en su propia definición, ciertos rasgos de *performatividad*. Por este motivo, cuando nos acercamos al concepto de restaurante de autor o restaurante de artista es preciso tomar en cuenta las especificidades que estos ejemplos suponen.

Usando como excusa el ejemplo de *La Taverna del Santopalato*, restaurante futurista que abrió en 1929, bajo el liderazgo de Marinetti, que es, sin duda alguna, un antecedente fundamental para el estudio de otros restaurantes de artista; Mark Clintberg, afirma en su tesis *The Artist's Restaurant: Taste and Performative Still Life* (2013), lo siguiente:

(...) an artist's restaurant is a performative theatre that unifies a building or site, furniture, utensils, chefs and service staff, food, images, packaging design, and many other elements into one integrated experience for the participant. These

examples of *Gesamtkunstwerk* are places for eating, but also conversation, argument, and a range of other activities that ultimately extend beyond the site itself, since food eaten at the restaurant becomes the fuel and cellular building blocks for the participant's body. (Clintberg, 2013:11)

Según esta definición, que parte de un primer encuentro con los futuristas, podríamos decir, también, que uno de los conceptos heredados de éstos, por parte de otros restaurantes como el de Spoerri, Matta-Clark o Miralda, es la creencia de que «las mentes y sueños de los ciudadanos podían moldearse según los alimentos que éstos comieran y que esta idea alimenta la presencia de comida distinta o “difícil”»¹ (Clintberg, 2013:11). Tomando como punto de partida esta primera idea, se desarrollará el análisis de estos tres restaurantes, sus especificidades conceptuales y qué significaron en su propio contexto, así como su relevancia en relación con corrientes del arte contemporáneo como la *performance*, la estética relacional y el arte participativo.

¹ Si bien el autor remarca otra característica fundamental de los futuristas como parte de la herencia dejada a los restaurantes futuros, ésta se centra específicamente en Italia y por ese motivo no la he tomado en cuenta.

En relación con la obra de Miralda y más específicamente con respecto al fenómeno participativo que se desprende de la relación entre arte y comida, Alexander y Sharp, en el catálogo *40 Años de Proyectos de arte Público Kaldor* (2009) señalan:

The eating experience intersects the personal and the shared, combining childhood habits and adult fantasies. A companion is someone you break bread with (from the Latin *com* – with – and *panis* – bread). Public eating cements social trust. Originally, eating rituals involved proving to a host that the guest trusted he or she would not be

poisoned; the host ate from the same pot to show he hadn't poisoned it. The sharing of food has often been less concerned with satisfying hunger than with diplomacy. (Alexander y Sharp, 2009:6)



Daniel Spoerri, *Le coin du Restaurant*
Spoerri, 1968.



Matta-Clark y compañía en la puerta
de *Food*, 1971.

Esta intersección de la que nos hablan los autores es justamente el lugar común en donde se encuentran las prácticas que analizaremos detenidamente en este artículo. Tanto a partir de la mirada previa de Spoerri, quien cambió el sentido estético del acto de comer, gracias al sencillo gesto de dejar que éste hable por sí solo a partir de cada uno de los elementos que lo hacen posible; dando lugar dentro del *lienzo* a todo aquello que damos por sentado: los platos, las copas, los cubiertos, las sobras y la forma en qué disponemos de ellos son para el artista un espacio de comunicación entre el comensal y la mesa.

En lo que respecta a *Food*, restaurante que como obra de arte fue creado en Nueva York por Matta-Clark, Goodden y otros artistas en 1971, es interesante plantear que supuso la visualización de un concepto fundamental en lo que respecta a esta investigación, explicado de forma muy sencilla por Ha, director de la Galería White Columns: «to me, Matta-Clark was one of the first artists who clearly let us know that artists are givers. We all know that artists create and we benefit. With *Food*, artists literally became givers.». (Ha, *apud* Morris, 2000:7)

El artista como aquel que da, aquel que entrega es clave porque supone la respuesta, o contraparte, a la idea de audiencia o comensal que recibe. Por lo tanto, y ya que algunos de los artistas que forman parte de esta narración pueden ubicarse desde este lado de forma más evidente que otros, considero fundamental entonces reivindicar

no sólo el papel del comensal sino también del artista que cocina o del artista que ofrece algo de comer. En palabras del propio Matta-Clark: «I have en part decided that my mission in opening this restuarant is to restore the art of eating with love instead of fear» (Matta-Clark *apud* Morris, 2000:14). Sobre las intencionalidades de ambos restaurantes, tanto el de Spoerri como el de Matta-Clark, señala Rivera en su tesis *Food and Art: A Brief History*:

In 1963 Swiss artist Daniel Spoerri (b. 1963) opened a restaurant (eventually he would run three consecutive restaurants) named EAT-ART in which he acted as chef. He considered that every meal served at EAT-ART was a singular work of edible art prepared for the patron. At the same time he was making his tableaux piege or trap paintings, which consisted of boxed compositions of leftovers from social gatherings such as coffee cups, cigarette butts and food. One decade later in SoHo, New York City, a community of artists would open a restaurant and call it *Food*. Their goal was to support and sustain the art community of downtown Manhattan by providing a workplace where artists could earn quick money. This effort was conceptually spearheaded by Gordon Matta-Clark (1943 - 1978) and backed financially by Caroline Gooden (b. unknown). According to Paul C. Ha, Executive Director of White Columns, *Food*, which operated between 1971 and 1974, showed us “that art can feed us, literally and metaphorically”. (Rivera, 2004:17)

Las ideas de fondo de ambos proyectos, están presentes también en obras como las de Tiravanija o Rakowitz con el proyecto *Enemy Kitchen*, las cuales confieren un nuevo lugar al acto de comer, no sólo en términos de comunión, sino también con respecto a nuestra relación personal con lo que implica el íntimo acto de comer. Sin embargo, cabe destacar que a diferencia de aquellas obras que entendemos como relacionales, en el caso de los restaurantes de artista a los que nos referimos, es preciso señalar que, en cierto punto, sobre todo en el caso de *Food* o del *Restaurante Spoerri*, al tratarse de un lugar en el que se llevaban a cabo procesos regulares de degustación, muchas veces, el comensal, no estaba consciente de estar degustando una obra de arte, cuestión que sí se da en el caso de la obra *Pad Thai* (1990) de Tiravanija por poner un ejemplo.



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Pad Thai)*, 1990.

Por otro lado, en el caso de la obra de Miralda, y más específicamente, en lo que respecta a *La Internacional*, es preciso distinguir que el marcado aspecto celebratorio de sus piezas, así como de la concepción misma del restaurante, lo sitúa en un lugar distinto en relación con sus antecesores.



Antoni Miralda y *La Internacional*
1984-1986.

Si bien, tanto en *Food* como en el *Restaurante Spoerri*, se daban continuamente acciones e invitaciones a otros artistas a cocinar, así como continuos intercambios y discusiones, entre otras cosas; en el caso de *La Internacional*, hablamos de un lugar concebido como una instalación artística desde sus inicios, tanto por el aspecto del menú que estaba hecho a manera de videoarte, como por la división de los espacios como veremos más adelante. Miralda, como artista del banquete, traslada este espíritu al restaurante, haciendo de este, lugar de encuentro no sólo de artistas, como es el caso de *Food*, sino también de personalidades de diversa índole.

A diferencia de Matta-Clark y Spoerri, en Miralda podemos ver un enfoque mucho más espectacular, y porqué no, comercial, del acto de comer; que en realidad, podría ser comprendido como “el espectáculo de comer”, “cómo comer de forma espectacular”, o “comer a partir del espectáculo”. Estos conceptos eran expresados gracias a la implementación de continuos actos de celebración, que iban más allá de la *performance*, abarcando conceptos ligados a la importancia del ritual y al acto de comunión, afirmando, de este modo, que cuando comemos, inevitablemente, formamos parte de un colectivo. Estos espectáculos masivos, pensados para el público en general, para las personas que conformaban el barrio, tenían como objetivo, generar dinámicas entre las personas que vivían alrededor del restaurante, más precisamente, en la zona de Tribeca.

Daniel Spoerri, el *Eat Art* y el *Restaurante Spoerri*

...al igual que afirma el filósofo Michael Onfray, los gestos, las palabras, el tiempo, la velocidad o la naturaleza han sido elementos susceptibles de composición artística —y prueba de ello son los diversos movimientos estéticos que los avalan, como el paisaje para el *land art*, la energía cinética para el *op art*, el cuerpo para el *body art*, etc.— por la misma razón, el material alimenticio, los objetos de cocina, las acciones inherentes al acto de alimentarse, han constituido fuente de procesos estéticos y de una corriente artística conocida como el *Eat Art*. (Onfray *apud* Oliva, 2013:192)

Doy inicio a mi discurso sobre Spoerri con esta cita porque resulta fundamental dar cuenta de la importancia de este artista en lo relacionado al desarrollo de una estética del gusto, tanto a nivel teórico como artístico. Se deja entrever, de acuerdo a las palabras de Onfray, que aquellas manifestaciones relacionadas con el acto de cocinar y de alimentarse, son una consecuencia natural dentro del desarrollo de un contexto, en el cual, la producción artística se encuentra en mayor sintonía con el ser humano, con aquel que le da vida y que, por lo tanto, habla desde lo que le es más próximo: el lugar donde vive, la energía a partir de la que vive, el cuerpo que habita y los alimentos que consume.

Spoerri acuña el término *Eat Art*, cuyo origen se da en el contexto del movimiento conocido como *Nuevo Realismo* fundado por Restany y Klein. El manifiesto, escrito por Restany, fue firmado el 27 de Octubre de 1960 por los siguientes artistas: Klein, Arman, Dufrêne, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely,

Hains y de la Villeglé. Un año más tarde, se unieron César, Rotella, de Saint Phalle, Deschamps y, finalmente, en 1963, Christo. Como se describe en el catálogo de la exposición *El Nuevo Realismo*, celebrada en el Centre Pompidou en Málaga en 2016, estos artistas proponen «*nuevos enfoques de lo real* como a Restany le gustaba calificar sus gestos fundacionales: arrancar, acumular, ensamblar, comprimir, embalar, etc. Según el crítico, estos artistas se inscriben al mismo tiempo en la órbita y en la superación de la estética dadá y comparten procesos que encontramos por esas fechas en Estados Unidos en artistas como Robert Rauschenberg, Larry Rivers o John Chamberlain». (Duplaix, 2016:1)

Como sostiene Saner en *Daniel Spoerri, La mesa in scena degli oggetti* «el *Eat Art* es el arte por el cual hasta la obra de arte es comestible, un arte que no trata solamente de alimentarse, ni siquiera de consumir, sino que es un arte que se relaciona con todos los fenómenos alimentarios y humanos en contacto con la cadena alimenticia, preparación – ingestión – digestión – limpieza – residuos». (Saner, 2004:70)

Es entonces, en este contexto, que Spoerri empieza el desarrollo de sus piezas más famosas, las *tableau piège* o cuadros trampa, los cuales nacen de la necesidad de dar al encuentro social de comer, una forma de permanecer en tiempo. Es así como estas obras, potencian el concepto del *still life*, retratando los paisajes que provienen del acto de comer, pero dándole un nuevo sentido al mismo: el hecho de *inmortalizar* lo cotidiano, la imagen de aquello que ha pasado y que no podrá repetirse nunca del mismo modo, es una forma de acercarnos, también, a la verdadera esencia de estos actos, mostrándonos a partir de ellos, el paso del tiempo y la inevitable decadencia de todo aquello que

alguna vez tuvo vida. Gracias a estas obras de Spoerri somos capaces de comprender que todo aquello que forma parte de nuestra vida, todo aquello que le da sentido al desarrollo de nuestro día a día, en este caso, los rituales alimenticios, es perecedero, y existe sólo por un breve espacio de tiempo.

Es así como el artista, gracias a esta nueva forma de representar el acto de comer, da lugar en sus representaciones, a un elemento clave, el cual le da al discurso, una visión que se puede comprender en dos sentidos: las sobras. Las sobras, aquello que se descarta y que, supuestamente, no tenemos en cuenta, ya que suponen el fin del proceso de comer, son en Spoerri, aquello que nos comunica, no sólo acerca del evento que acaba de darse, sino también, de cómo lo ha vivido la persona. Por ejemplo, si pensamos en nuestro día a día, nos daremos cuenta, también, de que cuando enfrentamos un evento social que envuelve el acto de comer y de comunión con otros, si bien no tomamos en cuenta nuestras propias sobras, ya que bien sabemos por qué hemos dejado ciertas cosas o ninguna, sin embargo, si estaremos atentos a lo que dejan los otros. Esto que los otros descartan, es un lenguaje en sí mismo, nos habla de la persona que ahí ha comido, de cómo se ha sentido, si le ha gustado o no la comida, nos deja entrever sus hábitos y su manera de degustar. Como señala Koczanowicz en relación con las *tableau piège*:

Dinner as such is a pure performance that spans only as long as people eat, and it can never be replicated in the same form. The remains are what is usually discarded, both after dinner and after a performance, but they are also the only remnants representing nostalgia and a desire to preserve what cannot possibly be perpetuated. Spoerri

explores the limits of taste and possibilities of preserving it, at the same time interrogating the limits of art. (Koczanowicz, 2017:92)

Además, las *tableau piège* tienen una gran importancia, también, gracias a lo que implican a nivel plástico, tal y como señala Weiss en su revisión sobre el estatus en la relación del arte y la comida, *In Advance of a Culinary Review*:

In that context, it wasn't long before artist-cum-chef Daniel Spoerri created his first *tableau piège* in 1961, treating the flatness of the dinner table like a canvas (and not vice versa): the procedure was to glue on the remains of the meal, plates and all, and tilt the totality ninety degrees to hang it on the wall like a painting. This moment marked not only a turning point in the plastic arts—not unlike the one half a century earlier when Picasso violated the plastic integrity of his Cubist paintings by pasting on commercial images—but also a new epoch in the history of cuisine. Gastronomes had long claimed that cuisine is one of the fine arts, most famously in Brillat-Savarin's *Physiology of Taste*, (1825), and artists had occasionally put culinary forms to use, as in Marinetti and Fillia's *Futurist Cookbook* (1932), but the art historical establishment—even after increasing the number of the muses with the inclusion of new art forms such as photography and cinema—had never seriously considered cuisine as being within their purview. However, once the plastic arts were opened up to the ephemera of all the

senses, to the performativ- ity of production, and to the interactivity of techniques, a new epoch dawned. It is perhaps not a coincidence that the moment of Spoerri's gesture coincided with the greatest transformation of Western cuisine in over a century, the beginnings of what would become the French Nouvelle Cuisine, whose genius (and excesses) continue to inform contemporary haute cuisine. (Weiss, 2012:61)



Daniel Spoerri, *Tableau piège*, Sevilla Serie 27, 1992.

Rescató de las palabras de Weiss, principalmente, lo relacionado con los nuevos movimientos de vanguardia en gastronomía que surgen, indudablemente, de forma paralela al desarrollo del *Eat Art* como corriente artística. En este sentido, y gracias a las reflexiones a las que me ha llevado el estudio de estos artistas, me cuestiono acerca del nivel de influencia que estos restaurantes tienen en el actual desarrollo de la gastronomía experimental y de vanguardia, así como planteo ver y comprender estos espacios como antecedentes de lo que supondrá el restaurante como espacio para la

reflexión, a partir del proceso de degustación y comunión.

De este modo, analizando los diversos objetivos y procesos que en estos espacios se daban, desde la idea de revertir la autoridad del chef como única, hasta el concepto de las cenas temáticas y la posibilidad de llevar a cabo diversas acciones no relacionadas con lo gustatorio; podemos entrever cómo los restaurantes gastronómicos actuales, se han permitido licencias que, anteriormente, no hubieran sido posibles en el contexto de la restauración. En este sentido, algunos aspectos que ahora damos por sentado, significaron una revolución en lo que respecta al concepto mismo de restaurante. La importancia que desde la *Nouvelle Cuisine* se ha dado al espacio como lugar que debe acoger la comunión de ciertas combinaciones de sabores de forma armónica, es una preocupación, podríamos decir, reciente. En este sentido, la importancia del espacio en la degustación, ha sido tratado, de formas distintas, por los tres artistas.

Por un lado, Spoerri hizo del *Restaurante Spoerri* un lugar indudablemente suyo, con las paredes decoradas con correspondencia suya (cabe destacar que este artista fue un gran representante del *mail art*), archivos de su vida, las *tableau piège* que, día a día, iban resultando de las distintas comidas que allí se daban. En este sentido, es factible decir que el espacio de Spoerri era un lugar que iba construyendo su identidad a partir de las experiencias de las personas que allí comían y, en este sentido, éste era un continuo *work in progress*. En el caso de *FOOD*, podemos hablar de la importancia del espacio sobre todo, a partir de las funciones de Matta-Clark, quien como arquitecto, tuvo un papel primordial en la reconstrucción y reconceptualización del mismo. Como espacio pensado desde la *performatividad*,

Matta-Clark optó por mostrar al máximo, todo lo que sucedía en la cocina, haciendo de ésta un espacio abierto, en comunión directa con el comedor, en el cual, las personas podían ver a los cocineros trabajando. Por último, en el caso de *La Internacional*, Miralda y su compañera y socia, Montse Guillén, optan por convertir el Teddy's en una instalación artística, dividiendo la terraza (Sol y Sombra) de la parte interior, algo que a nivel conceptual aún no era tendencia, buscando así, que el comensal tuviera la posibilidad de sentir que se encontraba dentro de una obra de arte, y que formaba parte de ella, pudiendo intervenir en éste no sólo con su presencia, sino también con sus acciones. Es así como en estos tres ejemplos podemos ver, claramente, el momento en el que la experiencia del día a día se transforma y adquiere una dimensión estética.

En el caso de Spoerri, así como en el de Miralda, la experiencia gustatoria se desplaza más allá del espacio, a partir de los banquetes. Como señala Ewa Esterhazy en el catálogo *Daniel Spoerri, La mesa in scena degli oggetti*, existen diversos tipos de banquetes en la obra de este artista, los cuales detalla a continuación:

(...) los relacionados con los objetos, bien por medio de la creación de cuadros- trampa o bien porque ofrecen *l'art à manger* —«arte que hay que comer»—; aquellos que tienen una dimensión social, donde el aspecto socio-cultural es el más importante; las cenas homónimas; los que cuestionan la universalidad del gusto a través de la transgresión de tabúes y, finalmente, los menús travesti, un concepto nacido de la reflexión sobre el sentido del gusto, donde juega

Un ejemplo de estos banquetes es *Prison Meal* (Comida de Cárcel), en el cual Spoerri demuestra la posibilidad de dismantelar los mecanismos y jerarquías que dominan, y han dominado siempre el discurso del arte, a partir de subvertir las categorías establecidas, mediante un lenguaje accesible a todos: compartir la mesa. Este banquete-*performance* llevado a cabo en el mismo *Restaurant Spoerri*, es descrito por Mónica Oliva en su tesis *El Acto de comer en el arte: del EatArt a Ferran Adrià en la Documenta XII*, de la siguiente manera:

Los platos fueron servidos por críticos de arte reconocidos, como Michel Ragon o Pierre Restany, quienes hacían el papel de camareros en claro sometimiento a su labor crítica, que



Daniel Spoerri, Restaurant Spoerri (Düsseldorf, 1968).

no es otra que acercar al consumidor la obra del artista: *el artista en la cocina y la crítica al servicio de la sopa*. Terminada la comida, los invitados construyeron sus propios cuadros-trampa mediante la colocación de las sobras de su comida, dejadas en la mesa con el resto de los utensilios. El restaurante-galería se convierte en taller de una obra colectiva. Pero además, al colgar los *tableaux-pièges* en la pared, testimoniando el banquete, los cuadros-trampa se transforman en una especie de *memento mori* paralelo al acto de la cena de consumo. (Oliva, 2013:200)

En la descripción hecha por Oliva podemos detectar una clara intencionalidad, por parte de Spoerri, de abstraer el concepto de atención y cambiar los papeles, si bien los artistas y críticos son aquellos a quienes se da atención o se atiende, en este caso, son éstos quienes asumen este rol. Además, dar la posibilidad al comensal de crear sus propios cuadros-trampa, democratizando así el acto de creación, supone que la importancia jerárquica del artista se vea desplazada, al menos, momentáneamente.

Además, a partir de esta clasificación, esbozada por Esterhazy, podemos ver un claro paralelismo entre los banquetes de Spoerri y la obra de Miralda (a pesar del quiebre temporal entre ambos), sobre todo en lo que concierne a los banquetes de dimensión social, pero más específicamente, con aquello que la autora denomina como *menús travesti*, dentro de los cuales, podríamos identificar, en el caso del artista catalán, el banquete *Face to Face* (1986), el cual se llevó a cabo en *La Internacional*, y al que sólo estaban invitados parejas de gemelos. Tal y como describe Oliva:

Destaca la acción *Face to face* (Cara a cara), una cena de San Valentín pensada sólo para gemelos que, sentados en una mesa con espejos, veían su reflejo duplicado. El menú ofrecido era idéntico para cada pareja pero con sabores distintos; se resaltaba así la diferenciación perceptiva frente a la igualdad física. (Oliva, 2013:240)

Planteo esta acción de forma paralela a *menú travesti* porque, más allá del claro sentido anecdótico, existe en ella un desafío al sentido de la individualidad, partiendo, justamente, del concepto de espejo, cuestionando la imposibilidad de diferenciación, a partir de apelar a la particularidad y unicidad de la degustación. La estrategia de Miralda, en relación con la composición de menús físicamente iguales pero de sabores distintos, tiene como objetivo potenciar el concepto de fondo: la identidad como elemento que define cómo degustamos. En este sentido, incluso si se hubiese servido el mismo menú a ambos gemelos, estos platos serían distintos para cada uno de los miembros de la pareja, simplemente, porque el proceso de degustar, al igual que el de mirar, es único y depende, radicalmente, de la subjetividad de cada comensal.

Si bien ambas acciones tienen su fundamento en lo lúdico y son llamativas justamente por este motivo, así como por las estrategias sociales que en sí mismas encierran; cabe resaltar, que en éstas subyacen conceptos complejos, los cuales buscan la posibilidad de resignificación a partir del acto de comer. Es así como estas *obras banquete* nos hablan de la temporalidad, la jerarquización del arte, de la necesidad de democratizar la creación, la individualidad y la importancia de la identidad en el proceso de comer y cocinar.

Gordon Matta-Clark: *FOOD* y la comunidad como utopía

FOOD, restaurante abierto en el Soho en 1972, fundado por Matta-Clark con el apoyo económico de Goodden, fue un proyecto de arte cooperativo, cuyo concepto se gestó a partir de lo que Beuys denominaba “arte social”. Este espacio tenía como objetivo, no sólo ser un restaurante, sino también un espacio de reflexión y discusión que acogiera a la creciente comunidad de artistas que vivían en el Soho durante esos años. Además, uno de los ideales de Matta-Clark era que todo el personal del restaurante estuviese compuesto de artistas de diversas disciplinas (la bailarina Dilley Lloyd era la chef de las ensaladas, Prado, músico neoyorkino, era el chef de las comidas y Peck, músico también era el lavaplatos, por citar algunos ejemplos); dándole así un nuevo enfoque a la idea de restaurante, lo cual, influía en la forma de afrontar los procesos reproductivos: comprar, llevar a cabo las elaboraciones, servir, entre otras cosas. Además, la idea de *FOOD* era ser una plataforma laboral para artistas, con el objetivo de dar a éstos la oportunidad de trabajar según sus horarios, ganando un sueldo justo que les permitiese seguir desarrollando su obra. Con respecto a los inicios de *FOOD*, describe Schaafsma:

Goodden's inheritance and Gordon's charisma allowed the two to begin develop a solid plan for a co-operatively run restaurant with the primary goals of getting the dinner parties out of Goodden's home, providing a socially engaging public meeting place and eatery, and most importantly providing jobs with minimal demands, good pay and flexibility. (Schaafsma, 2008:17-18)

Es así como, al tratarse de un espacio pensado desde la colectividad, con la intención de dar sentido a ésta de forma integral, no sólo a partir de la creación, sino también, buscando desafiar las estructuras jerárquicas que limitaban las fuentes económicas de los artistas a los museos y galerías; *FOOD*, fue un espacio en el que el protagonismo iba cambiando de forma y se traspasaba de unos a otros. Si bien Matta-Clark fue el impulsor de esta iniciativa, no se mantuvo en el centro de la acción durante todo el tiempo que duró el proyecto, sino que, en consecuencia con su forma de comprender el arte y su misión como artista, éste se encargaba de gestar espacios y situaciones que desafíen el *status quo*, con la intención de luego dejar que éstos mismos crezcan en el curso de su propio desarrollo. Es así como, a diferencia de los otros dos ejemplos que trabajamos en este texto, Spoerri y Miralda, cuya figura se establece como ancla desde donde se gesta y crece la acción, Matta-Clark deja que el propio restaurante, y sobre todo el comensal, sean los protagonistas, y en cierta medida, los que decidan hacia donde debían enfocarse los gestos y acciones. En relación con lo explicado anteriormente, Clintberg sostiene la siguiente diferenciación entre restaurante, práctica *performativa* y el artista como centro de la acción:

Related to this point, there is a strong tradition of performance art practices that use food as a material and put the artist's own body centre stage before the spectator – in these cases, the artist is present, and it is she or he who interacts with foodstuffs while the audience watches. Artist's restaurants are in relationship with these types of practices, since both can be said to be ephemeral and performative.

But artists' restaurants are distinct from many examples of performance art because the former position visitors not as spectators, but as active, responsive agents at immersive, carefully designed sites. At artists' restaurants, the artist is often absent, and the audience-member's body is at the centre of the artwork because she or he interacts with the restaurant environment and eats there. (Clintberg, 2013:3)

De este modo, podríamos decir, que la audiencia o comensal participa en una transacción conceptual (y comercial) con el artista, mientras que el artista participa en esta misma transacción con el espacio en sí. Es así como, en correspondencia con esta nueva jerarquía, en la que, el artista busca que el espacio hable por sí mismo, y así justifique su existencia, es posible afirmar que no es el cuerpo del artista el centro de la acción, sino que, por el contrario, es el acto colectivo el que da forma y configura la práctica *performativa*.

De acuerdo con esta “nueva forma” de comprender el concepto de restaurante, es preciso señalar que, el día a día de *FOOD*, era sumamente distinto al de otros restaurantes similares en su sencillez. Como podemos ver en el documental *FOOD* (1972) realizado por Matta-Clark que nos enseña cómo se vivía un día entero en el restaurante, así como destaca Waxman en el artículo *The Banquet Years: FOOD, a SoHo restaurant in the early 1970s*:

(...) the daily procedures at *FOOD* were much different than any other restaurant during its time. For example, the latest restaurant operating procedures consisted of serving pre-cooked

frozen dishes, rather than making food from scratch. The food served at *FOOD* was grown locally, the fish was fresh, and the meat was purchased from the local meat market. Even the bread was baked fresh daily by bakers from Mad Brook Farm, who were given free places to stay in exchange for their services. The menu was different each day, depending on who was cooking. None of these procedures were efficient, but Goodden and Matta-Clark aspired to create a particular aesthetic by designing everything from their own pots and pans to the kitchen cabinets, which they achieved – and in turn attracted a steady business. Though their tables would often be full throughout the day, it was still difficult to make money with such inefficient



Equipo de cocineros en *FOOD*, 1972.

El cuidado en los procedimientos que se desprende de los mecanismos y estrategias de reproducción de este restaurante, se relaciona no sólo con la intención de ofrecer al comensal una experiencia estética, sino también, con el aspecto místico que Matta-Clark confiere a los procesos culinarios. Morris, comisaria de la exposición sobre *FOOD*, realizada entre 1999 y 2000, en la cual se hace una revisión del significado de este espacio en la escena del Soho a inicios de los setenta; señala que:

Selection, preparation, and cooking as alchemical processes are recurring themes in Matta Clark's art. From 1969-1971, before the concept of splittings and cuttings came to dominate his work, Matta-Clark employed these culinary techniques and food-related ideas in several major pieces. (Morris, 2000:23)



Gordon Matta-Clark, *Photo Fry*, 1969.

Una de las piezas más paradigmáticas de su obra, previa a *FOOD*, fue *Photo-Fry* (1969) para la cual instaló una cocina en el espacio de la galería. Usándola como herramienta, Matta-Clark cocinó *polaroids* con imágenes de árboles de Navidad en aceite vegetal. En cuanto hirvieron, espolvoreó pan de oro en la emulsión. Estas postales, después de ser exhibidas, fueron enviadas a sus amigos y algunos profesionales del arte por Navidad. En este ejemplo, haciendo uso de técnicas y herramientas culinarias, el artista da un nuevo significado a la imagen fija, transformando una simple fotografía en objeto de un proceso cotidiano de transformación dotándolo así de una corporeidad distinta, así como en una expresión heredera del *mail art*, conincidencia que lo relaciona, una vez más, con la obra de Spoorri.

Con respecto a estas estrategias del artista en relación con la comida, Goodden, su amiga y socia en *FOOD*, afirma:

(...) For Matta- Clark, (*FOOD*) was another way of exploring his fascination with the metaphorical intake of food. He was interested, she says, in working with existing materials like food, that could be “recycled, reshaped and reworked”. (Goodden *apud* Morris, 2000:17).

Asimismo, esta flexibilidad de los materiales de la que nos habla Goodden, y que ella identifica claramente en la obra del artista, se convierte en lenguaje, sólo en relación con aquellas obras que buscan transformarse constantemente, y en las que, por lo tanto, el proceso es más relevante como experiencia que el resultado. En este sentido, si pensamos en *Photo-Fry*, por ejemplo, y la entendemos como antecedente de *FOOD*, es posible concluir que, para Matta-Clark, ambas piezas formaban parte de una misma experiencia estética que, distanciadas en el tiempo, conforman una unidad cuyos elementos se construyen desde el concepto de evento. En este sentido, cada una de las acciones realizadas por el artista en este espacio, como por ejemplo, *Bone Meal* (1971) o el mismo documental de *FOOD*, son piezas que, si bien pueden entenderse en su particularidad y unidad, al mismo tiempo, forman parte de una narración que, a partir de impulsos conceptuales, nos habla de la profundidad de los eventos alimenticios, la importancia de su carácter comunitario y, gracias a este último aspecto, busca que seamos conscientes de que el lenguaje de lo gustatorio (al que hacemos referencia constantemente), es aquel que construimos nosotros mismos, día a día, desde la experiencia de lo cotidiano.

Antoni Miralda: *La Internacional* y el lenguaje de la celebración

Antoni Miralda es uno de los artistas, a nivel mundial, que mayor dedicación ha prestado al tema de la estética gustatoria, consolidándose como uno de los pilares del arte alimenticio o comestible. Su obra gira en torno a los rituales que se dan alrededor de la comida y de las celebraciones que ésta suscita. A diferencia de Spoerri o Matta-Clark, que prestaban especial atención a los alimentos como materia prima, la obra de Miralda se centra, principalmente, en las posibilidades estéticas de los alimentos, trabajando con sus formas y colores; y en cómo éstos, en sus diversas variedades, forman parte de un imaginario colectivo, que varía según cada cultura y época, comunicando distintos mensajes según el contexto.

En una entrevista con Montano, el artista señala la importancia de la celebración en la construcción de su identidad estética, no sólo en lo que respecta a su obra, sino también en relación con sus memorias y obsesiones. De este modo, Miralda declara:

Food was tied to a celebration, so my best child memories are all mixed with images of street events, family gatherings, costume, ritual elements, church, and incense. Catholic ritual had a strong fascination for me because the aesthetic and liturgic elements were so powerful, but soon I was bored by the education and dogma of Catholicism. Eventually, when I realized that ritual elements were not just about Catholicism but were the same elements used in all ceremonies in every culture, I felt free to work with them the way that I was

Es así como Miralda confiere un tono litúrgico e incluso sagrado a sus banquetes, los cuales, ricos en elementos simbólicos, buscaban comunicar la importancia de la identidad colectiva, desarrollándose en el contexto de distintas expresiones festivas como la ceremonia ritual, las procesiones, los desfiles; construyendo, a partir de ellos, espacios de socialización. En este sentido, como describe Valentín Roma, para Miralda...

(...) comunicar sería, entonces, ofrecer y recibir algo en común, crear las condiciones para que los saberes individuales o de una pequeña «comunidad» se propaguen, nos enseñen algo y estén protegidos de su definitiva desaparición. Comunicar sería, también, explorar los mestizajes e intercambios simbólicos, el diálogo inmemorial entre formas diversas de entender el mundo producido dentro de imaginarios culturales de gran riqueza [...] Comunicar sería, finalmente, el objetivo de la mayoría de proyectos, pero también su cauce de expresión, su forma de desarrollo. (Roma, 2011:249)

Con la intención de comunicar aquello que corre el riesgo de perderse o incluso de nunca encontrarse, Miralda llevó a cabo numerosas piezas en las que nos muestra, meticulosamente, diversos procesos culturales y sociales, que anclados en la tradición culinaria, nos hablan de nosotros mismos, así como de realidades que nos son ajenas. Teniendo como antecedente su amplia obra y registro culinario, Miralda en sociedad con la cocinera Guillén, abren el restaurante *La Internacional*, el cual, situado en el barrio de Tribeca en Nueva York, tenía la

intención de ser una instalación artística que, a manera de local abierto al público, diera cuenta de lo más típico de la comida catalana, al mismo tiempo que se conformara como un lugar de referencia para la extensa comunidad artística de la zona.



Miralda y Montse Guillén en la cocina de *La Internacional*.

La Internacional supuso una nueva forma de comprender el espacio, tanto desde la restauración como en lo que respecta al mundo del arte. A diferencia de los espacios comentados anteriormente, la conceptualización y construcción del espacio de Miralda, supuso una revolución estética en relación con lo que, hasta el momento, se definía bajo el concepto de restaurante. Gracias al impulso sensorial que suponía este espacio, no tardó en convertirse en uno de los lugares más concurridos, tanto por artistas como Warhol o Basquiat, como por celebridades de Hollywood, ajenas al mundo del arte contemporáneo.

La excentricidad del espacio, así como de los eventos que allí se daban, se inspiraban y nutrían, tanto de los estímulos que el mismo barrio ejercía en Miralda, como también, de las extensas investigaciones históricas y de campo que éste llevaba a cabo en relación con una serie de temas, tales como: los monumentos, las fiestas y celebraciones, las tradiciones alimenticias, así como también, los aspectos nutricionales y formales de los alimentos.

Si bien he intentado dar una visión a tres voces de la importancia del cambio de paradigma en el concepto de restaurante, que estos ejemplos han supuesto en la historia del arte, así como en el desarrollo de la restauración, es fundamental apuntar que se trata de un trabajo en proceso, que requiere aún, de una investigación más profunda acerca de los mismos.

Capítulo 3

La visualización del conflicto en la *performatividad* gustatoria: Marina Abramovic y la comida como herramienta política

Podría decirse que comer es el segundo acto más instintivo llevado a cabo por el ser humano. Respirar y comer, son en principio, actos fundamentales de supervivencia. Sin embargo, la respiración supone una acción más automática, que si bien puede ser mejor o peor según el estado físico de cada persona, no es algo que podamos controlar en exceso. Se da o no se da, y en este caso, dependemos básicamente de contar con las condiciones precisas para respirar, y por el momento, es algo de lo que disfrutamos libremente en la mayoría de los casos.

El comer, sin embargo, es un acto que a lo largo de nuestra vida, va adquiriendo una carga simbólica constante, que nos define, sitúa, y además, nos permite crear y determinar simbólicamente nuestro entorno. En este sentido, cada breve instante del comer, la adquisición de alimento, la preparación, el acto de comunión en si mismo, así como la gestión de aquello que queda o sobra, es también una construcción diaria y continua que determina nuestra relación con la comida, la cual, se ve principalmente condicionada por nuestra capacidad de adquisición o gestión.

De este modo, la ausencia de comida, de cualquier modo, supone también una forma de configurar nuestra identidad. Si bien, la decisión voluntaria de prescindir de alimento, es en si misma, una suerte de desgarramiento corporal que puede

llevar al auto canibalismo de nuestro propio organismo, la falta de alimento por razones económicas y, por ende, políticas, supone otra forma de desgarramiento, en este caso, social, ya que conlleva a estados de crisis generales, que no dialogan con el hambre desde la propia determinación, sino desde el constante testimonio del empobrecimiento, la decadencia y el consumo de bienes vulnerables en su condición irremplazable.

En estos términos, la comida, desde cualquiera de sus perspectivas y formas estéticas, ha sido siempre una herramienta de simbología política, ineludible a la hora de evidenciar conflictos sociales de diversa índole. De este modo podemos observar, cómo diversas coyunturas, han generado a su vez, diversas reacciones artísticas desde lugares de comunión y conflicto. Así, podemos evidenciar que son muchos los artistas que han conceptualizado el hambre como consecuencia de conflictos políticos y económicos, desde diversos espectros, lenguajes y coyunturas.

En este sentido, dentro de la extensa obra de Abramovic, podemos encontrar dos piezas fundamentales, que abordan coyunturas políticas concretas usando el alimento de forma simbólica, a partir de situaciones autobiográficas determinadas por el conflicto, las cuales se encargan de demarcar y sublimar, la intensa y compleja relación de la artista con su lugar de origen, Yugoslavia. Por un lado, *Fascist Body / Communist Body* de 1979, obra hecha en colaboración con Ulay, que nos habla de la diferencia a través de la comida como sublimación de la relación entre ambos; y *Balkan Baroque*, pieza que consolidó su carrera de forma definitiva en el mundo del arte contemporáneo, por la cual recibió el León de Oro en la Bienal de Venecia XLVII en 1997, que ahonda en el conflicto de los Balcanes a partir de lo familiar y cotidiano.

La comunión utópica en *Fascist Body/Communist Body*

Fascist Body / Communist Body de la serie de acciones titulada *Modus Vivendi*, es una pieza que, si bien construye el discurso usando la comida como reflejo o espejo de las diversas realidades sociales que ambos artistas habían tenido que afrontar desde su nacimiento, al mismo tiempo, no hace de ésta la protagonista, sino una excusa, desde la cual mostrar simbólicamente, el alcance de un conflicto social. La comida es, entonces, un símbolo que determina las posibles diferencias entre ambos, o entre aquello que se supone, conformaría su identidad.

Esta *performance*, llevada a cabo en 1979, forma parte del grueso de trabajo conjunto realizado entre Abramovic y Ulay, denominado por los mismos como *Relation Work*, dentro del cual la pareja desarrolló diversas piezas, y series de piezas, cuyo objetivo era diluir los límites entre vida y arte, definiendo este proyecto en 1975, de la siguiente manera: «“Art Vital – no fixed living-place, permanent movement, direct contact, local relation, self-selection, passing limitations, taking risks, mobile energy, no rehearsal, no predicted end, no repetition.” They blurred the line between art and life, especially considering how often real danger becomes part of their artistic concept» (Abramovic, 1975).

Si bien esta pieza no se corresponde, en términos generales, con aquellas que se desarrollaron durante esta época, intenta hablar desde una cotidianeidad, escenificada, pero real, de un hecho concreto que determinaba su pasado y su identidad como pareja. La *performance* se realizó en el *loft* de los artistas en Polonia, lugar donde la misma Abramovic

sostiene que vivían en «absoluta precariedad» (Abramovic, 2012). Esta se celebró específicamente durante el día de su cumpleaños, ya que ambos habían nacido el 30 de Noviembre, Ulay en 1943 y Abramovic en 1946, hecho que determinó parte de su práctica, así como esta pieza precisamente.

Como parte de la tradición creada por la pareja, cada cumpleaños hacían una *performance*. En esta ocasión, decidieron llevar a cabo un ritual en un espacio íntimo, su propio *loft*, e invitar a once personas a ser testigos del mismo. Estas personas fueron citadas a las 11:45pm en el estudio y, al llegar al mismo, se encontraron con un espacio casi vacío, en el que sólo podían verse dos mesas y hacia el fondo, dos camas en las que se encontraban ambos artistas dormidos.

Este panorama generó una situación de desconcierto general, en la que, los asistentes debían decidir por si mismos qué actitud tomar ante la situación. Si bien cualquier posible



Communist Body - Fascist Body, 1979 (captura) © Frank Uwe Laysiepen / Marina Abramovic.

interacción con los artistas quedaba suspendida, éstos dejaron como posible territorio de convivencia, las dos mesas. En estas mesas, eran dos los elementos a tomar en cuenta: los certificados de nacimiento de los artistas, principalmente, ya que de éstos partía el concepto de la pieza y, segundo, la comida, especialmente escogida según la mesa correspondiente. En el certificado de nacimiento de Ulay, nacido en Solingen en 1943, podía verse un sello con la Esvástica, mientras que en el de Abramovic, nacida en Belgrado en 1946, podía verse un sello del partido comunista. En este sentido, los caminos de los amantes estaban



Arriba: Mesa Fascista - Abajo: Mesa Comunista. *Communist Body - Fascist Body*, 1979 (captura) © Frank Uwe.

ideológicamente separados desde su nacimiento. Bajo este concepto, se diseñaron dos mesas: la mesa que representaba al “cuerpo fascista” y la que representaba al “cuerpo comunista”.

La mesa de Ulay, aquella que correspondía al “cuerpo fascista”, estaba cubierta por un mantel de satín, y en ella podían verse servilletas de lino y cubiertos de plata, caviar, pan y seis botellas de champagne de primera calidad. Del otro lado, la mesa de Abramovic, que correspondía al “cuerpo comunista”, estaba cubierta por papel periódico, y en ella yacían seis botellas de champagne ruso y unos trozos de pan, todo muy simple y austero. De este modo, la intención de estas mesas era simbolizar las irreconciliables diferencias políticas y sociales de dos personas que, en ese preciso momento, se encontraban unidas en una perfecta comunión, similar a lo que podría considerarse una especie de unión en otra dimensión.

Se evidencia de este modo, que la pareja, aquellos dos “enemigos simbólicos”, unidos en plácido sueño durante la *performance*, no forman parte de un mundo posible, sino de aquello que se imagina y proyecta como idílico, utópico; y por lo tanto, no posible de ser compartido con los demás. Por este motivo, las mesas se plantean como una extensión de los amantes, así como una representación de lo absurdo, lo imposible. Del mismo modo sucede con el espacio, ya que éste no se configura como un estudio regular, sino que al ser vaciado, se convierte en un espacio neutro y en este sentido, teatralizado, en el cual, los artistas disponen las mesas, de tal modo que éstas suponen una bienvenida para los invitados, y al mismo tiempo, una distancia o frontera entre el mundo real y el espacio utópico que ocupan ellos al fondo, mientras duermen en una pequeña cama, alejados del posible conflicto que las mesas pudiesen generar en el curso de la pieza.

El mundo real, aquel en el cual para ambos hubiese sido imposible compartir mesa, un lugar basado en el consumo y, por ende, en los intereses políticos que de éste se derivan; es desafiado por los artistas, quienes a pesar de esta irreconciliable distancia, yacen unidos, como si estuviesen en un sueño profundo, creando una



Ulay y Marina Abramovic durmiendo durante la *performance*. *Communist Body - Fascist Body*, 1979 (captura)

© Frank Uwe

imagen similar, también, a la de una plácida muerte.

De este modo, en *Fascist Body / Communist Body* podemos evidenciar una suerte de juego de identidades, que se construye a partir de aquello que les ha sido inevitable desde el día de su nacimiento: estar suscrito a una ideología que, no sólo determinará sus posibilidades y libertades, sino también la naturaleza de sus relaciones. En este caso, el conflicto se sublima a través de la comida, en la construcción de cada una de las mesas, y en el tratamiento estético de la posible comunión, mostrando la superficialidad de la diferencia, y cómo, finalmente se trata siempre de dos mesas, con distintos bienes, pero dos mesas al fin, de las

cuales, los invitados comieron de forma indiferente. En este sentido, si bien las mesas buscaban dar testimonio de la diferencia, el acto irreverente de consumir sin ningún tipo de regulación, por parte de los invitados, dio un giro a la pieza, demostrando finalmente, la importancia del acto de comer en sí mismo como herramienta de socialización.



Caputra del video con testimonio añadido en texto. *Communist Body - Fascist Body*, 1979 (captura) © Frank Uwe Laysiepen / Marina Abramovic.

La pieza, cuya evidencia es simplemente un video de registro, se completa con las entrevistas que los artistas hacen a los once invitados, unos días después. En ellas, podemos evidenciar cómo cada uno de ellos tiene ideas sumamente distintas acerca de lo que éstos quisieron decir con la pieza, o de lo que esperaban de ella. Lo que me sorprende al recorrer los testimonios es cómo no se cuestionan los elementos de la pieza, sino, la forma particular de presencia que adoptan los artistas. No se hace referencia, en ninguna de las respuestas, a la comida, ni bebida, ni a la diferencia entre las mesas. Me inclino a pensar, entonces, que finalmente, los actos de comunión son tan importantes en sí mismos, que el acto en sí, supera a los elementos y los mezcla sin

distinción. En este sentido, la pieza, es más un experimento acerca de las sensaciones que pueden producir en otros, los recuerdos ajenos, las fijaciones y aquellos lugares en los que nos hemos podido sentir tanto incluidos como excluidos.

***Balkan Baroque* y la limpieza de lo excluido como acto de purificación**

“En *Balkan Baroque* (1997) limpió seis mil de huesos de vaca, delante de una serie de video monólogos, en los cuales hablaban sus padres y ella. Es una especie de retablo gótico, que evoca sufrimiento, fragilidad y brutalidad.”



Balkan Baroque, Bienal de Venecia, 1997. Propiedad: Marina Abramovic and Sean Kelly Gallery, Nueva York © Marina Abramovic.

Como hemos visto anteriormente en *Fascist Body/Communist Body* (1979), Abramovic y Ulay buscaban sublimar una compleja realidad política y autobiográfica, a partir de la construcción de una determinada situación, que a manera de escena, creaba a su alrededor un espacio momentáneo e indeterminado. Por el contrario, en el caso de *Balkan Baroque* (1997), Abramovic no se encarga sólo de generar una escena de libre determinación e improvisación, pero limitada en posibilidades; sino que, por el contrario, determina un espacio concreto, lo interioriza, lo exporta y entrega a los otros, creando dentro de éste, un universo completo que engloba tanto una interpretación de su pasado como una visión de si misma a partir de éste, todo desde una concepción ritualística con una fuerte inclinación religiosa, relacionada al sacrificio, a la estética de altar y a la presencia de una especie de deidad implícita. Se trata en este caso, no sólo de una reflexión sobre sus orígenes y las consecuencias derivadas de éstos, sino de un *statement*, artístico en cierta medida, pero principalmente político, acerca de los horrores de la guerra en Yugoslavia.

El alcance político de esta pieza se hizo evidente desde antes de ser llevada a cabo. Dentro del marco de la Bienal de Venecia, en primera instancia, se decidió que Abramovic representaría al Estado Serbio, sin embargo, cuando la comisión encargada de este pabellón supo cuál era el concepto detrás de la pieza, se negó. Lo mismo sucedió cuando se planteó que la artista representara al Estado de Montenegro. Finalmente, la artista operó como nómada, no representando a ningún estado y llevando a cabo la pieza como invitada en el Pabellón Italiano. (YouTube.com, 1999)

La *performance* de Abramovic era de tipo duracional y consistió en limpiar 1500 huesos frescos, llenos de restos y



Traslado de los huesos para *Balkan Baroque*, Bienal de Venecia, 1997
(captura del vídeo *Balkan Baroque*).

sangre, que habían sido amontonados en una pila inmensa, encima de la cual se encontraba sentada la artista. La limpieza de huesos se llevó a cabo a lo largo de cuatro días, con un horario estricto de siete horas por día, durante los cuales sobrellevó, no sólo la intensidad del acto en sí, sino también el olor a putrefacción que inundaba la sala. La limpieza de cada uno de los huesos era lenta y meticulosa, con agua, jabón y un cepillo de metal. La cotidianeidad del acto le da a la pieza, un sentido de lo particular, envuelto en la inmensidad conceptual de la misma, apelando a una concepción global de la vida y la muerte a partir de un acto mínimo, simple y repetitivo, pero complejo bajo las condiciones impuestas en este contexto.

En este sentido, *Balkan Baroque* nos permite hablar de un aspecto fundamental de la experiencia gustatoria, que hace referencia precisamente a la gestión de aquello que se descarta dentro del proceso. Los huesos, si bien conforman la estructura de nuestro cuerpo, y el de gran parte de los animales que son comestibles, se consideran material desechable en la gran mayoría de los casos, sobre todo si nos centramos en el ámbito culinario. En relación con los procesos cotidianos de alimentación, los huesos son aquello que se le da a los perros, así como aquello que denota una mala o insuficiente alimentación: estás en los huesos, suele ser una expresión común para denominar a alguien que está muy por debajo de su peso.

En este sentido, el tributo que Abramovic rinde a la muerte, y por ende inevitablemente a la vida que queda de ella, tal y como se infiere gracias a su presencia en la pieza; tiene que ver con reivindicar el lugar e importancia de estos huesos, poniendo excesivo cuidado en la limpieza de cada uno de ellos, como si, partiendo del recuerdo y el acto de apelar a

la memoria colectiva, llevase a cabo un acto de purificación personal. El recuerdo, elemento que se ve intrínsecamente envuelto en cualquier tipo de rastro o huella, es en el caso de Abramovic, el canal a través del cual es capaz de comunicar, no sólo la particularidad de su situación, detalle que se ve afianzado por la presencia de sus padres en la instalación, sino que también logra construir una imagen que es capaz de remitir al dolor desde diversos lugares.

Los huesos de vaca, en este sentido, representan a las víctimas, sus restos, así como se configuran como sublimaciones de posibles víctimas, siendo concretamente, materia más allá de lo comestible, lo que queda después de la explotación de un cuerpo violentado sin discreción. En este sentido, la forma estética de Abramovic en esta pieza y su relación con lo alimenticio, se acerca más al concepto de explotación, en el sentido más canibal de la palabra, y abyecto en su forma de expresarse, por medio del dolor y de la sangre.

Es así como, aquello que sobra, que se descarta, lleva consigo, inevitablemente, una presencia pasada, implícita al mismo concepto de residuo, el cual somos capaces de comprender, a partir de un proceso inconsciente de significación. En este sentido, los restos sólo existen debido a que formaron parte de algo más grande, un todo que, una vez roto y desmembrado, deja su huella a partir del residuo. Esta totalidad, en su momento, ocupó un lugar, y determinó una situación en concreto, sin embargo, su existencia, sólo puede ser comprendida a partir de aquello que se desecha, lo indeseado, lo abyecto. En el caso de *Balkan Baroque*, claramente la artista usa estos huesos como símbolo de aquellas personas que murieron durante la guerra, tratándolas con delizadeza y cuidado, como si en este

proceso de limpieza, pudiese incluso imaginar a esta persona, y por medio del olor putrefacto que de esta limpieza se desprendía y que, por lo tanto, envolvía el espacio, imaginar el inabarcable dolor colectivo que suponen, tanto el horror de la guerra como las incontables muertes que ésta supone.

En este sentido, tal y como señala Louisa Avgita en el artículo *Marina Abramovic's universe: universalising the particular in Balkan Epic*,

I argue that in performance art the artist him/herself is a reproductive representation insofar as his/her body is universalised through the act of performance. The reproduction of the universal through the personal in the art of performance turns the body of the performer into an ideological body, whether it engages with the ideology of capitalism or opposes it. (Avgita, 2012:10)

Así, parafraseando a Avgita, el cuerpo universalizado de la artista comunica a partir de la construcción de una imagen abyecta, envuelta en sangre y restos, que se ubica dentro de un espacio, que en su sacralidad, la redime. Es así como, la acción de Abramovic, supone la primera capa de sentido de esta pieza, que además, se apoya en una instalación que contextualiza la acción por medio de lo autobiográfico, creando un espacio que, en su crudeza y horror, escapa de toda posible utopía, configurándose como un lugar irreal en el cual la artista se nos presenta como un espejo, cuyo reflejo no coincide con su propia imagen.

Si nos centramos momentáneamente en comprender esta acción dentro del espacio en el cual tuvo lugar, podríamos decir que la pieza fue construida a partir de un esquema ritual,

no sólo por la idea de purificación y sacrificio que conlleva la acción de limpiar, que analizaremos brevemente más adelante; sino también por la distribución jerárquica de los elementos que componen la instalación. Como bien señala Avgita, «these narratives dissolve clear distinction between the past, present and future, and instead put forward a space of simultaneity» (Avgita, 2012:19), el cual se ve determinado por el aspecto trascendental inherente a todo acercamiento religioso.

Enfocándonos principalmente en la imagen y en lo que ésta conlleva, podríamos describir la organización del espacio de la siguiente manera: en primer plano vemos a Abramovic limpiando huesos mientras tararea canciones de su infancia, la iluminación es puntual y la imagen contrastada, lo cual en conjunto, nos remite a una especie de purgatorio, lugar donde debe limpiar metafóricamente los horrores cometidos durante la guerra, tarea que se muestra infinita e inacabable.



Marina Abramovic durante la *performance* en la Bienal de Venecia, 1997.

Es así como, no se concibe en esta pieza ninguna idea de futuro, justamente porque no puede ir hacia adelante sin haber limpiado el pasado y este proceso, por más meticuloso que sea, transmite frustración e imposibilidad de redención. Es por esta razón que la vemos sentada encima de esta pila de huesos, en una posición similar a la del mártir o esclavo, inhabilitada emocionalmente ante cualquier posibilidad de escape.

Detrás de ella, en el centro de la composición, un video que funciona a manera de réplica o *alter ego* de la artista, con su imagen suspendida en el aire, en una posición de evidente superioridad, cuya virtualidad resalta aún más su carácter inalcanzable. En este video vemos a Abramovic relatar una fábula sobre cómo son asesinadas las ratas en los Balcanes, narración a partir de la que refuerza la sensación de abandono y desesperanza, ya que ésta se configura como una narración con doble sentido: usando



Vista de la instalacion *Balkan Baroque*, 2010, MOMA, Retrospective. Propiedad de Marina Abramovic.

como metáfora la exterminación de ratas, se hace latente la imposibilidad de sobrevivir en un mundo en el que somos engañados y manejados para matarnos los unos a los otros.

Hacia ambos lados de esta imagen, vemos dos videos, uno con la imagen de su padre y otro en el que podemos ver a su madre, formando con ella en el centro, una especie de trinidad, que emerge por encima del horror y el caos que supone la pila de huesos y la acción de la artista y que se manifiesta ante el espectador como una especie de altar, el cual, gracias al brillo de la imagen, emana más luz que el resto de los elementos en la instalación.

En esta *performance* Abramovic hace uso de una acción sumamente cotidiana: lavar con el objetivo de llevar a cabo un proceso de limpieza. Este gesto, si bien sencillo en esencia, tiene fuertes connotaciones religiosas, de cambio y purificación, ya que supone, esencialmente, un antes y un después. Como señala Ross en *Ritual, Repetition, Mourning: Part 2*, «Abramovic's focus upon each bone, and the care focused on washing each bone, back and forth, back and forth brings a sense of the particular to a massive tragedy» (Ross, 2013). Sin embargo, ¿qué sentido tiene limpiar aquello que ya no sirve para nada?, la acción en si mismo, ¿no es acaso un absurdo en si mismo que busca demostrar la imposibilidad de redención?

Bajo esta mirada, las personas que son representadas por cada uno de estos huesos, fueron previamente, aquella carne aprovechada, violentada y consumida, de la cual, los huesos suponen tan sólo un triste recordatorio de su extinción, tanto desde el concepto de tragedia como desde el anonimato, en un escenario vacío en el cual nadie sería capaz de distinguir

qué hueso perteneció a quien: 130,000 yugoslavos muertos en la guerra, son imposibles de redimir, recordar o identificar. En este sentido tal y como sostiene Acamovic en *Fresh Meat Rituals. Confronting the flesh in Performance Art*:

Meat is a unique object, a substance that was once-living and is now dead, yet still a body, one that can provoke disgust while also serving as a substrate of life, a reminder of the needs, sensuality and mortality of the flesh and its possible deformations. (Acamovic, 2016:3)

Los huesos y la sangre como recordatorio, entonces, no suponen tan sólo la huella y tragedia de los otros, sino también la infinidad de tragedias posibles que conlleva nuestra condición de ser humanos. Es así como, en la medida en que el cuerpo del otro es vulnerable y anónimo, el tuyo puede serlo también. Nada supone más riesgo que aquello que nos hace daño, el dolor físico como instrumento fundamental del horror, seguido del anonimato de ese dolor, para terminar en el daño más fuerte y expandido: la eterna posibilidad de retorno y repetición, la tragedia como tradición y el horror justificado. En este sentido, la sangre, los huesos y las visceras, no son sino guiños, detalles mínimos incapaces de absorber, y mucho menos, redimir el dolor. Por este motivo, Abramovic se enfrenta a esta tarea, sabiendo de antemano que su misión es imposible de lograr: los huesos no podían limpiarse del todo gracias a la misma cualidad impermeable de la sangre, cualidad que se traspasa también a la experiencia y el recuerdo de aquellos que pudieron sobrevivir.

Finalmente, cabe destacar que el carácter duracional de esta pieza sella el concepto de ritual que la envuelve; su

fuerte relación con el pasado, el olvido y la posibilidad de curación, hacen de ésta una de las tendencias más fuertes en la *performance* contemporánea. El carácter tanto religioso como político que se construye a partir de *Balkan Baroque*, hacen de esta obra una pieza imprescindible para entender cómo los cuerpos y las subjetividades que se construyen alrededor de los mismos, definen sus prácticas desde acercamientos particulares relacionados con el propio bagaje, tanto religioso como político y social.

Es posible que uno de los medios para esta creación de significados paralelos sea el particular uso del tiempo. Es algo que puede analizarse y verse en muchas obras pero que no puede configurarse como un postulado cerrado. Sin embargo, planteo esta posibilidad porque la idea de tiempo conlleva a la de olvido y meditación, ambas fuertemente relacionadas con nuestros referentes religiosos. Y cuando hablamos de religión a partir de lo ritual, es decir en su esfera social, hablamos también de política.

Por esta razón hacer una pausa y retomar la obra de Abramovic es una forma de entrar en el análisis de prácticas más recientes justamente porque ha trabajado desde distintos formatos y con temáticas recurrentes pero de una forma muy particular. El pasado, la religión, el ritual y la política siguen siendo los móviles de creación por excelencia. Básicamente porque son los ejes a partir de los cuales se construye la identidad del ser humano contemporáneo.

Así, puede reconocerse en el trabajo de Abramovic la pronta utilización de herramientas aún muy vigentes en la *performance* contemporánea. Partiendo de este punto, me gustaría entrar en la escena actual usando como

referente el trabajo de tres artistas también de distintas generaciones pero que desarrollan su obra en contextos equivalentes: Marilyn Arsem y Johannes Deimling.

Capítulo 4

La comida como lugar desde donde se construye el autorretrato: de la pila de caramelos de Félix González Torres al ketchup de Paul McCarthy

*Hablamos del exceso, el exceso del placer
Sentirse como un niño en un paisaje lleno de caramelos
Pero primero, y sobre todo, se trata de Ross
Después quise satisfacerme a mí, y luego a los demás.*
Félix González-Torres, 1992

²El concepto de *retrato performativo*, aún en proceso de desarrollo, hace alusión, principalmente, a aquellas obras que requieren de cierta *performatividad* en el curso de la construcción y narración de una identidad en concreto. En este sentido, sitúo la obra de González-Torres dentro de esta posible definición, porque sus piezas requieren de la participación del otro en el proceso de adquirir su carácter y naturaleza. Si las pilas de caramelos no mutaran durante el tiempo que son expuestas, no serían iconos de la sutileza del concepto de desaparición en el arte contemporáneo.

Cuando hacemos referencia al concepto de *retrato performativo*² desde el lenguaje de lo gustatorio, encontramos distintas intenciones estéticas en el uso de la comida o del acto de comer, cuyas motivaciones, podemos detectar en una gran cantidad de obras contemporáneas. Por este motivo, partiendo de esta particularidad del retrato y entendiéndolo desde el concepto de constelación, me interesa delinear tres posibles lugares desde donde comprender su relación con lo gustatorio: consumo y diálogo, identidad y memoria, y por último, autoficción. Con el objeto de hacer una reflexión sobre las posibilidades del *retrato performativo* en relación con la construcción de la identidad y el papel de la memoria como espacio de comunión en el arte contemporáneo, focalizaré este análisis en la obra de Félix González-Torres, principalmente, en las pilas de caramelos llevadas a cabo entre 1991 y 1993. Estas piezas, al igual que gran parte de sus obras, son construidas

a partir de objetos simples y cotidianos, los cuales, en su infinita capacidad reproductora, son sublimados por el artista, hasta convertirse en profundas meditaciones relacionadas con la pérdida, el consumo y la memoria. Nos encontramos así, en términos de Bourriaud, ante piezas que buscan una «conmemoración de los hechos, lo perenne del recuerdo, la materialización de lo impalpable» (Bourriaud, 2015:66).

Félix González-Torres fue un artista de origen cubano que vivió gran parte de su vida en Estados Unidos, lugar donde desarrolló su obra hasta 1996, fecha en la que muere a los treinta y ocho años. Artista conceptual obsesionado con el significado y el uso del lenguaje, cuyo uso del mismo fue sutil y preciso, agente visibilizador de la importancia del concepto de comunidad en el arte contemporáneo y reivindicador de la intimidad como espacio sagrado, convirtiéndolo en público y, por lo tanto, político. Es así como la prolífica obra del artista interpela al espectador a partir de una constante dualidad que, muchas veces, es entendida desde la contradicción, aspecto que tiene su origen, como veremos más adelante, en la motivación estética de afirmar su visión del mundo a partir del otro y de la relación con éste, desarrollando los conceptos de sus piezas, siempre, desde la implicación dual. De este modo, el artista describe cómo su obra habita el espacio de la siguiente manera:

[Mi trabajo se sitúa] entre lo público y lo privado, entre lo personal y lo social, entre el miedo a la ausencia y la dicha de amar, de crecer, de cambiar, siempre convirtiéndonos en más, de amarse a uno mismo lentamente, para luego reponernos, una y otra vez, de los rasguños. Necesito al espectador, necesito la interacción

con el público. Sin público, estas obras son nada, nada. Necesito del otro para completar mi trabajo. (González-Torres, 1993:23)

A partir de esta breve descripción que hace González-Torres de su obra, podemos hacer un primer intento de demarcación, intentando encontrar, de este modo, un lugar donde situar sus piezas y nuestro análisis de las mismas. Como veremos en el curso de este análisis, los planteamientos estéticos del artista, tanto a nivel espacial como conceptual, han sido un antecedente clave para corrientes posteriores como la estética relacional, en la cual su autor, Nicolas Bourriaud, describe y ensalza el arte participativo, cuyo auge se da a partir de los noventa, reivindicando así, la importancia del espectador como co-creador de la obra y la institucionalidad del arte contemporáneo como lugar de posible subversión.

De este modo, Bourriaud argumenta que González-Torres es precursor e influencia para aquella generación de artistas que agrupa dentro de lo que él mismo denomina estética relacional, tales como Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon, Vanessa Beecroft, entre otros; y sostiene que gran parte de esta influencia se basa en las nuevas dinámicas que la obra de González Torres plantea; las cuales suponen un acercamiento al espectador como sujeto que forma parte de la pieza, y que por lo tanto, es hasta cierto punto responsable de ella. A partir de las posibilidades del espectador y el nuevo concepto de responsabilidad que demarca el artista, y en relación a sus obras de carácter participativo (poner aquí ejemplos), Bourriaud nos plantea los siguientes cuestionamientos:

Pero, ¿qué sucede si gran cantidad de ellos toma, una por una, las hojas que se ofrecen?

¿Qué proceso se inicia entonces y hace que la obra se transforme, para luego desaparecer? Porque no se trata de una *performance* o una distribución de afiches, sino de una obra con forma definida, con cierta densidad; una obra que no expone el proceso con que se construye (o se desarma), sino la forma de su presencia entre el público (Bourriaud, 2015:59)

A partir de los cuestionamientos expuestos por el filósofo francés, y principalmente, en relación con la naturaleza de la obra expuesta y su forma definida, me inclino a hacer una comparación entre el lugar donde se sitúa aquel que experimenta una pieza de González-Torres y el espacio que ocupa una persona en una cena.

Si bien todo evento alrededor de lo gustatorio supone un acercamiento *performativo*, debemos procurar delimitar que, no por ello, supone una *performance* en sí misma. Del mismo modo, como señala Bourriaud, si bien los afiches están ahí para ser tomados por el espectador, y en efecto, su naturaleza radica en este aspecto cambiante, este hecho no supone una *performance*, sino que, por el contrario, el desarrollo de su posible carácter *performativo* dependerá de la acción de aquel que coja un afiche así como de quienes se rehúsen a hacerlo.

Del mismo modo, una mesa servida y puesta para la cena (y no hago referencia en absoluto al proceso inmediatamente anterior de cocinar) no supone una *performance* en sí, sino que, al igual que las pilas de afiches, es una pieza con una forma definida, con elementos diversos ordenados de cierta manera, que tiene como objetivo que aquel que esté invitado a cenar pueda intervenir, eligiendo qué comer,

construyendo así, su propio proceso de degustación.

La *performatividad*, entonces, supondría participación, sin embargo, al igual que con la obra de González-Torres, requiere también ciertas nociones de convivencia. En este sentido, tanto el espectador de la pieza como el comensal deben buscar que su acercamiento a ambas experiencias se dé desde las implicaciones del acto como comunión, el cual supone un cierto nivel específico de responsabilidad social, así como de empatía. Para lograr un efecto participativo, es preciso que, tanto el espectador de la obra como el comensal de la cena actúen en sintonía con el otro, es decir, dejando espacio a la posibilidad de actuar de aquel que vive la experiencia de forma simultánea.

¿Qué sucede entonces si un espectador decide llevarse toda la pila de afiches? ¿Qué sucede si un comensal decide comer tanto que no quede nada para los demás? ¿Qué conflictos puede generar esta forma de actuar y cómo desarma el concepto de comunidad? En ambos casos, si bien se da una cierta *performatividad* (porque poco menos que la acción de una persona se requiere para esto), la exclusión del sentimiento de comunidad y la participación dentro del evento, dificultarían la posibilidad de construir un retrato *performativo* a partir de éste. Es así como, en González-Torres así como cualquier experiencia pensada desde lo plural, sin sentido de comunidad no hay posibilidad estética. De este modo, como concluye Bell Hooks:

Once we embrace his vision of the collapse of public and private, the convergence of the individual and the collective, we open ourselves to the possibility of communion

and community. The beauty of that union is celebrated in Gonzalez-Torres's work. Yes as the signs, symbols, and datelines tell us, that union will not come without struggle and sacrifice, without active resistance against those forces of domination that seek to shut down our agency, our will to be self-actualized. (Hooks, 1995:53)

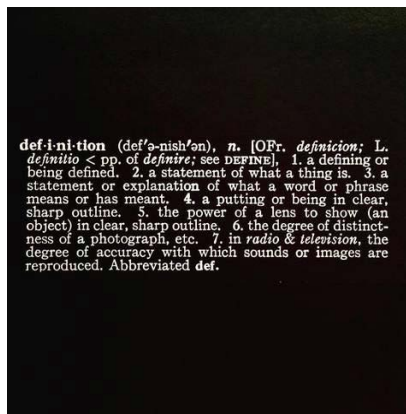
Asimismo, más allá de los aspectos relacionales y retomando los posibles lugares desde donde se ubica el trabajo de González-Torres, es imprescindible remarcar su innegable relación con el Minimalismo, no sólo en lo que respecta al uso de sus estrategias y formas, sino también como una nueva forma de habitar el espacio, tanto dentro de la galería o el museo como en el ámbito público. Es así como González-Torres es enmarcado dentro de aquello que se conoce como Post-Minimalismo, concepto bajo el cual se define y agrupa gran parte de su trabajo. De este modo, Deborah Cherry hace un breve repaso de aquellos elementos básicos minimalistas que el autor utiliza y subvierte:

The legacies of Minimalism are evident, not only in the exquisite clarity and simplicity of his art, but also in its use of repetition, sequence and seriality, as well as in the consistent pared-down and uncluttered curatorial presentation. The box-like forms of the paper stacks reprise Minimalism's ever-present boxes, defined forms, and play with volume, as does the deployment of the floor as an artistic plane. The hard, resilient, industrialised materials and technologies are replaced with the everyday objects of candies, paper, light bulbs, and if participants walk on the art work

it disperses and almost disappears. The doubled titles speak of the doubled conditions of the candy spills and their viewing. There are in the subtitles declarations and dedications, places and people, invocations and addresses. (Cherry, 2007:106)

Si bien González-Torres hace un uso continuo de estrategias puramente minimalistas, tal y como expone Cherry en el párrafo anterior, el hecho de promover un cambio en la naturaleza de la materia utilizada, es en si mismo, un acto puramente conceptual. La monumentalidad y peso de las obras minimalistas, se ven desafiadas ante unas piezas que si bien emulan sus formas, rechazan su capacidad de asentamiento, haciéndose vulnerables, frágiles y efímeras. Es así como el artista hace uso, aparentemente, de unas formas y disposiciones, pero desde el cuestionamiento de lo que éstas suponen, creando un nuevo lenguaje, que, por otro lado, hace uso de estrategias directamente relacionadas con el arte conceptual. En relación con el uso del lenguaje propio del arte conceptual que hace González-Torres, sostiene Mark Clintberg:

González-Torres practice responds also to Conceptual Art strategies- a tendency to go against the merely visual and its particular use of language. [...] This attitude is evident from the textual descriptions of the works through the use of contracts, their status as gifts, and his way of tracking social relationships, typical of conceptualists. González-Torres contracts are textual descriptions of his works and have an approach to the object, similar to many fundamental conceptual artists like Joseph Kosuth and Helio Oiticica. (Clintberg, 2008:6)



Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition"*, 1966-68. Obra que pertenece a la colección permanente del MOMA.

Con respecto al carácter conceptual de su obra, nos centraremos en aquello relacionado con los contratos. La autenticidad de las obras de Félix González-Torres estaba demarcada según los contratos que el artista creaba con la intención de ser entregados a aquellos que compraban sus piezas. Estos contratos contenían las instrucciones para el montaje, así como una serie de condiciones, entre las cuales destacaba el hecho de ceder los derechos a museos e instituciones cuando esto fuese necesario.

Además, al igual que con el espectador, tanto aquellos que compraban la obra como los museos y comisarios adquirirían una gran responsabilidad cada vez que montaban una de sus piezas, ya que las instrucciones creadas por González-Torres, justamente, daban un gran margen de libertad y era preciso tomar una serie de decisiones según la especificidad de cada montaje. Al no existir un original al cual remitirse, el artista se sitúa, un poco más al margen, aún, de lo que sucede con otros artistas conceptuales, como por ejemplo Joseph Kosuth, que dejaba una huella inicial en la primera fotocopia que hacía de cada una de las obras de su serie *Definiciones* (1966-68). Por ese motivo, tanto la galería que lo representaba, Andrea Rossen, como el mismo artista idearon esta forma de poder vender la obra, pero sobre todo, de asegurarse la posibilidad de que sea reproducida aún cuando el artista hubiese muerto.

En este sentido, me aventuro a decir que, tanto por el carácter efímero de los resultados, así como por la naturaleza misma de las listas de instrucciones para la reproducción de sus obras; en cierto modo, una parte de este proceso se asemeja a la forma en que nos relacionamos con una receta de cocina. Al igual que sucede con una receta, cuyo resultado es concebido para ser consumido, las obras de

Félix González-Torres son, en esencia, recetas para la creación de piezas contemporáneas de tipo participativo cuyo sentido depende de ser consumidas. Es así como, ambas significan y resignifican en la medida en que son puestas en práctica por diversas personas, y no siempre por el mismo artista, o por un mismo cocinero. Por este motivo, la concepción de sus obras a manera de instrucciones amplía el espectro de significado en González-Torres: co-autoría, original/copia, consumo, vulnerabilidad, entre otras cosas.

³ En: *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud, 1999.

La autobiografía dual³ en Félix González Torres

Ross Laycock, pareja del artista, murió de SIDA el 24 de Enero de 1991 en Toronto. A partir de ese mismo año y hasta su muerte en 1996, Félix González-Torres creó lo más representativo de su obra, acentuando su relación con lo cotidiano, a partir del sentimiento de pérdida, nostalgia, y la inevitable sensación de ausencia. Tal y como afirma Shawn Diamond en su tesis *Requiem for the shadows: poetry, spirituality, and future memory in the light strings of Félix González-Torres*:

Until Ross died Félix avoided having his picture or an artist's biography attached to his art. His early works, especially through means of Group Material, aggressively pushed a purely political agenda. After Ross' physical death Félix's art became entirely personal. The artist continued making art in a time when the things most important to him began slipping away. He repeatedly said that the entirety of his work was made for Ross Laycock. (Diamond, 2016:5-6)

El sentimiento de intimidad que González-Torres afirma, a

partir de 1991, en sus obras, se relaciona directamente con su visión dual de la realidad, convirtiendo el concepto de musa (o muso) en una especie de co-creador, de lugar hacia donde llegan las ideas y se transforman. Por este motivo, a partir de la muerte de su pareja, inevitablemente, el artista nos conduce hacia el vacío emocional que supone mantener un espacio que solía ser para dos, siendo solo uno. En relación con la naturaleza dual de su estética, Bourriaud sostiene:

La unidad de base de la estética de González-Torres es lo doble. El sentimiento de soledad no está nunca representado por el “1”, sino por la ausencia del “2”. Su obra marca un momento importante en la representación de la pareja, una figura clásica en la historia del arte: ya no se trata de la suma de dos realidades fatalmente heterogéneas, que se completan en un juego sutil de opuestos y de diferencias, movidas por la ambivalente de los movimientos de atracción y repulsión [...] La pareja de González-Torres se caracteriza, en cambio, por ser una unidad doble y calma, como una elipsis (*Untitled. Double Portrait*, 1991). La estructura formal de su obra reside en esta paridad armoniosa, esta inclusión del otro en uno mismo, que se declina al infinito y que constituye sin dudas su principal paradigma. (Bourriaud, 2015:61)

Asimismo, Nancy Spector, comisaria de la obra de González-Torres y autora de gran parte de la literatura acerca del artista, da un paso más allá en la importancia de la dualidad en sus piezas, sobre todo en relación con las obras que representan a personas ausentes, como los

retratos de Ross Laycock y de su padre, en los cuales expone una versión efímera de sus identidades, acorde con la sensación de ausencia física a la que remiten.

En señal de que toda forma de representación presupone la ausencia física de su referente, Félix se resiste siempre a la recreación mimética de su sujeto. Basándose en la dicotomía de presencia y ausencia, la representación comunica claramente otros ejemplos más politizados de pensamiento bipolar, centro-periferia, hombre-mujer, homosexual-heterosexual, etc. (Spector, 1995, p.143)

Con la intención de comprender el pensamiento dual del artista y la intencionalidad de comunicarnos qué o quién es aquel que está ausente, así como ver cómo se reflejan en su obra, distintos conceptos analizados anteriormente como la herencia minimalista, lo conceptual en potencia y su carácter participativo, sin dejar de lado el foco en lo gustatorio, haré una breve introducción a las pilas de caramelos, piezas creadas entre 1991 y 1993.

Las pilas de caramelos

Antes de empezar con el análisis de estas obras y con la intención de situarnos dentro de la cronología de la obra del artista, cito a Deborah Cherry, quien delimita el lugar específico que corresponde a estas piezas dentro del marco general del trabajo de González-Torres, así como describe, la multiplicidad de materiales utilizados en ellas.

The candy spills are clustered within a period of three to four years. The first appears to be



Félix González-Torres, *Untitled (A Corner of Baci)*, 1990.

“*Untitled*” (*A Corner of Baci* created in 1990, a corner piece and the last, perhaps, is “*Untitled*” (*Placebo - Landscape - for Roni*), of 1993. The candies vary, from Baci chocolates, to bazooka bubble-gum in “*Untitled*” (*Welcome Back Heroes*) of 1991, black rod licorice deployed in “*Untitled*” (*Public Opinion*), also of 1991, lollipops in “*Untitled*” (*Para un hombre en uniforme*) again, of 1991; or they can be comprised of candies wrapped in a single colour of cellophane, such as the blue cellophane of “*Untitled*” (*Portrait of Marcel Brient*), of 1991, green in “*Untitled*” (*LA*), or light blue of “*Untitled*” (*Revenge*) of 1991 or multicoloured as in “*Untitled*” (*Portrait of Ross in LA*) of 1991. (Cherry, 2007:102)

Como punto de partida, es fundamental señalar, que bajo cualquiera de sus formas, las pilas de caramelos son trabajos



Félix González-Torres, *Untitled (Placebo - Landscape for Roni)*, 1993.

sensoriales, y actúan, de forma muy específica, como canal de la memoria; no sólo en relación con aquello que pueda traernos a la mente mientras experimentamos la pieza y degustamos uno de sus caramelos o chocolates, sino también porque, como espectador, y a pesar de la proliferación de obras de tipo gustatorio en el arte contemporáneo, sigue siendo inusual poder tocar una obra y tener la posibilidad de comerla, con todo lo que esto implica en relación con los sentidos, siendo ésta una instalación y no una *performance*.

Si bien es complejo determinar qué es lo que un caramelo puede despertar en nuestra memoria gustativa, debido a que las opciones son extensas y variarán continuamente según nuestras experiencias como comensales; me atrevo a decir que los dulces, más allá de lo que pueda dictar el gusto particular, se ven revestidos de un sentido lúdico muy evidente, que trae consigo un imaginario muy preciso. El uso de caramelos como elemento constituyente de un retrato puede resultar, en un inicio, perturbador, por las evidentes alusiones a la idea de estar, en efecto, comiéndonos a la persona retratada; sin embargo, y debido a que nos situamos a partir del concepto de juego, estos alimentos suelen definirse, muy claramente, como regalo o premio. En este sentido, cuando González-Torres nos invita a participar de su juego, ofreciéndonos caramelos o chocolates que conforman la identidad de una persona ausente, en realidad, lo que hace es regalarnos un pequeño pedazo de su recuerdo (una memoria específica, un momento, una imagen), el cual, tiene como intención generar otro recuerdo en el espectador/comensal, como consecuencia de haber participado de esta experiencia estética. Es así como el espectador recibe un caramelo como regalo, pero al mismo tiempo, en el acto

de recoger, de comer y de convertirlo en parte suya, ofrece al artista la posibilidad de liberarse de un recuerdo, o de un pedazo de este al menos durante un breve momento.

Además, es preciso señalar, la importancia visual de los caramelos así como la relevancia de su elección a nivel estético. Es, en este sentido, que González-Torres se distancia del Minimalismo, respondiendo a la frialdad de sus colores y materiales, con objetos pequeños, brillantes, coloridos. Sobre el color, el peso y la asociación de imágenes, describe Elissa Yukiko:

For each work, Gonzalez-Torres designated the kind of candy or what the candy wrapper should look like as well as an “ideal weight,” but he generally allowed for curatorial freedom regarding the work’s installation. Candy might be piled in a corner, heaped against a wall, or spread out like a carpet on the floor. As with the stacks, the particular affect of each spill differed according to the associations Gonzalez-Torres created. Some of the spills, like *Untitled (Lover Boys)*, served as portraits; the ideal weight of the work referenced the physical heft of the subject or subjects. Others alluded to political concerns, such as *Untitled (Placebo)*, a glittering field of 1200 pounds of silver-wrapped candy that suggested, among other things, the U.S. government’s inept handling of the AIDS crisis. (Yukiko, 2013:172)

Investigando a partir de los matices que se desarrollan en el arte participativo, encontré que hay un sinnúmero de piezas que utilizan el juego como estrategia, sin

embargo, sólo unas cuantas tienen el poder transformador de incluir a la audiencia en el juego y hacer que ésta forme parte de la pieza, con la sutileza que se percibe en *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, una de las pilas de caramelos más reconocida, que fue llevada a cabo por primera vez en 1991, poco después de la muerte de Ross.

Esta pieza, al igual que otras que conforman esta serie, es a simple vista una pila compuesta por una gran cantidad de caramelos de colores, agrupados en una esquina. Sin embargo, conceptualmente, representa el cuerpo de su pareja, Ross Laycock, quien murió de SIDA en 1991. El peso del conjunto de caramelos es de 175 libras, justamente el peso de Ross antes de empezar a sufrir los efectos de la enfermedad, es decir, cuando tenía aún un *peso ideal* (González-Torres suele hacer alusión al concepto de “peso ideal” en varias de las piezas de esta serie). Cada noche, los trabajadores del museo debían reemplazar todos los caramelos que habían



Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Ross)*, 1991.

sido degustados, de modo que, la pieza se hacía perenne, así como el recuerdo y la ausencia que esconde detrás de ella.

Al igual que en todas las piezas de las pilas de caramelos, el público estaba invitado a coger, comer e incluso llevarse consigo los caramelos, de manera que, indirectamente el retrato se iba consumiendo, haciendo una analogía entre la paulatina destrucción de la escultura, a medida que los caramelos van desapareciendo y la enfermedad que terminó por consumir el cuerpo de su pareja. Si bien esta pieza no es una *performance*, sí es posible hacer alusión al concepto de *retrato performativo* o *escultura performativa*, su sentido como un todo, toma forma, en la medida en que es intervenida por el otro.

De este modo, se introduce en el discurso el concepto de *performatividad* y lo que éste implica en una pieza conceptual. En *Estética de lo performativo*, Erika Fischer Lichte postula la importancia del cambio de paradigma en la construcción de una estética *performativa* autónoma: la obra de arte deja ser un objeto inerte y concreto, convirtiéndose en un acontecimiento capaz de ser vulnerado. De este modo, el espectador se transforma en actor y co-autor de la obra gracias a una decisión libre y consciente (Fischer Lichte, 2011). Estas obras, como señala el propio artista, no son posibles sin el otro, sin la posibilidad *performativa* del otro. Además sobre el sentido lúdico de estas piezas, González-Torres explica:

Las pilas de papeles, así como las de caramelos son indestructibles porque pueden duplicarse infinitamente. Exitirán siempre porque no existen realmente, o quizás porque no tienen que existir todo el tiempo. Usualmente, son producidas en diferentes lugares al mismo

tiempo. Finalmente, podemos decir que no existe un original, tan solo un certificado de autenticidad. Si lo que busco es alterar el sistema de distribución de una idea a través de la práctica artística, resulta imperativo para mí, recorrer todo el camino a partir de una pieza e investigar nociones de disposición, producción y originalidad. (González-Torres, 1993)

Los caramelos en González-Torres indican límites y bordes, ya que se mueven dentro de un flujo específico, que ha sido determinado inicialmente por el artista, pero que se amplía, de forma consecucional, al rango de acción del espectador, el comisario, la galería, el museo, etc. Sin embargo, a pesar de esos límites que el artista crea y que pueden verse reflejados en su concepto de contrato, es fundamental precisar que dentro de estos límites y, específicamente, dentro de este flujo mencionado anteriormente, el artista rompe con una serie de paradigmas inherentes al espacio museístico, y lo hace, justamente a partir del uso de una estética humilde y efímera, la cual ha fortalecido sus obras a lo largo de los años. A partir de otra de las piezas de esta serie, realizada también en 1991, *Untitled (Lover Boys)*, Elissa Yukiko sostiene:

Despite its unassuming appearance, however, the work served as a site of multiple subversions. At the artists' invitation, viewers breached established museum conventions by removing and eating the candies, touching and in effect dismantling the artwork. Each night, museum staff replenished the installation to its "ideal weight," as Gonzalez-Torres termed it, of 355 pounds. As the parenthetical title suggested,

the weight of the candies referenced the bodily mass of Gonzalez-Torres with his boyfriend, Ross Laycock. According to museum wall text, the depletion of candies throughout the day echoed the depletion of Ross's body due to AIDS, while the replacement of the candies suggested a hopeful deferral of death and endless continuation of their love. (Yukiko, 2013:167).

Esta subversión del espacio de la que nos habla Yukiko se encuentra directamente relacionada con el despertar sensorial dentro de la sala de exposiciones y del museo. Los caramelos no sólo tienen sabor, sino que son sumamente vistosos, suenan al ser abiertos, generan restos, huelen, y, en definitiva, requieren de una atención integral por parte del espectador, a pesar de tratarse de un acto automático, nuestro cuerpo recibe una serie de estímulos, más allá de aquellos relacionados con lo intelectual o sensible. Incluso me arriesgo a decir que este tipo de obra te puede hacer salivar, incluso sin comer ninguno de los caramelos, básicamente por el recuerdo que nos generan, porque se trata de una experiencia cercana, sencilla.

A manera de conclusión en relación con el papel de los gustatorio en las pilas de caramelos, y como señala Yukiko, la intimidad de estas narraciones personales refleja la intimidad del sentido del gusto en si mismo. Mientras que el sentido del olfato generalmente requiere una cierta proximidad física entre el objeto percibido y quien percibe, el gusto va un poco más allá (Yukiko, 2013, 218). Dentro de este discurso, la misma Yukiko cita a Korsmeyer quien señala que: «taste requires perhaps the most intimate congress with the object of perception, which must enter the mouth, and which delivers sensations experienced

in the mouth and throat on its way down and through the digestive tract.». (Korsmeyer *apud* Yukiko, 1999:3)

El papel de lo participativo en Félix González-Torres

Lo *performativo*, al ser replanteado a partir de lo participativo, trae consigo no sólo una diferencia en términos de formato sino también en lo que respecta al cambio de roles, ampliando de esta manera su dimensión conceptual, entrando en un terreno estético mucho más amplio. Uno de los puntos que resalta Claire Bishop en su libro sobre la dimensión social actual del arte participativo, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, es el cambio de paradigma con respecto al resultado estético en la obra de arte contemporánea, así como un cambio en la visión del artista como único creador de la pieza. Así, con el propósito de proponer un lenguaje que permita un análisis correcto del arte participativo, a partir del concepto de estética planteado por Jacques Rancière, se describe la improductividad de las dualidades comúnmente encontradas en el ámbito de las relaciones que sostienen las políticas del arte contemporáneo: individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte.

El replanteamiento de lo que suponen estas dualidades en nuestra relación con el arte contemporáneo, requiere la creación de un lugar en el cual sea factible dejar de lado conceptos como obra de arte total por un lado y audiencia receptora en el sentido opuesto, en pos de un entendimiento del *otro* como productor a partir del cual se disipen los estrictos límites que suelen dividir a unos de otros según la especificidad de sus competencias. Un espacio en el cual se piense en autonomía a partir de

la experiencia y no a partir del objeto es precisamente el lugar en donde se encuentran autor y espectador partiendo de una misma dirección, dando visibilidad a esquemas de producción alternos y generando nuevos usos del espacio a partir de aquello que llamamos memoria colectiva.

La importancia e interés de los productos artísticos que trabajan a partir de la comida como proceso y lenguaje participativo radica en las estrategias que utilizan para lidiar con lo cotidiano y potenciar las implicaciones estéticas del día a día, descontextualizándolas y llevándolas al terreno del arte contemporáneo.

**Paul McCarthy: consumismo,
identidad y alienación. Construcción
de un autorretrato a base de
pinceladas de ketchup**

En cierto punto, todo se dirigió hacia lo obvio.

El ketchup era sangre.

Era ketchup, pero podía ser sangre.

La mayonesa era mayonesa, pero podía ser esperma.

La mostaza podía ser mierda. El chocolate también.

Paul Mc.Carthy, 2011.

De entre todos los artistas con los que trabajaré en este proyecto de investigación, probablemente sea McCarthy uno de los que conozco desde hace más tiempo, lo cual, a diferencia de lo que pueda parecer, complejiza más aún este breve acercamiento. Su extensa obra, así como los distintos niveles de sentido que ésta propone suponen un proceso de conceptualización distinto, si este se compara con otros artistas que forman parte de esta constelación.

En este sentido, es fundamental señalar, también, que uno de los hechos en los que radica esta complejidad es la diversidad de lugares desde donde puede comprenderse su obra. Es así como es posible detectar, cómo a lo largo de diversos procesos de conceptualización estética, este artista se presenta, y es factible de ser expuesto, desde miradas y lecturas distintas, tanto como sujeto abyecto y transgresivo, como referente clave del *post-pop*, así como a partir de las teorías de subversión de género, y de forma reciente desde los conceptos que propone la estética gustatoria. De este modo,

como afirma Mellena en sus tesis sobre McCarthy y Kelley:

McCarthy and Kelley's post-pop is unique in that their works are particularly obsessive, anxious, raw, political, and twisted parodies that aggressively implode the norms and values of everyday life. Both McCarthy and Kelley's works are about the underside of contemporary America, in an attempt to expose our cultural mindset that is constructed through the avant-garde and popular. (Mellema, 2008:9)

Bajo esta línea, como señalé anteriormente en el capítulo sobre el dúo L.A. Raeven, ubicaré la obra de McCarthy en el contexto de esta investigación desde una posible estética del (dis)gusto, un lugar desde donde se desdibujan los conceptos de degustar, digerir, alimentar y cocinar.

Como señala Siebers en su *Introducción a la Estética de la Discapacidad* (2010), «taste and disgust are volatile reactions that reveal the ease or disease with which one body might incorporate another. The senses revolt against some bodies, while other bodies please them. These responses represent the corporeal substrata on which aesthetic effects are based». (Siebers, 2010:1)

En el caso de McCarthy hablamos evidentemente desde el disgusto, ya que, incluso a partir del filtro de la cámara o de la pantalla (o de las máscaras y disfraces); sus *performances*, en las cuales su cuerpo es el centro de la acción y significado, genera reacciones de gran incomodidad y transtorno en los espectadores, creando así una gran distancia entre el cuerpo del otro y su propio cuerpo, que se revela a partir de su condición de abyecto. Sin embargo, lo más potente

de sus acciones, no es la construcción, sino la normalidad con la que el artista se mueve en ella. Es así como, mientras lleva a cabo actos sumamente perversos y dolorosos, de una clara intención transgresora a partir de una estética del caos, McCarthy se mantiene en un estado neutro, como si la secuencia de sus actos fuese parte de una rutina común dentro de este mundo de fantasía terrorífica creado por él.

Sin embargo, lo interesante es que McCarthy crea estos espacios de caos a partir de referentes de uso común, con los que lidiamos día a día, tales como los personajes de Disney, los íconos de Hollywood, la familia nuclear y sus espacios íntimos, así como hace uso de una serie de alimentos sobre los que recae la identidad alimentaria americana: ketchup, mayonesa, mostaza, hamburguesas, *hot-dogs*, chocolate, entre otros. Es a partir de estos particulares usos de la comida y su posible relación con una estética del disgusto y el rechazo, donde centraré el discurso para efectos de este artículo.

Con el objetivo de situar el uso de comida en McCarthy, es preciso destacar que éste se encuentra, siempre, dentro de un contexto creado a partir de referentes que provienen claramente de la estética del *pop art*. En este sentido, es fundamental señalar que la obra de McCarthy, así como la de Kelley (uno de sus mayores colaboradores a partir de los ochentas), ha sido considerada como parte de un movimiento conocido como *post-pop*, el cual puede definirse como todo aquello que se apropia y lleva al extremo la imagen y conceptos contruidos desde el *pop art*, la cual puede definirse, según Jones, a partir de cuatro palabras: «basura, kitsch, comercio y cinismo». (Jones, 2014:1). Además, en el caso de McCarthy, cabe señalar que éste desarrolla sus primeras piezas dentro de un contexto específico, el cual supuso un cambio radical

en relación con las dinámicas alimentarias de la sociedad americana, la cual describe Wolf de la siguiente manera:

The historical circumstance of these works' production is particular. In the 1970's food and food preparation changed rapidly. The commercialization of food products left many feeling uneasy and these anxieties about food, eating and commercial developments in food manufacturing are exploded in McCarthy's work. The historic lineage of these products situates McCarthy's work in one genealogy: the development of commercialized food in America. (Wolf, 2011:34)

Este contexto alberga, entonces, tanto la posibilidad de movimientos como el *pop art* así como el *post-pop*, que surge como consecuencia de éste, buscando ambas la transmisión de conceptos a partir de productos e imágenes sencillos y repetitivos, unos desde la imagen original, mientras que los otros desde la distorsión de la misma. Como señala Storr, «the ambivalence that the Pop artists felt toward the schizophrenic culture they inherited put them in a bind. Populism ruled in commerce and public affairs, but the elitism of competing varieties ruled in art». (Storr, 1999:1). Es en este cauce en donde fluye el trabajo de McCarthy, cuya obra, al igual que sus precursores del *pop art*, «take a serious look at American culture through the high and low by adopting its artifacts such as comics, processed foods, artworks, and ads» (Mellena, 2008:24). Como mencioné anteriormente, de todos estos posibles referentes, me centraré en el uso de la comida dentro de la obra de Paul McCarthy, especialmente su recurrente uso del ketchup.

En el curso de desarrollo de su obra, McCarthy se apropia, de forma conceptual, de dos marcas específicamente: *Daddie's Ketchup* y *Heinz Ketchup*, dependiendo del país donde lleve a cabo la acción. De cualquier modo, en sus *performances* e instalaciones, «his appropriated food sauce moves through a number of metaphorical meanings from processed food, blood, and semen, through to the authority of the father». (Mellena, 2008:26)

Con respecto a esta sustancia, el mismo McCarthy afirma:

I was always aware that it could be perceived as both blood and ketchup. During the performances the smell of ketchup is strong. You think of blood and you think of ritual but you are also confronted with ketchup and grocery stores, commercials and cooking shows, Mom and Dad at the table. In almost all of the performances



Paul McCarthy, *Karen Ketchup Dream*, 1975.

there is a table and a tablecloth, the sacrificial altar. (McCarthy, *apud* Rand, 1993:63-64)

El continuo uso de diversas salsas en la obra de McCarthy, principalmente el uso del ketchup, está directamente relacionado con la importancia, a nivel tanto visual como conceptual, que tienen en su obra los fluidos corporales y cómo estos implican dualidades como afuera/adentro, debilidad/autoridad, interior/exterior. Al usar estos productos como substitutos estéticos de los fluidos, el artista confronta tabúes sociales en relación con aquello que debe permanecer oculto, con lo que se expulsa, y con lo que no debe exponerse del cuerpo, los restos, lo abyecto; creando un universo propio en el cual todas estas lugares prohibitivos son vistos desde el humor, el cinismo y la perversión.

En relación con lo propuesto anteriormente señala Levine: «en este sentido, el ketchup, la mostaza y la mayonesa, son especialmente significativos como productos porque tienen como objetivo hacer que los productos más arquetípicos de la cultura americana tengan mejor sabor y sean más fáciles de tragar. Son, entonces, mediadores de la ingestión, lubricantes de la maquinaria del consumismo americano». (Levine, 2010:55). En este sentido, McCarthy hace uso de estos productos como si se tratara de fluidos corporales, que al mismo tiempo sirven para ingerir y expulsar, y que representan, la compulsión y exageración de una forma de vivir de la que el artista intenta preveniros. Es así como lo insano en sus acciones es tan sólo un reflejo de lo insano del consumo, la exageración de la ingestión.

Si bien esta es una primera (y necesaria) lectura, también es clave tener en cuenta la insistencia de McCarthy en

mantener la identidad de estos productos intacta, hecho que podría suscitar otra serie de significados. En este sentido, cabe señalar que hay una gran diferencia entre el ketchup como sustancia que nos transporta a lo abyecto de la sangre y el envase creado comercialmente por Heinz para vender este producto. El trabajo de este artista se sitúa, precisamente, en este lugar de tensión que se crea entre estos dos conceptos. El ketchup pretende ser sangre, pero sin dejar de ser ketchup, específicamente de la marca Heinz, uno de los productos más consumidos por las familias en Estados Unidos.

Es así como McCarthy nos confronta con la obscenidad del consumismo mostrando otra cara del consumo excesivo: introduciendo por todos los agujeros de su cuerpo los productos procesados más emblemáticos de su cultura: ketchup, mayonesa, y hamburguesas; todo ello de la forma más grotesca posible, desafiando no sólo los límites de su capacidad para engullir, sino también todo aquello que nos ha convertido en seres evolucionados: saber comer (modales para comer), saber usar los utensilios (uso de herramientas), saber cocinar (formas correctas de combinar la comida), etc.

En este sentido, como el propio artista afirma, el uso de estos productos supuso un quiebre cultural para él, con respecto a su obra anterior: «I've been more interested in the simulation of the real. A mayonnaise jar as an orifice brings into the equation something that the human body cannot—it's about consumption, the act of buying, and fetish». (McCarthy, 2004:123). Así, cuando el artista usa ketchup y deja la marca a la vista del espectador, intencionalmente, lo que está haciendo es reforzar la identidad del producto, con el objetivo de que esa familiaridad que le envuelve nos haga sentir aún más incómodos con sus acciones, y que probablemente,

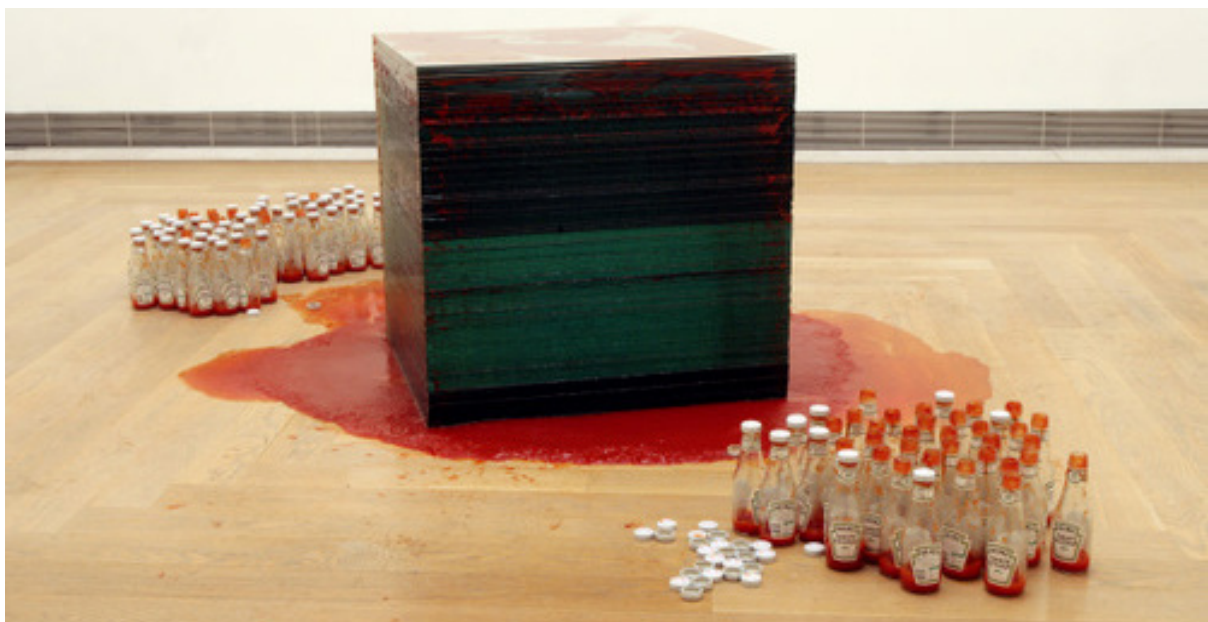
esto genere un cambio en nuestra relación con el mismo.

Con el objetivo de lograr esta interacción entre el producto y la audiencia, McCarthy siempre ha usado productos, como mencionamos anteriormente, marcas y envases sumamente reconocibles, como Heinz, Delmonte o Daddie's, no sólo por su uso cotidiano sino porque son productos al alcance de cualquier persona. Así, el mismo hace una conexión entre su obra y el *pop art*, cuando describe el porqué del uso de este producto:

(...) in 1973 I started using ketchup in performances. I was interested in the bottle as a phallic with an orifice. The smell. Ketchup as food as blood as paint. Ketchup as an American family icon, processed consumption. I grew up using ketchup on everything; it is an American ritual passed on from father to son. [...] In the performances I did in America, I bought Heinz Ketchup. Then in England in 1983, I did a series of performances and I bought a bottle of Daddies Ketchup. The label has a man's face on it. Here was the commodity patriarch with a face and a body. [...] ...it's a portrait of the quintessential 1950s Dad. (McCarthy, 2003:182)

El tránsito de sus primeras obras, en la línea del trabajo de Kaprow y Acconci, a aquellas en las que se desata una nueva e intensa *performatividad* está marcada por el inicio del uso de alimentos, específicamente ketchup, en sus piezas. En 1974 lleva a cabo dos obras fundamentales como referentes en este trabajo: *Ketchup Sandwich* (1974) y *Heinz Ketchup Sauce* (1974), mejor conocida como *Sauce*. *Ketchup Sandwich* (1974) es una instalación que fue

interpretada, inicialmente, como una pieza minimalista, pero que sin embargo, tras una segunda mirada, puede comprenderse también como una crítica al mismo movimiento. Una posible lectura gira en torno a aquello que sugiere Petersens, para quien el ketchup en este trabajo simboliza «una especie de hemorragia que se desata a partir del cubo blanco» (Petersens, 2006:12), lo que podría asociarse no sólo con una crítica al minimalismo, sino también al



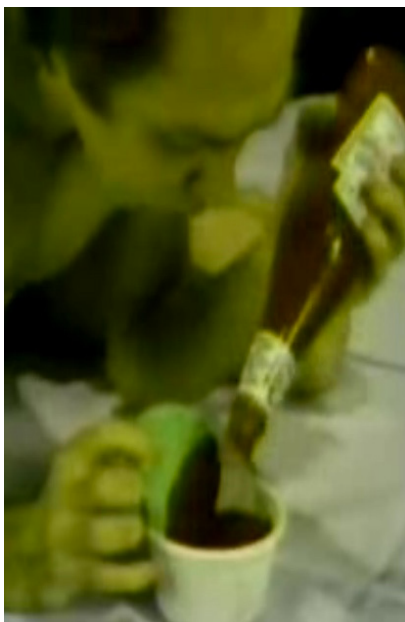
Paul McCarthy, *Ketchup Sandwich*, 1974.

espacio institucionalizado de la galería. El problema de esta interpretación, como señala Wolf, es que «el autor no toma en cuenta por qué McCarthy decide exhibir la pieza rodeándola de docenas de botellas vacías de ketchup, evidenciando así de donde proviene la “sangre”». (Wolf, 2011:9).

Si bien ambas interpretaciones podrían ser válidas, considero que es fundamental y más relevante para efectos del estudio de las obras de este artista, tomar en cuenta esta pieza como un antecedente, como una introducción a este producto, su viscosidad, su color, pero sobre todo su identidad como una mercancía típica norteamericana, de postguerra,

económica, accesible y con grandes alcances estéticos, como demostrará posteriormente en gran parte de sus acciones.

Sauce (1974) es la primera video *performance* en la que McCarthy hace uso de comida. Originalmente conocida como *Heinz Ketchup Sauce*, esta es una de las pocas piezas que hizo en presencia de público y que luego exhibió en formato de video *performance*. En esta obra, que puede comprenderse también como una extensión de *Ketchup Sandwich*, el artista hace una declaración de intenciones aún más marcada con respecto a la identidad del producto que está usando. En este sentido, como señala Wolf, «el artista incorpora de forma efectiva la herencia comercial de este producto dentro de la *performance*. Este consistente condimento, que está cargado de significado cultural, se relaciona y fusiona con el cuerpo de McCarthy. El ketchup, como producto, se ha industrializado de tal modo que se encuentra fuera del alcance del ser humano en términos de producción. En esta pieza, McCarthy toma este producto sumamente comercializado y lo lleva a su propio cuerpo». (Wolf, 2011:27-28)



Paul McCarthy, *Sauce*, 1974.

Cabe señalar que así como Wolf afirma la importancia del ketchup como objeto fuera del alcance de producción del hombre, al mismo tiempo es uno de las mercancías más cercanas a nivel comercial. Con respecto al uso de esta sustancia sostiene Weinenger: «because McCarthy recognized the popularity of mass-produced items like ketchup, but he reversed the optimistic view of the products by aggressively defiling them. Ketchup and Miracle Whip became visceral objects that metaphorically leaked out of McCarthy's body». (Weinenger, 2010:11)

En una entrevista publicada en *The Guardian* en 2011,

McCarthy afirma que «uno de los motivos por los que empezó a usar materiales domésticos en su obra fue porque no tenía dinero. De este modo, cuando el dinero empezó a escasear en los 70's, se encontró en el tránsito de pintar cuadros a usar cualquier cosa que estuviera a su alcance. El ketchup es barato». (Jones, 2011:1)

Si bien las obras mencionadas anteriormente, *Ketchup Sandwich* y *Heinz Ketchup Sauce* funcionan como claros ejemplos de la intencionalidad de McCarthy con respecto al uso de esta sustancia, resulta fundamental ahondar en dos obras posteriores que, gracias a su complejidad *performativa* nos permiten comprender los distintos niveles de subversión a los que apuesta el artista a partir del uso de la comida. Con este propósito haré un breve análisis de *Sailor's Meat/Sailor's Delight*, obra que data de 1975, época en la cual el mismo McCarthy afirma «haber perdido la noción de aquello que era real y lo que no». Por otro lado, analizaré ciertos aspectos de *Bossy Burger* (1991), pieza que marca el inicio de una segunda etapa en la carrera del artista y que no se sitúa específicamente desde el alimento en sí, sino desde las dinámicas que acompañan al uso de los mismos.

Sailor's Meat/Sailor's Delight (1975) es una de las piezas más paradigmáticas de la primera época de McCarthy, principalmente porque en ella pueden verse una serie de aspectos que, con el tiempo, el artista desarrollaría a profundidad: estrategias de inclusión/reclusión en el uso de los espacios, dinámicas de poder en relación con la audiencia, uso excesivo de alimentos procesados, sexualización de conceptos de la cultura pop y ambigüedad en las construcciones de género. Si bien, para efectos de esta investigación nos centraremos en aquellas acciones que

resulten, principalmente, de la interacción con la comida, es necesario integrar una breve descripción del curso de las acciones en esta *performance*. Con este motivo, citaré a Weinenger quien narra la pieza de la siguiente manera:

As the performance progressed, it became more active; he inserted a small hotdog into his anus area, and put on a fringed black mesh top to match the panties. He placed meats – liver, hamburger, and hotdogs – on the bed, where he sensually licked them, and picked up the liver with his mouth several times. After this point in the performance, his mesh top slid down to his waist, then to his knees. He became more aggressive with the meats, molding the hamburger into balls, arranging the hotdogs in a row, dumping a white-labeled Heinz Ketchup bottle's viscous liquid on the bed. His face smeared with the ketchup and meat mixture, he stood on top of the bed and rubbed a large handful of hamburger meat on his chest. He mixed all of the consumer products, including the contents of a jar of Miracle Whip sandwich spread (similar to mayonnaise) together on the bed cover and began to thrust his genitals repeatedly into the pile. The sexualization of food products was made literal. Pushing himself to the limit, he stood up and began to gag several times, at the point between nausea and euphoria. [...] Significantly, McCarthy chose to utilize American household staples such as Heinz Ketchup, Miracle Whip, and meats in his performance because of their

abundant use, and the fact that these were items McCarthy was familiar with and most likely used himself. (Weinenger, 2010:4-5)

A partir de esta detallada descripción es fundamental señalar algunas cuestiones. *Sailor's Meat/Sailor's Delight* es la primera pieza en la cual el artista hace un uso integrado de diversos alimentos cuyos significados e implicaciones estéticas serán desarrolladas, por separado, en el curso de su obra. Es así como integra el ketchup, como fluido principal, la mayonesa como fluido esporádico y como orificio, los *hot-dogs* como extensiones fálicas, la carne cruda y el hígado como material que posibilita agregar capas al cuerpo, enmascararlo. Sin saberlo, en esta obra, McCarthy nos expone una breve cartografía de sus productos, su lenguaje, y su forma de usarlos, principalmente guiado por la consistencia de los mismos, y lo que esto pueda implicar en el curso de la acción.

Esta pieza, llevada a cabo en un cuarto de hotel, no fue presenciada, de forma directa, por ninguna persona. La estrategia de McCarthy consistió en transmitir en vivo sus acciones a través de una serie de monitores que ocupaban el pasillo central de uno de los pisos del hotel, mientras realizaba la acción en una de las habitaciones de esa misma planta. La audiencia de las piezas de McCarthy (sobre todo entre 1974-1976), se ve continuamente atrapada, dentro de las estrategias de visualización del artista. El hecho de visionar la acción a partir de una pantalla le confería una nueva capa de sentido, añadiendo el filtro televisivo a la mirada del espectador. En este sentido, la audiencia se veía confrontada con sus miedos, llevados al extremo por el artista, cuyas acciones se desarrollan dentro de una vorágine de perversión. Es entonces, a partir de la pantalla que el espectador duda y

se cuestiona sobre los límites y cómo éstos se difuminan.

Es preciso preguntarnos entonces si es que acaso la pantalla sea una posible concesión del artista para con el “otro”, o si por el contrario es, una vez más, una forma de confrontarlo con todo aquello que le es cómodo y útil: el televisor, el ketchup, las hamburguesas. Es en esta línea que McCarthy nos confronta con dos realidades principalmente y nos lleva a cuestionarnos sobre qué tan seguros estamos detrás de la pantalla, y si no es este miedo el que nos consume y nos lleva a consumir.

Es así como esta pieza busca corromper a distintos niveles: la subversión del género, el uso grotesco de alimentos sumamente cercanos y familiares, así como la perversión de lo televisivo, de aquello que puede ser transmitido por medio de una pantalla. Como señala Levine, «these opening routines, performed without acknowledging the spectators he had invited, served to immediately re-assert the privacy



Paul McCarthy, *Sailor's Meat/Sailor's Delight*, 1975.

of his performance and its locale, leaving the audience in the awkward position of having gathered to witness someone consumed by his habits». (Levine, 2010:51)

El problema y la importancia de la obra radica justamente en un hecho fundamental: cuando McCarthy lleva a cabo este tipo de acciones, se disfraza, creando formas confusas, construyendo, a partir de su imagen, una especie de *collage* de referentes y significados. En general, los elementos de su vestimenta suelen hacer alusión a personajes del pop, provenientes tanto del cine como de las carátulas de revistas, o de la publicidad. Es así como el artista traspasa la *performatividad* que su cuerpo ejerce a un ente incorpóreo que adquiere significado en la mirada del otro y que en su exageración nos atrae y repele al mismo tiempo. McCarthy, por lo tanto, deja de ser él, para pasar a ser todo aquello que nuestra mirada le permita ser. En este sentido, él que es su obra, adquiere significado según nuestro nivel de identificación con aquellos referentes de los que hace uso. En este sentido, si bien hablamos de obras netamente estadounidenses, nuestros niveles de consumo y la apropiación de una inmensa cantidad de símbolos de la americana en nuestro día a día, nos permiten perfectamente acercarnos a su obra y ser interpelados por ella del mismo modo.

Con respecto a la naturaleza de los personajes creados por McCarthy, Levine apunta lo siguiente:

These characters are eternally trapped by their uncontrollable hungers, generated by a system of indoctrination that often runs counter to one's self-interests. Indeed, consumers must be trained to participate in a system

that cannot be sustained solely by “natural” desires; one must acquire the need for excess, for the enhanced sensations and “freedoms” promised by commodities. (Levine, 2010:61)

Si hacemos referencia a los personajes en McCarthy, es fundamental, entonces, hablar de *Bossy Burger* (1991). Considerada como una de sus piezas más logradas e importantes, *Bossy Burger* supone un punto de quiebre en la obra de McCarthy, ya que es la primera de muchas obras que se plantean y configuran desde el concepto de televisión y bajo el lenguaje visual de estudio televisivo. En este sentido, es fundamental tomar en cuenta que en esta pieza McCarthy no sólo hace un uso recurrente de los alimentos sino también del concepto de cocinar y, sobre todo de la idea de cocinar en televisión, bajo el concepto de *TV cook show*, formato que estaba en auge entre los ochentas y noventas en Estados Unidos.

Herbert, con ocasión del artículo sobre la retrospectiva del artista en 2008, describe *Bossy Burger* de la siguiente manera:

This approach peaks, however, with McCarthy’s 1991 masterpiece *Bossy Burger*, in which the pauses are pregnant with menace and the psychosis is exaggerated by being played against an unthreatening stereotype that gives the national context free rein. On video monitors dotted around the dirty shack in which the original performance was filmed (a set from the US sitcom *Family Affair*), McCarthy plays a chef cum-kid’s entertainer in an Alfred E. Neuman mask, drawing smutty pictures with a menacing muffled laugh, wacking doors against his



Paul McCarthy, *Bossy Burger*, 1991.

backside, and, often, doing nothing at all. (Again, if he's stuck in his environment, we're stuck in his conception of time.) It's hard to overstate how many of American culture's inadequacies McCarthy identifies and conflates in this work: it's alimentary compulsion, Puritanism, repression of bosily urges, "bossy" cultural imperialism, infantilization via television and other institutional structures, and general ensnaring in a trap of its own construction. (Herbert, 2008:373)

En esta pieza, McCarthy hace un uso del ketchup, que en cierto modo, se encuentra ya institucionalizado dentro del lenguaje del arte contemporáneo a partir de su obra. En este sentido, hay varios elementos que difieren y distancian a esta obra de las piezas anteriores. Para empezar es la primera video instalación del artista y cuenta con una cierta mejora a nivel de presupuesto en relación con las piezas analizadas anteriormente.

Es así como McCarthy da inicio a una nueva estrategia estética que utilizará en muchas de sus obras posteriores como *Pinocchio* (1994): la perversión del espacio televisivo, usando el set de una serie antigua y transformándolo en un lugar laberíntico y caótico, sin puertas, en el cual encierra a su personaje, y por ende, también al espectador. A partir del uso de estos espacios, McCarthy aprovecha lo que representan para destruir aquellas imágenes que reconocemos y asociamos al concepto "show de cocina": cocina y utensilios impecables y perfectos, espacios diáfanos y limpios, un personaje carismático y seguro de sí mismo, una comida ejemplar. Por el contrario, McCarthy nos muestra un espacio configurado para generar caos e inestabilidad, además todo

se reviste de una extrema suciedad, no sólo los procesos culinarios, por llamarlos de algún modo, sino también las paredes, las mesas, la indumentaria; por último, nos deja a merced de un presentador totalmente inestable y caótico, así como anónimo, que ríe y llora debajo de una máscara.

Para concluir, y en relación no sólo con *Sailor's Meat/Sailor's Delight* (1975) y *Bossy Burger* (1991) sino con toda la obra de McCarthy en relación con los alimentos y la estética gustatoria, con relación a lo que supone, a lo que incluye y excluye, cito una reflexión de Levine, que en lugar de cerrar, da lugar a nuevas reflexiones:

Such performances politicized both ingestion and the ingested. Or, more precisely, they exposed the already-present politics of food and food rules- the naturalized protocols that we instinctively follow, but which must be kept invisible in order to operate effectively. Self-restraint, especially with regard to food, is a hallmark of modern Western civilization. From the rites and prohibitions of Leviticus to the modern standards of etiquette, food regulations have allowed individuals to distinguish themselves from the “primitive”, while basic table manners-maintaining control, not throwing food, using utensils, sitting properly-serve as important landmarks on the path from infancy to adulthood. Social success requires an instinctive, highly refined grasp of which foods can be eaten where, how much can be eaten, in what order, when and with what utensil. (Levine, 2010:53)

Capítulo 5

La comida desde la ausencia: ayuno, arte de anorexia y misticismo en los ejércitos del hambre de Vanessa Beecroft y L.A. Raeven

Como bien se deja entrever en esta investigación alrededor de la comida y sus procesos de creación y significación, una de las consignas más representativas del arte contemporáneo es su capacidad de resignificar lo cotidiano, así como los procesos automáticos que éste implica, dejándonos ver cómo todo aquello que consideramos personal e internalizado desde la propia autonomía, determina nuestro discurso político (sea este consciente o no) y viceversa. Es así como, irremediablemente, damos forma a aquello que se nos presenta como “arte”, y que experimentamos como espacio donde dialogan nuestras inclinaciones estéticas, a partir de las vivencias y cotidianeidad de un individuo al cual reconocemos como “artista”. De este modo, aquellos artistas que han producido, principalmente, bajo el signo de la posmodernidad, el *arte relacional* y confesional, por nombrar tan sólo algunas tendencias, configuran su discurso desde el único lugar que son capaces de asumir como estandarte de la propia identidad: el espacio privado y cómo éste se ve interpelado desde la exposición y la interrelación con el otro. Esta reconfiguración de significado del espacio privado, supone, para el individuo, una nueva forma de verse reflejado en sus vivencias, y muchas veces, en pos de este nuevo lugar en el que construye su identidad, lo privado se ve en la necesidad de ser expuesto y, por lo tanto, convertido en público.

La obra de Vanessa Beecroft (Milán, 1969), se configura precisamente, desde esta perspectiva de lo cotidiano (lo personal, la relación con lo inherente), dentro del contexto artístico europeo de mediados de los noventa, el cual, sería rápidamente conceptualizado y denominado por Bourriaud como *Estética Relacional*, uno de los movimientos icónicos de esta década. Además, de forma paralela, surgen aquellas obras creadas por la generación de artistas conocidos como los *Young British Artists (YBAs)*, cuya fama, y estigma, se vio confirmada gracias a la controvertida exposición colectiva llamada *Sensation*, que tuvo lugar en 1997 en la Real Academia de Londres, en la cual se exhibía una selección de obras de la colección privada del galerista Saatchi, mentor y mecenas de este colectivo.

Si bien las motivaciones y, sobre todo, la direccionalidad de ambos ejemplos no se corresponden, podemos ver, tanto en las primeras obras de Beecroft como en algunas piezas de los *YBAs*, cómo todo aquello que le sucedía al artista en su vida “privada” era factible de ser expuesto, creándose, de este modo, una nueva forma de comprender, no sólo los productos estéticos que de este diálogo entre el artista y su propia experiencia vital se generaban, sino que esto supuso también, una nueva forma de recepción por parte de la audiencia, que experimentaba, a su vez, cómo los límites se diluían. Es así como se generaba, idílica y falsamente, la posibilidad de aproximación al artista, desde la empatía, la correspondencia, lo íntimo, así como también desde el rechazo hacia esta forma de imposición estética autobiográfica que el artista ejercía sobre el consumidor.

De este modo, como receptores, se descubren ante nosotros, diversas historias “secretas u ocultas” que, si bien en

apariencia buscan “desmitificar” al artista, en realidad, lo que hacen estas narraciones es simplemente, crear nuevas formas de mitificación, más cercanas, quizás, a la vulnerabilidad, a la ausencia y al exceso, tópicos comunes en la creación del mito del artista, pero, esta vez, fuera de los cánones de lo dramático: el artista contemporáneo, redime su dolor y crisis en la exposición, lo banaliza desde la superficialidad, generando así otra capa, que una vez más sitúa al consumidor detrás de la vitrina. Al exponer aquello que le define como ser carente, el artista consigue redimir su dolor y fracaso, convirtiéndolo en éxito comercial, y consecuentemente, en aceptación, dando lugar a la creación del mito, que, por ende, lo aleja de nuevo de su interlocutor.

Es así como, lo autobiográfico en el arte contemporáneo reviste las obras de un aura de cotidianeidad glorificada, similar a aquella relacionada con los íconos pop, acercamiento planteado anteriormente por Warhol, pero en el cual, a diferencia de lo que ocurre con los *YBAs* o la misma Beecroft, los personajes carecían de un aura propia, y dependían totalmente de aquel “toque mágico” que sólo era capaz de atribuir el propio Warhol, quien a manera de dios, les proveía de identidad, fama, mística y atractivo, con un “simple soplo”. La filosofía y quehacer de Warhol suponen, en este sentido, un antecedente clave de la idea de artista como estrella, ya no incomprensible, sino cercana, a partir de la banalidad de unas piezas, que reflejan, en cierto modo, la banalidad de su vida, sus excesos, debilidades y deseos post-proletarios.

De este modo, entre los *YBAs* encontramos artistas como Emin (Croydon, 1963) o Lucas (Holloway, 1962), que desafían los conceptos de feminidad, y como contraparte, de masculinidad, a partir de comprender lo privado como

una forma de abyección, dejando ver todo aquello que, por convención social, se mantiene oculto, pervirtiendo así, los límites entre el pudor y aquello que busca ser reivindicado, lo propio, lo único, que se manifiesta, principalmente, dentro del marco de lo privado. En el caso de Emin, obras como *My Bed* (1998) y *Every Part of Me is Bleeding and Feeling Pregnant III* (1995), suponen la sublimación de ciertos estados mentales, a partir de la exposición del caos estético que estos mismos generan al manifestarse en acciones cotidianas.

En este sentido, *My Bed*, no sólo muestra una serie de objetos cotidianos, usados, corrompidos, dispuestos alrededor de la



Tracy Emin, *My Bed*, 1998.

cama de Emin de forma azarosa y casual, sino que en realidad, nos habla de una experiencia en concreto, a través de los mismos, usándolos como excusa y canal, a través del cual, nos confiesa y comparte la intimidad y el rastro cotidiano que supone la experimentación de una situación mental límite. Así, ésta se refleja, no en los objetos, sino en el uso de los mismos, de modo que, las cajetillas de tabaco, las botellas de vodka medio vacías, los condones usados y no usados, las pruebas de embarazo, los pañuelos usados, entre otras cosas, significan en la medida en que suponen un uso, una relación entre la artista y los mismos que les dota de cierta aura, ya que evidencian la relación entre consumo y vivencia. Esta vivencia particular, que supuso para la artista un colapso mental de cuatro días, se configura como testimonio a partir de la obra, que actúa, en este caso, a manera de “escena de un crimen”, que somos capaces de evidenciar a partir de la sublimación y descontextualización del escenario en concreto.

Una de las claves para comprender el alcance del arte confesional y cómo se refleja en la obra de esta artista, nos lo da la misma Emin, a partir de decisiones sutiles pero fundamentales, tales como la forma de titular sus exposiciones y obras. Su primera exposición, titulada *Tracey Emin: My Major Retrospective 1963-1993*, establece como fecha de inicio de su trabajo como artista, el año de su nacimiento, «pointing, in this way, that both her practice and her lives were intertwined - the works she presented were autobiographical, diaristic, and even confessional» (Lauson, 2011:9) tal como señala Lauson en la introducción del libro *Love is What You Want* (2011), catálogo de la exposición con el mismo nombre que se llevó a cabo en la Galería Hayward en Londres, entre Mayo y Agosto del 2011. Del mismo modo,

podemos notar este detalle en piezas como *Everyone I Ever Slept With (1963-1995)* (1995) que también consta como una pieza trabajada desde su nacimiento, ya que, si bien denota un componente sexual implícito, al hacer referencia a la idea de sexo casual relacionada con la tienda de campaña como espacio, muestra también un lado íntimo menos conocido pero muy presente en la obra de esta artista, al incluir, por ejemplo el nombre de su abuela, sobre lo cual, Emin comenta: «some I'd had a shag with in bed or against a wall some I had just slept with, like my grandma. I used to lay in her bed and hold her hand. We used to listen to the radio together and nod off to sleep. You don't do that with someone you don't love and don't care about» (Emin *apud* Didcock, 2007:1)

Si bien el arte confesional se centra en la sublimación de lo autobiográfico, comprende un aspecto realista que nos ubica, de forma determinante, en el lugar en el cual el artista busca establecer un diálogo. De este modo, con la



Tracy Emin, *Everyone I Ever Slept With (1963-1995)*, 1995.

intención de hacer un llamado a nuestra propia experiencia, y así, a la propia vulnerabilidad, este tipo de arte nos ofrece pedazos del rompecabezas, que a manera de juego, vamos conectando a partir de nuestra propia fantasía, generando así un relato paralelo que surge de nuestra capacidad de ponernos en el lugar del artista, comprendiendo su experiencia, traumas, debilidades y fortalezas desde la memorabilia que estas mismas piezas implican.

Hablar de Emin, no es sino una excusa y, quizás una licencia en este caso en concreto, ya que nos permite crear un puente entre lo puramente confesional y la obra de Beecroft, a partir de las diferentes directrices que toma esta corriente en cada uno de los casos. En el caso de Beecroft, al igual que como sucede con los *YBAs*, la exploración y manipulación de la artista como persona es algo recurrente. Sin embargo, su trabajo se ubica en un lugar limítrofe, que diluye la distinción entre privado y público, dando lugar a una especie de visión íntima, pero al mismo tiempo, superficial y controlada, generando así, piezas sumamente tensas, alienantes, que nos vulneran, no desde la identificación, sino desde el desconcierto absoluto, manteniéndonos siempre a “cierta distancia”, corrompiendo de este modo lo íntimo, desvirtuándolo. De ahí, entonces, la complicación que surge cuando se intenta etiquetar su trabajo, ya que, si bien tiene un origen confesional no mantiene este patrón a lo largo del tiempo, y aunque puede leerse desde el arte de enfermedad o *disease art*, debido a la referencia inicial que hace de sus trastornos alimenticios, no enfoca su discurso en la bulimia, sino tan sólo de forma indirecta y en relación, también, con lo confesional/autobiográfico; y por último, entra en conflicto con lo relacional a partir de la innata incapacidad de sus piezas de incluir al espectador

en las mismas, a pesar de la insistencia de algunos autores de señalar su obra como participativa o inclusiva.

¿Tiene realmente sentido considerar la obra de Beecroft como parte de la corriente denominada como relacional? ¿Es preciso, o en todo caso acertado, aquello que Bourriaud señala cuando encapsula las *performances* de Beecroft dentro del mismo espectro que otros artistas como Rirkrit Tiravanija o Félix González-Torres? ¿Está acaso la artista interesada en el «reino de las relaciones humanas» (Bourriaud, 1996:1) tal y como lo describe el autor?

En este sentido, es preciso apelar a la misma indeterminación del *arte relacional* como movimiento, alegando que, bajo la amplitud de miradas que ocupa, podría afirmarse como la única posible tendencia en la cual enmarcar a Beecroft. *Traffic* (1996) fue una exposición comisariada por Bourriaud, con la intención de señalar y mostrar una tendencia que éste había detectado en el arte contemporáneo de los noventa y que, posteriormente, conceptualizó bajo el nombre de *Estética Relacional*. Esta exposición llevada a cabo en 1996 en el CAPC (Musep de Arte Contemporáneo de Bordeaux), considerada como una introducción a esta corriente contemporánea, incluyó a veintiocho artistas, entre los cuales se encontraba Beecroft. En la introducción que hace Bourriaud de la *Estética Relacional*, publicada en el catálogo de *Traffic*, éste señala con respecto a los artistas agrupados dentro de este concepto que:

Each one of the twenty-eight artists taking part in the exhibition “Traffic” has a whole world of forms, a set of problems, and a trajectory which are all peculiar to him or her. They are not linked

together by any style, and even less so by any theme or iconography. What these artists do have in common, though, is more crucial, because they are working within the same practical and theoretical horizon—the realm of relationships between people. Their works highlight social methods of exchange, interactivity with the onlooker within the aesthetic experience proposed to him/her, and communication processes, in their tangible dimension as tools for linking human beings and groups to one another. So they are all working within what we might call the relational realm. They all pitch their artistic praxis in a proximity which, without belittling the visibility factor, relativizes its place in the exhibition's protocol. The work of art of the 1990s turns the onlooker into a neighbor



Vanessa Beecroft, *VB18*, 1996. *Traffic*, Museo de Arte Contemporáneo de Bordeaux.

and interlocutor. It is precisely the attitude of this generation towards communications which helps to define it in relation to previous generations. (Bourriaud, 1996:1)

Es así como, bajo este amplio espectro, podríamos ubicar la obra de Beecroft desde la negación de esta interactividad, situando al espectador en un lugar muy concreto, que entendido desde la idea de colectividad de Bourriaud, supondría la afirmación de éste como vecino e interlocutor, al cual se le permite relacionarse desde el voyeurismo, desde la observación distante, creando un escaparate invisible que divide, de forma inapelable, al espectador de las modelos de Beecroft, mujeres que desvanecen su propia identidad para constituir una versión sublimada de la propia artista.

De esta manera, partiendo de las directrices que propone el *arte relacional*, así como de la insistencia estética de Beecroft, que propone el ser vista sin ser interpelada, con la intención de sublimar el propio deseo a partir de la imagen del otro; me atrevo a afirmar que la indeterminación que de su obra se desprende, así como esta suerte de incapacidad para ser demarcada dentro de una corriente en particular, resulta en un sentimiento de alienación que se corresponde con las formas sociales que adoptan aquellas personas que sufren algún trastorno alimenticio.

En este caso, a diferencia de lo que ocurre con el dúo L.A. Raeven, Beecroft sublima su presencia a partir de un ejército que, más que corresponderse con una serie de pesos y tallas como sucede con el “ejército” de las Raeven, se reconoce y selecciona, a partir de los elementos que la distinguen como parte de una especie de secta, que reflejan

y se sitúan, sobre todo, en el espectro de lo psicológico, yendo más allá del cuerpo y lo que éste implica en su materialidad, sino situando el peso estético, en relación con la particular inexpresividad que estas enfermedades suponen para aquellos que las sufren. Esta primera capa, se amplía luego a otros conceptos y realidades, que a manera de consecuencia, se desprenden de su obra, tales como la moda, la uniformización de la feminidad, la disciplina, entre otras.

La relación de Beecroft con la bulimia es altamente conocida dentro del contexto del arte contemporáneo, y a diferencia de lo que sucede en el caso de las Raeven, y en consecuencia con la naturaleza de la enfermedad en sí, no es su fisonomía quien se encarga de transmitir este mensaje, ya que, no hay ningún detalle de su físico que denote la presencia de un desorden alimenticio, y si bien sus modelos son pequeñas versiones de la artista, adhiere a éstas una



Izq: L. A. Raeven *Test Room*, 2000. Der: Vanessa Beecroft. *VB16. Piano Americano - Beige*, 1996. Deitch Projects, Nueva York.

serie de particulares detalles, caricaturizándolas de este modo, dotándolas de cierto aire de irrealidad. El semblante de Beecroft es calmo, contenido, sencillo y monocolor. No destaca particularmente, no es excéntrica, ni llamativa, siendo su cuerpo el de una mujer delgada, estandar.

En este sentido, si bien el cuerpo de las Raeven supone su propio “campo de batalla”, el caso de Beecroft es distinto: su cuerpo desaparece, dando lugar al cuerpo de otras, las modelos, quienes durante la *performance* se configuran como clones de la misma Beecroft, asumiendo durante ese lapso de tiempo, extenso e inmóvil, la silenciosa complejidad de la bulimia, su cinismo, su incapacidad de expresarse, ni tan siquiera a través del aspecto físico, dejando a la vista únicamente, un constante aire de desidia, aburrimiento y depresión. En el caso del ejército de las Raeven, nos enfrentamos a mujeres con una clara predisposición autodestructiva, así como una condición física que evidencia la presencia de un desorden, sin embargo, las modelos de Beecroft, transmiten algo más complejo, más incómodo, al no ser capaces de determinar qué es lo que les pasa, qué situación es aquella que están viviendo.

De acuerdo con el Gulf Bend Center, organización dedicada al tratamiento de la salud mental y el abuso de sustancias, la bulimia nerviosa, considerada como uno de los desórdenes alimenticios más comunes en Occidente durante las últimas décadas, conlleva una serie de características que la distinguen claramente de la anorexia. En muchos casos, las personas diagnosticadas con esta enfermedad se someten a intensos atracones alimenticios, los cuales denotan una total falta de control y una relación compulsiva con aquello que se configura como objeto de deseo, así como supone comportamientos extremadamente destructivos como la inducción voluntaria

del vómito, el uso de laxantes, diuréticos, ayuno y excesivo ejercicio. En este sentido, el aspecto enigmático en las *performances* de Beecroft se sustenta, justamente, en la capacidad de la artista de transmitir, a través del cuerpo y semblante de otras, aquello que se debe sentir al reprimir la falta de control y la histeria que esta enfermedad supone.

En este sentido, las *performances* diseñadas por Beecroft, muestran precisamente, a partir del uso de sus modelos, una especie de contracción colectiva, cuya inacción, refleja explícitamente, la sublimación anímica de la enfermedad, el pudor que ésta conlleva, el sentido de la vergüenza, y al mismo tiempo, de la fuerza que denota el concepto de ejército. De este modo, las modelos de Beecroft esconden, detrás de esta actitud apática, los secretos de una posible bulimia, en el caso de pensar en ellas como individuos particulares, y una bulimia expresa, si pensamos en ellas como pequeños clones de la propia artista. Sin embargo, a diferencia de aquellas acciones que caracterizan a quienes sufren este trastorno, estas mujeres/modelos mantienen un extremo control, no sólo en sus movimientos, sino también en sus expresiones, no se mueven o se mueven lo mínimo posible, denotan una increíble falta de deseo por cualquier cosa, y se muestran como sujetos pasivos y apáticos.

En este caso, entonces, la obra de Beecroft, podría relacionarse con la comida desde tres aspectos centrales: disciplina (reflejada no sólo en las acciones, sino también en la idea de uniformización), voyerismo (la desnudez o casi desnudez de sus modelos) y poder, reflejado en la relación que se genera entre la audiencia y las modelos, así como entre las audiencia, las modelos y la artista. El aspecto relacionado con la indeterminación y la incertidumbre es

compartida por ambos lados del espejo (el observador y quien es observado) ya que, si bien ambos tienen en común una serie de reglas a cumplir, no reciben mayor información y las modelos, en concreto, son llevadas a situación de forma específica por Beecroft. La interacción entre la misma artista y su audiencia es prácticamente nula, ya que se comunica con ella de forma indirecta y con frialdad, confensando de hecho, que ella «preferiría que ésta no existiera» (Beecroft *apud Art in Progress*, Film and Arts, 2005, 21m59s). Beecroft y sus modelos comparten aquello que la artista imagina de ellas o es capaz de deducir a partir de sus cuerpos, gestos y movimientos, pero en general, la relación entre ambos lados de la *performance* es fría, alienante y de poder, configurándose más como un contrato que como una colaboración: la artista controla por completo a las modelos, y las somete a una serie de rituales explícitamente delimitados, que dejan entrever, en su extrema rigurosidad, la disciplina en la cual se enmarcan sus piezas, como consecuencia de este tipo de enfermedad:

Do not talk, do not interact with the others, do not whisper, do not laugh, do not move theatrically, do not move too quickly, do not move too slowly, be simple, be natural, be detached, be classic, be unapproachable, be tall, be strong, do not be sexy, do not be rigid, do not be casual, assume the state of mind that you prefer (calm, strong, neutral, indifferent, proud, polite, superior), behave as if you were dressed, behave as if no one were in the room, you are like an image, do not establish contact with the outside, maintain your position as much as you can, remember the position that you have been assigned, do not

all sit down at the same time, do not make the same movements at the same time, alternate resting and attentive position, if you are tired, sit, if you have to leave, do so in silence, hold out until the end of the performance, interpret the rules naturally, do not break the rules, you are the essential element of the composition, your actions reflect on the group, towards the end you can lie down, just before the end stand straight up. (Beecroft *apud* Beccaria, 2003:19)

La presencia es gestionada por ésta, en el sentido de evento: sin ella, sus conceptos, obsesiones, y capacidad de conceptualizar y construir este espacio, no hay nada. En este sentido, los tres agentes, comparten el evento y la presencia (explícita en el caso de las modelos y la audiencia e implícita en el caso de la artista).

En este sentido podemos observar que esta tendencia de comunicar a través del “otro”, se da desde su primera exposición, llamada *VB01* (1993), título que daría inicio a una larga lista de *performances* cuya serialidad se distingue a partir de las primeras letras de su nombre. Llevada a cabo en Milán en 1993, la *performance* se dio en el marco de su primera exposición en donde se exhibieron una serie de ilustraciones de la artista, además de un archivo personal llamado *Book of Food* (*Libro de Comida* o *Diario de Comida*) en el cual, documentaba, de forma exhaustiva, y a partir de dibujos, diferentes impresiones acerca de su condición como bulímica, enfermedad que sufrió desde su adolescencia, de una forma muy peculiar conocida como “bulimia de ejercicio”, específicamente. Este tipo de bulimia, es un subtipo del trastorno físico y psicológico llamado bulimia nerviosa, y se

manifiesta a partir de la necesidad excesiva de hacer ejercicio con el objetivo de quemar más calorías de las consumidas.

De cualquier modo, el caso de Beecroft es particular, ya que se construye a partir de un metarrelato, que no sólo nos habla en términos de ausencia, sino que su discurso supone ausencia en sí mismo: *performances* en las que la artista no aparece, sin expresiones, sin sentimientos, una aplastante sensación de falta de identidad y uniformización, entre otros elementos cuyo engranaje se construye por medio de instrucciones, milimétricamente determinadas, mostrándonos su propia crisis a partir de específicos estereotipos femeninos relacionados con la moda, la historia del arte y las películas. Es así como, podría decirse que sus piezas producen significado y discurso a partir de lo que generan en la audiencia, principalmente sentimientos como incomodidad y alienación, emociones que contradicen el mismo carácter relacional que las enmarca; así como generan también, sensaciones corporales que se desprenden de la obligación de mantener una distancia, a partir del límite invisible que la artista establece como principal condición.

El manejo de la audiencia en Beecroft es clave: no hablamos de una cantidad indeterminada de personas en libre circulación. Como se explica en el video producido por Film and Arts, acerca de *VB55* realizada en la Neue Nationalgalerie en Berlín, la *performance* se lleva a cabo dos veces, una para invitados especiales, alrededor de 250 personas, y otra para la “masa” tal y como los productores del evento lo describen. En el primer caso, Beecroft describe específicamente la relación que busca entre la audiencia y las chicas: una correspondencia elegante pero incómoda. En el segundo caso, hablamos más de “la masa contra la masa”. De hecho, Beecroft señala,

que el público casual le resulta sumamente incómodo, que preferiría que sus piezas no estuviesen nunca abiertas al público general, lo cual denota, también, su obsesión por la perfección y elegancia, así como la nula intención de interacción y el miedo a lo indeterminado, que proviene precisamente de aquello que ella denomina la “masa”. El público casual recibe una nota al entrar al recinto en la cual se lee lo siguiente: «Por favor no se comporte mal, no tome fotografías, sepa que será fotografiado, mantenga la distancia, no hable», de modo que la audiencia también recibe reglas.

Para Beecroft, que pasa del dibujo a la *performance*, existe un punto de quiebre en el cual, determina que, el peso estético de su mirada se enfoca más en la modelo que está retratando que en el retrato en sí mismo. Por este motivo, y a partir de la obsesión de la artista con su propio cuerpo e imagen, crea una especie de espejo militarizado, en el cual, domina por completo su reflejo, aquello que ve, que a diferencia de la realidad, le complace en milimétrica perfección; en la medida en que también, incomoda al otro. La disciplina extrema que suponen sus *performances*, se encuentra en directa relación con aquello que exige de su cuerpo e imagen, y, en consecuencia, del cuerpo e imagen de sus modelos. El juego de poder en Beecroft es extremo: no sólo cuenta con una serie de leyes que determinan exactamente cómo deben actuar sus modelos, sino que también, domina y determina la forma de acercamiento del público, ya que éste no es libre y se le permite únicamente participar como *voyeur*, negándole cualquier tipo de acción, más allá de mirar. Mirar a la distancia, como si de un *tableau vivant* se tratase, mirar desde el deseo, observar desde fuera aquello que es imposible de tocar, que nos está prohibido.

En este sentido, el carácter grupal de sus composiciones nos habla también de una extrema necesidad de conseguir la imagen perfecta, a partir de la creación de una especie de *collage* humano que determina la militarización estética que caracteriza el conjunto de su obra. Es así como lo individual queda relegado, dando paso a una colectividad anónima, cuyo único objetivo es lograr el nivel de perfección que la artista desea, el cual requiere de muchas y diversas mujeres, que en su uniformización logran constituir un posible núcleo. Beecroft deposita sus obsesiones en cada una de ellas, en cada detalle que las uniformiza, pero sobre todo, en cada detalle que las hace únicas, porque es gracias a estas pequeñas sutilezas que es capaz de llenar los pequeños vacíos internos, las posibles continuas rupturas.

Su primera *performance*, *VB01* (originalmente llamada *Film*), llevada a cabo en 1993, no deja de ser, tan solo, un primer intento *low cost* y *DIY* de aquello que luego perfeccionaría a un nivel casi enfermizo. Como ella misma describe:

It happened by chance. Invited to my first exhibition by a by a far-seeing professor, I decided to show *Despair*, the typewritten diary of food that I had been keeping since 1983, made into a book and shaped like a white cube. I then invited a “special audience” of thirty girls found on the street, who reminded me of Renaissance portraits and actresses from movies of the 1960s. The girls were given some of my clothes to wear. The colors of the clothes made reference to a group of watercolors placed on the floor. The main feeling during this performance was one of shame and personal exposure, but



Piero della Francesca. *La Natividad* (1470-75).



Anna Karina, musa de Jean Luc Godard.



Valletta para *Vogue*, primavera de 1997.

the achievement was in identifying whappelere
the visual importance in this material lay:
the girls. (Beecroft *apud* Beccaria, 2003:45)

Si bien este relato es conocido, hay detalles que se escapan dentro del mismo. Por un lado, no podríamos decir, precisamente, que la artista se contradice en su relato, sin embargo, sí obvia un detalle fundamental en el mismo. La narrativa evasiva con la que describe la forma en que encontró a las chicas, “en la calle”, obvia un detalle fundamental. En otras ocasiones, la misma Beecroft describe cómo, quizás de forma inconsciente aún, fue encontrando a sus primeras modelos/espejo:

Walking through the hallways of the Brera and outside, I had noted the presence of special girls, who resembled the figures in Piero della Francesca’s paintings, Jean-Luc Godard’s films, or models in Vogue, but who had an expression that reminded me of the saints in paintings who always carry an object that identifies them or represents their martyrdom. These girls at the Brera, walked around with apples in their pockets, or thermoses of herbal tea, and they were too tall or too thin or their hair was too brightly colored. I thought that this was the most pertinent visual reference to the Book of Food, because I was sure that food was an obsession they all shared. And so I decided, shortly before the show to invite them to the gallery as a “special public” for the opening night and to have them invite their friends. (Beecroft *apud* Beccaria, 2003:17)



Vanessa Beecroft, *VB.DR. 233*.



Vanessa Beecroft, *VB.DR. 073*.



Vanessa Beecroft, *VB.DR. 199*.



Vanessa Beecroft, *VB.DR. 055*.

Haciendo un breve repaso visual a las referencias de Beecroft, podemos encontrar un claro patrón: la obsesión con la belleza clásica occidental relacionada con el sufrimiento, la disciplina, el sacrificio y el estigma del elegido. En este sentido, sus modelos son una mezcla que combina la sacralidad de las vírgenes de della Francesca, con la sensibilidad, fragilidad y elegancia de Anna Karina, musa de Godard a quien también hace referencia como inspiración estética (Beecroft *apud* Beccaria, 2003:17) y por último, a modelos como Amber Valetta, ampliamente conocidas por su compleja relación con la comida y el consumo de sustancias. De este modo, Beecroft construye su propia identidad a partir de este retrato conceptual *performativo* que une piezas y semblantes diversos, del mismo modo que hizo en su momento con el diario, en el cual, reflejaba sus vivencias como adolescente a partir de sublimar toda



Vanessa Beecroft, *VB45*, 2001.

experiencia en aquello que comía y a su vez, expulsaba.

Es así como el *Book of Food* (*Libro de Comida* o *Diario de Comida*) anticipa, en cierta medida, el carácter obsesivo de su obra, en este caso, encontrando en modelos e imágenes externas, a aquellas mujeres que retrata: indeterminadas, inexpresivas, delgadas y altas en extremo, desnudas pero con tacones, con pelo de colores, inactivas excepto cuando



Vanessa Beecroft, *VB45*, 2001.

se inclinan para vomitar, siempre solas, sobre un fondo vacío, blanco, impoluto. De este modo, si bien la obra de Beecroft se expande en su magnificencia en la medida en la que es reconocida en el mundo del arte, mostrándose cada vez más complejas, costosas y elegantes; si nos detenemos un momento a reflexionar sobre aquello que se ve el diario, podremos comprobar que los elementos fundamentales siguen siendo los mismos, sus obsesiones intactas así como el vacío que éstas transmiten en cada una de sus piezas.

L.A. Raeven: la ausencia como recurso estético

El hambre es tu amiga y no te traicionará como la comida

Sitio Pro Ana - Anónimo.

Recuerdo exactamente el momento en el cual descubrí el trabajo del dúo L.A. Raeven. Me encontraba en una fase de quiebre en relación con mi trabajo de investigación y como consecuencia, reflexionaba acerca de la importancia de aquello que quería escribir, qué acercamientos eran posibles en relación con la comida y cómo generar tensión a partir de una narrativa que se me hacía muy cercana, demasiado cotidiana, por decirlo de algún modo.

Me preguntaba, entonces, cómo situarme en el conflicto, y si era posible hacer referencia no sólo a una estética del gusto sino también a una estética del (dis)gusto. Fue en este proceso de reconceptualización que me encontré con el trabajo de las Raeven y supe que eran ese punto de tensión que necesitaba para coger impulso y empezar a escribir, para darle un punto de inflexión a mi investigación y para demostrar el poder comunicativo de lo ausente, no en términos metafóricos, sino concretos, y principalmente, las consecuencias de sus posibles mensajes.

Sin embargo, a pesar de este entusiasmo inicial, resultaba fundamental comprender, y justificar, en qué sentido podía resultar coherente incluir la obra de estas artistas dentro de los parámetros de aquello que se considera como estética gustatoria, *food art*, filosofía de la comida,

entre otros términos posibles. Fue así como, haciendo una revisión de los demás artistas con los que pensaba trabajar pensé en Paul McCarthy, quien, comúnmente, forma parte de exposiciones y estudios sobre el alcance simbólico de lo alimenticio en el arte contemporáneo.

En este sentido, si bien McCarthy goza de una legitimidad evidente en el ámbito del arte actual, es también cierto que, en lo que respecta a la categoría *food art*, su obra suele encontrar afirmación desde lo grotesco, a diferencia de otras piezas de carácter conciliador y metafórico, muchas veces centradas en lo participativo, como puede suceder con obras de Tiravanija, Miralda o Beuys entre otros.

De este modo, y a partir de una primera mirada, sitúo a McCarthy como un antecedente fundamental en aquello que llamaré estética del (dis)gusto, dentro de la cual sería posible ubicar el trabajo de las Raeven, pero de quienes el artista



Paul McCarthy, *Walt Paul*, 2013.

se distancia en un punto fundamental: mientras McCarthy ejerce de padre abyecto desde la fábula y la ficción llevada a una estética grotesca y extrema haciendo uso de una narrativa pop y por lo tanto, irreal; el dúo Raeven nos habla desde un cotidiano real y sutil, pero de naturaleza cruel, que nos enfrenta con posibles desviaciones del gusto desde las complejas políticas que supone el hambre autoinfligido.

Generalmente, cuando nos acercamos a una obra a partir de conceptos desarrollados desde la estética gustatoria, suele hacerse según lo concreto, acerca de aquello que puede degustarse, tocarse, olerse. Sin embargo, la estética gustatoria concibe procesos aún más complejos, que ponen a prueba nuestras propias convicciones y seguridades acerca de estos procesos, tan cercanos y cotidianos, como ajenos en su inifinita posibilidad, por lo que, como sostiene Jessica Jaques:

Gustatory reason should be understood as a kind of understanding of the world that depends on our aesthetic relation to food and gastronomy and poses new challenges to the old term *taste*. (Jaques, 2015:175)

En este sentido, el trabajo de L.A. Raeven, al relacionarse con el hambre y los desórdenes alimenticios, dentro de un marco identitario bastante complejo, nos habla directamente de una forma de comprender el mundo a partir del control y la disciplina, factores fundamentales dentro de este tipo de régimen. Como concluye O'Hagan en su artículo *Hungry for fame*: «in many ways, L.A. Raeven's work is art of and for our times. And, in its own angry, solipsistic way, it tells us something about ourselves and our society's obsessions and neuroses». (O'Hagan, 2002:1)

Es así como, es preciso preguntarnos sobre la compleja naturaleza del hambre en la actualidad, y cómo supone un desafío moral en términos estéticos en diversas direcciones, de las cuales, destacaré aquella que se inscribe en la problemática de la obra de estas artistas, y por lo tanto, de este texto: el hambre como sello de identidad, como signo de nuestros tiempos, en favor y como parte de una lucha en busca de satisfacer una serie de requerimientos estéticos, controlados y difundidos principalmente por los medios, a través del discurso del “individuo ideal”.

Con la intención de hacer un apunte sobre el hambre como recurso estético, rescato el análisis de Ellman en *The hunger artists*, donde sostiene que «hunger exemplifies the fact that the body is determined by its culture, because the meanings of starvation differ so profoundly according to the social contexts in which it is endured». (Ellman, 1993:4).

Además, bajo la misma mirada, hay otro aspecto que es clave señalar, ya que tiene implicaciones directas a nivel comunicativo, y es fundamental para este análisis en relación con la capacidad de generar empatía en el receptor: «it is impossible to share another person's hunger, just as it is impossible to feel another person's pain, and both sensations demonstrate the savage loneliness of bodily experience». (Ellman, 1993:6).

De este modo, el trabajo de L.A. Raeven nos confronta con cuestiones claves para el desarrollo de una estética gustatoria alterna, tales como la experiencia del hambre autoinfligido, la ausencia como disciplina alimenticia y los rituales alimenticios desde el desorden. Además, profundiza desde lo biográfico, en la naturaleza de las relaciones de

codependencia y en el concepto de aislamiento, el cual puede verse amplificado en la soledad del artista del cuerpo dentro de la narrativa y estrategias del arte contemporáneo. L.A. Raeven es el nombre conjunto que identifica a las gemelas holandesas, Angelique y Liesbeth Raeven (1971) cuyo trabajo se centra, en una primera lectura, en la estética del cuerpo en relación con la ausencia de comida, la dependencia, el conflicto en la construcción de la identidad y la autodestrucción como respuesta a este conflicto.

Las hermanas Raeven empezaron a colaborar artísticamente en 1999. Entre 1993 y 1998, hicieron el intento de vivir separadas, desarrollando durante estos años, carreras dispares: Angelique se mudó a París, introduciéndose en el mundo de la moda como asistente de Jean Paul Gaultier, mientras que Liesbeth permaneció en Amsterdam y desarrolló el oficio de enfermera. Como afirma Liesbeth en una entrevista hecha a raíz de su primera exposición en el



Angelique y Liesbeth Raeven, fotograma del documental *Trapped by my twin*, 2016.

Casino Luxemburgo, la diferencia de sus contextos laborales previos, hizo que fuera muy complejo trabajar juntas.

Por un lado, mientras Liesbeth dado su trabajo como enfermera estaba acostumbrada a trabajar con cuerpos “no ideales”; sin embargo, Angelique, al formar parte del mundo de la moda, se acostumbró a cuerpos “ideales”. Como fruto de este conflicto de miradas y perspectivas surge su primer proyecto *Ideal Individual*, llevado a cabo entre 1999 y 2001.

Ideal Individual sitúa a las hermanas Raeven, desde un inicio, bajo una mirada de rechazo y controversia, que no dejaría de crecer en el curso del desarrollo de su obra posterior. Esta pieza fue el resultado de un proceso de producción sumamente controvertido...

(...) starts with an advertisement placed in several newspapers and local papers, including *The Big Issue in Leeds*, *Der Standard* in Vienna, and *Het Parool* in Amsterdam. In the advertisement, *L.A. Raeven Analyse & Research Service* is looking for *Ideal Individuals* to participate in their investigation into “new future styles, changes in society, current trends in fashion and advertisement”. The requirements for participation are strictly formulated in a physical profile, divided into “required” and “beneficial”. What is not stated in the advertisement is that the profile was based on the measurements of a person with triple X syndrome, and are abstractions of measurements and behaviour of the artists L.A. Raeven. (De Bruijne, 2010:9)

Este proceso de selección resultó en una video instalación en

L.A. Raeven Analyse & Research Service is a service unit based in the Netherlands. We are currently investigating new future life styles, changes in society, current trends in fashion and advertising. We are now looking for an

IDEAL INDIVIDUAL

ref. 1020

You will be an important source for our investigation, to analyse specific client needs.

REQUIREMENTS



REQUIRED PHYSICAL PROFILE

- HEIGHT > 170 CM
- CHEST < 82 CM
- NO FULL BREAST DEVELOPMENT
- BACKSIZE = 40 CM
- WAIST = 43 CM
- HIPS < 82 CM
- LONG AND SLENDER ARMS OF > 60 CM
- LONG AND SLENDER LEGS OF > 100 CM
- LONG AND THIN FINGERS/TOES

BENEFICIAL PHYSICAL PROFILE

- AGE < 28 YEARS OLD
- UNDER DEVELOPMENT OF SECONDARY SEX CHARACTERS
- LACK OF AXIL PUBIC HAIR
- LOSS OF HAIR
- EXPLORATORY ANATOMY REVEALED
- INFANTILE APPEARANCE

- unusual food + drink habits
- controlled day schedule
- have at least 1 practical inability
- unable to deal with stressful situations
- have difficulties in making choices

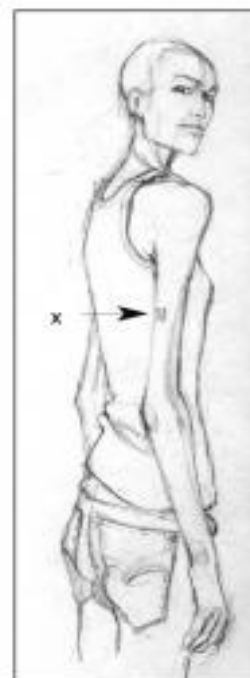
APPLICATIONS

If selected you will be required to go through a test investigation, prior to appointment. Please note that your Ideal Individual reference must be positive and will be registered on your upper right arm.

Formula II = $0.8 \text{ cm} - x$ (x = distance in cm).

Apply in writing how you meet these requirements and submitting full curriculum vitae detailing current activities and a picture of yourself to the following address; Museum in Progress, ref. 1020, Fischerstiege 1, A -1010 Wien.

For more information you can contact us by e-mail; laraeven@yahoo.com. Applications will be treated in strict confidence and must reach the address before 10-11-2000.



la cual se mostraba, de forma documental, la *performance/casting* llevada a cabo en Viena, en donde se “medía” a las chicas que habían aplicado al anuncio. En el video se observa a todas las participantes en ropa interior mientras las hermanas Raeven les toman las medidas. Como ninguna de las participantes cumple con los requisitos del “individuo ideal”, todas terminan por situarse en un estado de limbo, en un espacio neutro en el cual carecen de intención y



L.A. Raeven, *Ideal Individual*, 2001.

decisión, potenciando el rechazo de la propia identidad.

Estas imágenes guardan similitud, a primera vista, con las paradigmáticas escenas creadas por Vanessa Beecroft. Sin embargo, existe entre ellas una gran diferencia: mientras que en la obra de Raeven el espectador sabe el porqué de la frustración y el vacío de las protagonistas, en Beecroft, la absoluta uniformización de las modelos comunica un proceso de batalla, un regimiento que, al haber pasado la prueba, está listo para atacar. En este sentido, si bien ambas propuestas son combativas a su manera, sitúan su discurso desde distintos lugares, Beecroft sublimando a partir de lo irreal, lo onírico,

mientras que las Raeven generan este mismo efecto desde la desolación que producen estos ideales en lo cotidiano.

Si bien a primera vista, y según sus propios testimonios, a diferencia de Beecroft, L.A. Raeven tiene como objetivo «to denounce that the media, especially the fashion magazines, are guilty of oppressing women, because they disseminate an unachievable ideal image of “the perfect woman”». (Allen *apud* De Bruijne, 2010:75); sin embargo,



Vanessa Beecroft, VB 35, 1998. L.A. Raeven, *Ideal Individual*, 2001.

su trabajo se desarrolla en base a una contradicción que se da en el conflicto entre lo que manifiestan como intención y su propia naturaleza, fielmente retratada en sus obras.

Esto puede verse, específicamente, en relación con dos factores fundamentales: por un lado, ellas son, en definitiva, el vivo reflejo de aquello que critican y además buscan, a manera de espacio utópico, la creación de un ejército de mujeres como ellas, que funcionen como espejo, para ellas y entre ellas, al cual se refieren como *L.A. Raeven Army*.

L.A. Raeven Army como proyecto y *Wild Zone 1* como video

performance, son obras llevadas a cabo entre 2000 y 2002, y según mi punto de vista y para efectos de este análisis, forman parte de una misma intención conceptual: crear la marca L.A. Raeven. Si bien las hermanas tienen cierta presencia en algunas de sus obras anteriores, y aparecen de forma sutil en los videos, en *Wild Zone I*, se enfrentan directamente al espectador, cambiando así la repercusión de su obra en relación con la audiencia y la crítica, generando debate en relación con los límites éticos del arte contemporáneo, cuestionando su mirada e intenciones.

Con respecto a este cambio de estrategia que se entreve en la decisión de las artistas al mostrarse directamente, Finel-Honigman sostiene lo siguiente:

Despite the distracting appearance of the artists in these fledgling works, L.A. Raeven were still externalizing their rigid qualifications for self-assessment until 2002, when they became the focus of their performance video, *Wild Zone I*. This piece, rather than looking outwards to the worlds of ballet or fashion, explicitly re-enacts the ritualized eating of 'L.A. Raeven', using the gallery space as heterotopia to turn their self-harm into the subject and medium of art. (Finel-Honigman, 2014:181)

Wild Zone I es una video instalación de doble proyección que se expuso por primera vez en el Centro de Arte Contemporáneo de Rotterdam, Witte de With en 2001. La *performance* fue grabada en el mismo espacio de la galería sin audiencia. En el video se ve a ambas hermanas luciendo un aspecto sumamente demacrado, el cual

transmite de forma evidente su condición de anoréxicas, vistiendo camisetas blancas sin mangas y pantalones grandes, vestimenta que destaca su extrema delgadez.

La acción es letárgica y la actitud de las *performers* es de aburrimiento y apatía, mientras se recuestan en el suelo de hormigón, a veces separadas, otras consolándose. A lo largo del video lo que podemos ver es cómo éstas reproducen sus dinámicas y rituales alimenticios milimétricamente: dividen una galleta de forma exacta y comen al mismo tiempo, beben la misma cantidad de líquido, todo en total coordinación y control.

Con respecto al espacio, el suelo de la galería aparece cubierto con diversos objetos que podían visualizarse también en la video *performance*: vasos vacíos, vasos con agua, copas de vino blanco, botellas, como extensión simbólica del espacio que ocupaba la acción de las



L.A. Raeven, *Wild Zone I*, 2001.

performers. Además, las artistas compusieron una esencia que resultaba de la mezcla de sus olores corporales, así como de orina, impregnando la galería con un potente hedor.

Si bien el tono autoreferencial de la obra y la imagen de las artistas fue lo que más desagrado causó entre críticos



L.A. Raeven, *Wild Zone I*, 2001. Imagen de la instalación.

y audiencia, es fundamental subrayar de dónde proviene esto que ellas mismas definen como “terrorismo estético”, cuáles son sus motivaciones políticas y de dónde provienen las categorías con las que trabajan y desde donde se las define: aislamiento, enfermedad, patología, entre otros.

Especialmente, cabe remarcar la continua alusión que L.A. Raeven hacen a la obra del filósofo Gilles Deleuze, de quien toman prestado el concepto de *social outsider* con el cual se sienten profundamente identificadas y que describen de la siguiente manera:

According to Deleuze, those within society want to keep outlaws out because they are scared of them. This fear is caused by the outlaws’

role as a prediction of all kinds of things that can go wrong within a society. For that reason, society actually needs outlaws. Outlaws enable society to become aware of its own profound problems. (Finel-Honigman, 2014:183)

En *Wild Zone 1* las artistas confrontan a la audiencia, buscando su desprecio, así como generar en ésta, horror y, hasta cierto punto, miedo; esperando sin duda, todo tipo de reacciones negativas. Por este motivo, miran al espectador de forma directa, y con esta mirada, consiguen alienarlo. La mirada en la obra de L.A. Raeven, no supone una invitación sino, por el contrario, una forma de mostrar al otro su imposibilidad de entrar en esa zona creada por ellas, en ese espacio en el que sólo está admitido su propio regimiento, personas disciplinadas, luchadoras del hambre, capaces de alcanzar extremos grados de control y automutilación.

En este sentido, el hecho de elegir el video como formato para esta pieza es clave, porque genera una distancia mucho más grande con la audiencia, a diferencia de lo que hubiese supuesto una *performance*, en la que la presencia de las artistas supondría otro tipo de shock, e incluso la posibilidad de sentir cierta empatía y conexión con el dolor de las mismas. En esta obra el espectador es el enemigo, es el ojo crítico, pero a su vez, ignorante, al cual las artistas castigan desde ese lugar construido con la intención de marcar una distancia imposible de negociar.

Como señala Finel-Honigman, el título *Wild Zone* hace referencia a la noción de espacio liminal, desarrollada por Buck-Morss, descrita como un “campo desordenado”, en el cual se dan todo tipo de actividades irreverentes

y antisociales (Finel-Honigman, 2014:181). Asimismo, las artistas señalan como referencia directa la obra de Gilles Deleuze, quien como extensión del término *social outsider*, define un espacio denominado *Wild Zone*, el cual es habitado por aquellos que viven fuera de la sociedad. En este sentido, las hermanas hacen uso de este término como forma de subrayar que es posible una construcción paralela, desde los márgenes, en la cual habitar sin las restricciones sociales y morales que se plantean a partir de los estándares de aquello que es “bueno”, “sano”, “aceptable”.

En este sentido, como sostienen Bray y Colebrook en *The haunted flesh*, «for Deleuze, ethics is not the imposition of norms, nor the negation of law; ethics is the way in which bodies become, intersect, and affirm their existence» (Bray & Colebrook, 1998:36).

Es así como los cuerpos de las artistas constituyen y conforman su propia subcultura, construyendo una zona de dominio, en la cual, redistribuyen el poder, renegocian su existencia corpórea y definen un ideal basado en ellas mismas, haciendo uso de otros cuerpos que bajo el estatus de clones, cumplen con cada una de las reglas de su manifiesto con la intención de ser parte del *L.A. Raeven Army*.

En este espacio no existe el aislamiento, sino que se configura como un entorno en el cual sólo puedes verte rodeado de otros como tú, de espejos vivos. Todo es autorreferencial y se construye en base a la marginación del otro, convirtiendo en *outsider* a aquel que me margina. En este sentido, es sumamente lógico y consecuente que las artistas definan su trabajo en términos de “terrorismo estético”: uso sistemático de terror estético con el objetivo

de coaccionar al mundo del arte, o quizás al mundo de la belleza, al mundo de la moda, al *ballet*, a la vida en pareja, y a todo aquello a lo que no han podido acceder.

Es en este sentido que cobra importancia la negación de las artistas cuando se las etiqueta de anoréxicas, ya que ellas se ven como una marca que vende una nueva forma de entender la imagen. En palabras de las artistas, ellas sólo son «just a perverse, extreme form of bonds promoted and valued by general society» (L.A. Raeven *apud* Finel-Honigman, 2014:184).

En el trabajo de L.A. Raeven podemos observar dos cuestiones que sólo pueden ser comprendidas en el curso del desarrollo de una tensión en constante crecimiento: la idealización de la propia imagen y la noción de espejo como ideal del amor romántico occidental. Ambos ideales distorsionados en extremo en el contexto de su obra *performativa*, así como en el desarrollo de su día a día, tal y como dejan ver los diversos documentales sobre la relación entre ambas.

Como espectador, estos reportajes son sumamente perturbadores ya que la sensación es la de estar presenciando una realidad distorsionada, encerrada dentro de un espejo, en el cual las escenas de la vida cotidiana se configuran y desarrollan como fases dentro de un juego, con leyes inquebrantables, siempre en constante competición, sin posibilidad alguna de ganar, porque ambos competidores son, en cierto modo, la misma persona.

Escenas que funcionan y pueden ser comprendidas únicamente dentro de “la zona”, ese espacio creado y fielmente delimitado por las artistas, dentro del cual, el sentimiento de alienación se traspasa, cambiando de lugar y ocupando por completo al otro, a quien mira, quien se siente alienado en su imposibilidad

de desarrollar algún tipo de empatía hacia ellas, porque es imposible empatizar con aquello que no se concibe como real.

Su particular relación, tanto con la comida como con *el otro* por extensión, con todo aquello que las confronta con su propia identidad, las sitúa en un lugar de imposibilidad y por lo tanto de negación, en el cual, no hay lugar a ningún tipo de intimidad que no sea la que existe entre ellas, como podemos



Angelique y Liesbeth Raeven, fotogramas del documental *Trapped by my twin*, 2016.

observar en el documental *Trapped By My Twin* (2016).

En este reportaje, L.A. Raeven exponen sin reserva su sofocante manera de enfrentarse con lo cotidiano, sobre todo los momentos en los que comen, los cuales son de pura confrontación, vulnerabilidad e infantilismo, contexto ideal para el planteamiento y desarrollo de piezas como las que el dúo trabaja. En este sentido, la realidad supera con creces a lo que sucede en el ámbito de su obra: ver a las hermanas llevar a cabo el ritual de comer, es mucho más agobiante que contemplar su demacrado cuerpo en obras como *Wild Zone 1*, o su exasperante exigencia hacia el cuerpo del otro en *Ideal*

Individual. La estructura ritualista y la relación enfermiza con la comida que se expresa clara y perturbadoramente en la obra, es tan sólo la sublimación de lo que realmente sucede entre ellas cada vez que se enfrentan al complicado acto de comer.

Dentro de “la zona”, la anorexia es un acto de resistencia, activismo y arte. Se conceptualiza el ayuno y el hambre como lugar de enfrentamiento con la autoridad moral y estética de forma directa. La anorexia funciona como punto de quiebre y tensión entre lo moral y lo estético, cuyo objetivo primario es el control, cuya capacidad extrema resulta en una carencia absoluta de equilibrio.

O’Hagan, quien entrevistó al dúo con motivo de la inauguración de su exposición en la ICA en Londres (2002), señala en el artículo *Hungry for fame*, la fuerte impresión que las artistas causaron en él. Sobre este encuentro describe la siguiente anécdota:

Later, though, they will tell me they each eat as much as ‘normal girls’, which is patently not true. During the course of the interview they nibble on crisps, which are eaten singly and in unison. Their drinks, too, are measured out so that each glass contains the same amount. It is difficult to know where the art ends and the twinned eating neurosis begins. (O’Hagan, 2002:1)

Como señala Finel-Honigman, si bien la obra de L.A. Raeven es única en el ámbito del arte contemporáneo, en realidad representa una realidad oculta que enmarca a la anorexia como una forma de activismo y rebelión. En este sentido, los sitios web Pro-Ana son la materialización del proyecto *L.A. Raeven Army*. (Finel-Honigman, 2014:185).

Wild Zone 1 supuso, de este modo, una fuerte reacción por parte de los medios y la crítica, quienes perturbados por la existencia de estas artistas y consternados según la ambigüedad de sus intenciones, buscaron diversas formas de desafiarlas y ponerlas al descubierto. Sin embargo, ¿Qué era lo que buscaban demostrar? ¿Qué podían decir que las artistas no hayan dejado claro de antemano? En este sentido, y con el objetivo de concluir, me gustaría narrar brevemente uno de aquellos momentos de clara confrontación a raíz de la polémica generada por esta obra.

En el marco de la exposición de L.A. Raeven en la ICA (2002), se dieron una serie de charlas y mesas redondas que tenían como objetivo analizar la naturaleza de *Wild Zone 1*, obra que, como mencionamos anteriormente, había resultado sumamente chocante tanto para los espectadores, como para los medios y el entorno del arte en general. Dada la naturaleza de las obras, el objetivo de estas discusiones era acortar la distancia entre los espectadores y las artistas, buscando cierta conciliación a partir del diálogo y el debate. Sin embargo, en el caso de las Raeven, el concepto de cuerpo como obra, la absoluta mimesis entre ambas y el uso de la enfermedad como lenguaje, hacían de estos debates, lugares de confrontación que afianzaban su condición de *outsiders*, así como determinaban que, en efecto, las artistas vivían de forma constante en una especie de *wild zone*. Uno de los paneles más conflictivos fue aquel dirigido por Orbach, autora de *Fat is a feminist issue* (1978) y *Hunger strike* (1986), el cual describe Allen de la siguiente manera:

at different times during the discussion, the artists emphasized times that they did not want to be cornered as victims. What they prefer to

do is to drive home the contradictions of a work of art that criticizes and promotes ideals of the body. Making use of one's own body is just a means of further complicating the approach. "Anyone who thinks they can label us as anorexic will feel relieved," said Angelique Raeven. Without that label, the work is more challenging. (Allen *apud* De Bruijne, 2010:75)

En este sentido, y a manera de conclusión, podríamos inferir de las palabras de L. Raeven, que la intención "final" de esta obra es demostrar que aquello que resulta incómodo y perturbador, se disipa y sublima a partir de la posibilidad de etiquetar a aquel que genera esta tensión como ajeno a uno, como distinto y a cierta distancia. Es así como, el peligro de la obra de L.A. Raeven reside en su insistencia por mostrar sin afirmar, así como evidenciar una situación desde la ambigüedad, experimentando con los límites perceptivos de la audiencia desde sus propios límites físicos. Finalmente, es inevitable afirmar que hay un fuerte componente de resistencia social en los actos y piezas de estas artistas, el cual nos ubica más allá de la patología y particularidad de su propia experiencia, cuestionándonos de forma punzante acerca de la difusa línea que separa la belleza de la enfermedad. De este modo, y ubicándose en el centro de este territorio nublado, transforman la dominación y el autocontrol extremo en arma y estandarte, emponderándose desde el hambre como lucha. Por lo tanto, los rituales extremos que practican L.A. Raeven sólo son posibles cuando se genera este espacio de comunión entre ambas. Juntas conforman una unión de extremo poder estético que les permite definirse como una marca: *L.A. Raeven Army*.

Capítulo 6

La comida como escultura *performativa*: la harina como simbología del recuerdo

Dentro del ámbito de la *performance*, tal y como se ha desarrollado desde inicios de los sesenta, y gracias a la necesidad y deseo de transformar la experiencia estética hablando desde el propio cuerpo, convirtiéndolo en formato mismo; han sido diversos los materiales y sustancias que se han utilizado con el objetivo de exponer diversos conceptos, a través del uso activo de los mismos en las acciones. En este sentido, si hacemos un breve repaso de aquellas sustancias y elementos utilizados durante los primeros *happenings* y *performances*, podremos constatar que la harina es uno de los que podremos reconocer con mayor frecuencia. Este bien alimenticio podría considerarse como un elemento fundacional dentro del arte de acción, ya que como material performativo, ha sido, y sigue siendo, una sustancia de uso común, no sólo porque es bastante accesible en la gran mayoría de contextos y, además, relativamente económica, sino también porque en términos de fisicidad, supone un reto para el artista, ya que gracias a su textura y carácter volátil, es difícil de controlar. Además, estéticamente, su blancura y forma indeterminada, ha dado lugar a distintos experimentos artísticos de corte *performativo*.

Uno de los casos más paradigmáticos en el uso de esta sustancia fue aquel que le dieron los *Accionistas vieneses*, grupo de artistas conformado por Brus, Mühl, Nitsch y Schwarzkogler, quienes estuvieron activos como colectivo durante los sesenta, configurándose como uno de los

movimientos artísticos de *performance* más violentos del siglo XX, mayormente recordados por desarrollar su obra a partir de la transgresión de sus propios cuerpos, la destrucción, la violencia y la automutilación. Para estos artistas, pintores de formación, el cuerpo se mostraba como un nuevo lienzo, el cual podía pintarse a través del accionar de ciertas sustancias y objetos alrededor del mismo. Es así como el pigmento era reemplazado por sangre, entrañas de animal y alimentos. En este sentido, la harina era uno de los elementos de mayor uso por lo accionistas, justamente por su capacidad física de fácil expansión y su flexibilidad como material, siendo capaz de solidificarse rápidamente, así como de llenar el ambiente de una especie de humo o vaho.

De entre los *Accionistas vieneses*, Mühl fue aquel que introdujo y escenificó ciertos procesos que podrían comprenderse dentro de lo gustatorio, de forma más directa, ya que si bien, Nitsch hace uso también de animales y carne en sus rituales, el eje sobre el cual giraban sus motivaciones para el uso de los mismos, estaba más relacionado con la idea de ritual religioso, en el sentido de trance colectivo. Sin embargo, en el caso de Mühl, cuyas acciones eran más íntimas, podemos hablar de una relación más directa con el acto de comer, como proceso en sí, como búsqueda y convencimiento de la necesidad de explotar el cuerpo como tal. De este modo, tal y como señala Grossman en el prólogo a la entrevista realizada a Otto Mühl en el 2002, «it is thus no accident that Mühl's early films not only are body centered (and without dialog), but are filled with literal, ritualistic representations of food consumption and ecstatic-orgasmic release (including vomiting)». (Grossman, 2002:1)

En este sentido, se evidencia a partir del análisis de

lugar de expulsar, vierte sobre si el elemento, contamina el ambiente, lo ocupa por medio de la expansión de sustancias tales como la harina. Este proceso de vaciado y expansión, finalmente, se hace circular, y se establece a partir de un ida y vuelta, que termina desarrollándose a partir del caos. De este modo, lo abyecto en Mühl se experimenta a través del acto anárquico y extremo, que a su vez, en su condición de exorcismo, purifica. En este sentido, el gesto constante del artista de invadir el espacio con harina, supone en cierta manera, un acto de redención, ya que esta sustancia cubre, efímera y simbólicamente, la estética destructiva que de sus acciones se desprende. Asimismo, como él mismo describe, en algunas de sus *performances*, la comida iba apareciendo por capas, según la estructura de la acción:

You start with warm water on the bodies of the models, which runs – it doesn't do any damage. Then comes oil, various soups with dumplings, meat and vegetables, perhaps even a bunch of grapes. Then comes color: ketchup, marmalade, red beet juice flows down. The skin is still visible. Then it gets going and the heavy artillery is brought out. I often made dough, which stretched down ponderously, or an egg, flour, or cabbage. Finally I poured on bed feathers. There was a certain structure there, how the materials were used one after the other. It was almost like cooking. (Mühl *apud* Grossman, 2002:1)

Es así como, en el caso de Mühl, el uso de la harina cumple dos funciones: por un lado, es utilizado dentro de la acción, bajo un esquema puramente culinario, así como también, juega un papel fundamental como metáfora de

redención en aquellas acciones en las que es utilizada como elemento que nubla o cubre simbólicamente el caos.

Un acercamiento radicalmente distinto en relación con el uso de la harina es el de Damon, artista de *performance* estadounidense, cuyo trabajo explora la conexión entre mujer y naturaleza, materia y concepto. En 1977, la artista creó la pieza *7000 Year Old Woman*, obra en la cual, la artista cubrió su cuerpo enteramente con pequeñas bolsas llenas de harina. La pieza fue llevada a cabo en dos ocasiones, la primera en una galería, y la segunda a manera de ceremonia ritual en las calles de Nueva York, en colaboración con la cineasta



Otto Mühl, *Material Action n.º 25*, 1964-67.



Arriba: Estatua de Artemisa, perteneciente al Museo de Arqueología de Éfeso. Fotografía: Julian Fong, 2006.

Abajo: Betsy Damon, *The 7000 Year Old Woman*, Nueva York, 1977. Fotografía: Su Friedrich.

Friedrich. En el caso de esta pieza, la intención de usar harina estaba relacionada con la posibilidad de convertirse en una especie de estatua, a partir de la naturaleza misma de la materia y gracias a la acción de disolver las pequeñas bolsas, a medida que su cuerpo se mantenía en un movimiento constante. En este sentido, la pieza, al pasar de galería a la calle, en su condición de *site specific*, no sólo se ritualiza a partir del contacto directo con la audiencia, sino que además, logra servirse de condiciones externas, tales como el viento, el cual supuso, en combinación con la acción de la artista, la posibilidad de transformar su cuerpo en una escultura viva. En este sentido, tal y como describe Klein en su ensayo *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970's* (2012), en relación con las implicaciones espirituales de esta pieza:

Betsy Damon's performance artwork, *The 7,000 Year Old Woman* (November 1976), referenced the many-Diana of Ephesus, associated with a Neolithic Goddess site in Turkey Damon had lived as a child. Covered in small bags of colored flour that ritualistically punctured in a public ceremony on Wall Street, eventually formed a spiral/labyrinthine pattern. (Klein, 2012:580)

Como puede observarse a partir de ambas imágenes, podemos deducir de esta pieza, que la referencia estética en relación con la imagen de la diosa, se encuentra inevitablemente ligada al decrecimiento de nuestro poder como mujeres, en relación con nuestra capacidad de alimentar. En este sentido, si bien la diosa se muestra como símbolo de fertilidad, abundante en su feminidad, por el contrario, la imagen de Damon, nos muestra el deterioro de su referente, expulsando de si, sequedad y aridez, sensaciones que son

transmitidas a partir de la harina como sustancia. Es así como, lo que nos transmite Damon es la necesidad de volver al origen, de rehidratar simbólicamente a la mujer como principio natural alimenticio, como fuente de vida.

Finalmente, es importante recordar el ejercicio *performativo* llevado a cabo por Nauman, quien en 1966 emprendió el proyecto *Flour Arrangements*, a partir del cual intentaba materializar la cotidianeidad de su vida en el estudio. El objetivo principal de este ejercicio fue encontrar un método que le permitiese enfocarse por completo durante las horas de trabajo en el estudio, y estructurar de este modo, una especie de “método de artista”. Bajo la lógica de Nauman, todo lo que sucedía en el estudio, tenía que ser enfocado como una obra de arte, reivindicando, de este modo, el proceso como tal. Fue así como, durante un mes, dedicó sus horas de trabajo a intentar hacer esculturas con harina. Finalmente, la obra que resultó de este experimento, fueron las siete fotografías seleccionadas del registro que, día a día, el artista hizo del proceso. Sin embargo, como sucede con muchas obras conceptuales, y tal y como sugiere Sauer en el artículo que dedica a *Flour Arrangements*; esta obra, sencilla en apariencia, conlleva no sólo un método, sino también una intencionalidad mucho más compleja de lo que el registro deja entrever:

Since the photos are evidently part of a series of operations, we find ourselves wanting to know more about the artistic concept behind them. And this, too, turns out to be unconventional. With his project, Nauman challenged himself. He put his discipline and his standards of creative ambition to the demanding test of creating, every day for a month in his emptied studio, a

sculptural form out of flour; of documenting the result with his camera; and then of destroying his day's work, in order to shape the material into a new form the following day. (Sauer, 2017:1)

En este sentido, la harina se muestra como un material sumamente flexible en su potencial *performatividad*. Por un lado, se establece como un reto por su compleja



Bruce Nauman, *Flour Arrangements*, 1966.

materialidad, pero al mismo tiempo, esta indeterminación es la que permite una lectura más compleja de la acción. La escultura en su imposibilidad material de perdurar, y por lo tanto, de ser preservada o transportada, supone en sí misma, una intención artística, un manifiesto, que exalta la importancia del proceso, dejando de lado, desestimando la importancia del arte como objeto o resultado, dando lugar a nueva forma de comprender el hacer artístico.

Tal fue el alcance conceptual de esta obra que, un año después de haber sido llevado a cabo el experimento, Nauman fue invitado a repetir esta pieza/actividad, pero esta vez a modo

de *performance*, para un documental hecho para el *KQED Experimental Television Project*. Así, tal y como describe Sauer:

Thanks to this film, we can see just how much flour Nauman used, namely 50 lbs.; that the piece of wood with which he pushed, scraped and carved the flour into its various shapes was almost man-high; and above all how laborious the whole process was. Performing the activity proves to be substantially more complex than



Bruce Nauman, *Untitled (Flour Arrangements)*, con William Allen y Peter Saul para el *Experimental Television Project*, *KQED*, Channel 9, 1967 (*stills*), 24 min., b/n, sonido, Universidad de California, Berkeley Art Museum y Pacific Film Archive.

its simple description might make it appear. Its overall scale poses a physical challenge and the act of shaping the flour involves strenuous effort. Nauman empties the paper sacks full of flour onto the studio floor and, with great concentration, embarks on getting the amorphous white heap “into shape”. The accomplishment of this sculptural process absorbs him entirely. Even if the thirty-day exercise is effectively condensed into a few hours of filming, and Nauman’s work is interrupted by the casual small talk of his friends seated smoking to one side, the film nevertheless conveys an impression of the intensity of Nauman’s self-imposed challenge. (Sauer, 2017:1)

Gracias a la descripción que hace Sauer de aquello que podía verse en el documental, podemos comprender el alcance de la acción de Nauman, así como la relación física que éste estableció con la harina a lo largo de este proyecto. En este sentido, de los ejemplos expuestos, es aquel que se relaciona más directamente con la fisicidad en sí de la materia, con su flexibilidad y complejidad estéticas; así como expone, a partir de las mismas, el tránsito de arte como objeto a arte como proceso que la *performatividad* de la materia supone y permite.

***Forgetting*, de Marilyn Arsem o cómo redimir la imposibilidad del olvido**

Marilyn Arsem, artista de *performance* estadounidense, cuya obra constituye actualmente uno de los pilares de la *performance* duracional contemporánea, empezó a crear piezas en 1975 y ha producido de forma constante desde entonces,

en un rango que va desde las *performances* individuales, hasta obras *site specific* de gran escala, incorporando en éstas, elementos propios de la instalación y la *performance*.

Podríamos decir, entonces, que a lo largo de su extensa carrera, su obra ha girado en torno a distintos ejes, siendo común en su narrativa, la motivación política, el cuestionamiento de aquello que se considera historia y el uso del tiempo como herramienta de visualización de las posibles estructuras que condicionan, de forma constante, nuestra capacidad de acción.

En este sentido, y para efectos de este artículo nos centraremos en la importancia que da Arsem a la posibilidad del cuerpo de convertirse en escultura social, así como el desarrollo de una estética particular que busca la peculiaridad de cada espacio, apelando siempre la creación de eventos únicos, específicamente diseñados según el contexto. En este sentido, Arsem suele concebir y construir la pieza una vez conocido el espacio concreto en el que va a darse la *performance*, siendo prácticamente inconcebible la repetición de las mismas.

Arsem afianza la intencionalidad de su obra, concentrando y desarrollando estas ideas en su *statement* o manifiesto, documento que sirve como carta de presentación de la misma, en el cual, explica brevemente su forma de entender el concepto de acción, y cómo esta comprensión global, ramificada e interconectada del mismo, le lleva a reflexionar sobre las propiedades únicas e inherentes a la *performance* como disciplina. De este modo, como ella misma define:

From the beginning, I have been concerned with the unique properties of live performance – the possibility of direct interaction between performer and viewer, and the opportunity to

activate all the senses, including taste, touch and smell. I often implicate the audience directly in the concerns of the work, using different strategies to design a distinct role for the viewers so that their experience is both visceral and intellectual. (Arsem, 2010:1)

El posicionamiento del que parte su *statement* es el uso, como herramienta principal, del propio cuestionamiento sobre la construcción de significado a través del recuerdo de un momento efímero. De este modo, cuando Arsem hace referencia al recuerdo, lo hace apelando a las diversas posibilidades que engloba el complejo proceso de recordar, las cuales van desde los procesos mentales que nos conectan con lo que podría entenderse como memoria colectiva, hasta la capacidad de aferrarnos a recuerdos muy breves, que en su particularidad, son capaces de conectar con aquello que está sucediendo en la pieza, es decir, con la narrativa y acciones específicas de la artista.

Para comprender la obra e intencionalidad de la artista, es preciso además, tomar en cuenta que la preparación de sus piezas parten del intento de actuar en consecuencia con el contexto, y a partir de este proceso de conocimiento, sublimar los posibles aspectos coyunturales e inherentes al espacio, creando imágenes, que luego se convertirán en acciones. Estas imágenes son en su mayoría accionadas por la propia artista sin hacer uso de ningún tipo de registro, ni imagen de archivo. Por el contrario, las escenas, se construyen a partir de elementos sencillos, fáciles de conseguir, que en muchos casos son alimentos. Con la intención de dar consistencia a la sencillez de sus composiciones, la artista cuida de manera muy meticulosa cada uno de los elementos, fijándose en

los colores, texturas y qué es lo que estos transmiten en un lugar y momento específicos, tomando en cuenta no sólo el contexto, sino también la realidad meteorológica y cómo el tiempo puede influir en el desarrollo de la pieza. Arsem, logra de este modo, penetrar en la memoria colectiva a través de lo material simbólico, de una forma muy potente, siendo capaz de establecer diálogos y legitimar discursos, sin siquiera genera una interactividad directa con el público.

La obra de Arsem se enfoca principalmente en temas de corte político y social, los cuales aborda una vez en el lugar. De este modo, intenta generar un diálogo entre la coyuntura social del sitio y el espacio mismo donde se determina será llevada a cabo la pieza. En este sentido, la artista hace una distinción entre sus obras creadas según espacios específicos y las *performances* trabajadas para galerías, ya que demandan de ella distintas formas de acercamiento. Por un lado, las piezas trabajadas para galería se enfocan en temas de política actual referidos al país donde sean presentados y tienen una participación bastante activa de la artista, generando situaciones precisas que buscan implicar a la audiencia de manera directa, pero sutil, en muchos casos, por medio de elementos como la luz o los olores.

Por el contrario en sus *performances site specific*, busca espacios a partir de los cuales construir una imagen, la cual se establece como base desde donde plantear la pieza. Esta imagen se determina a partir de una acción simple que, a medida que se desarrolla en el tiempo, construye y desencadena una situación. Generalmente estas *performances* tienen su origen en una primera intuición con respecto al espacio y su potencial comunicativo en relación con la historia del lugar. Estos elementos sumados a la investigación

histórica previa constituyen el núcleo de la obra de Arsem.

La obra de la que hablaré fue presentada en Santiago de Chile, en el marco del festival *Ensemble of Women* en el 2007. El lugar en el que se desarrollaba el festival, el Centro Cultural Matucana, contaba con varios espacios de distinta naturaleza, y las *performances* estaban previstas para hacerse en una especie de hangar. En los alrededores del hangar, había un patio y en el piso de éste, un hoyo, no muy profundo, que no había sido aún reparado. Fue justo esta irregularidad en el espacio, el agujero, lo que la artista escogió como punto de partida para plantear su acción.

Así, esta *performance* llamada *Forgetting* (2007) fue planteada inicialmente, a partir de una posición. El sentimiento de estar inmerso en el recuerdo, de manera colectiva, representado con la imagen de la artista, sumergida en el agujero, atrapada hasta cierto punto, y en definitiva, viendo las cosas desde otro lado, desde una perspectiva ajena a todo lo demás, posición que situaba a Arsem en un desnivel físico con respecto a la audiencia, por debajo del nivel del suelo.

A partir de este posicionamiento y distribución de su cuerpo en el espacio, la artista desarrolló el concepto. El hoyo, como micro espacio, en su encierro y pequeñez, representaba visualmente la idea de una nación fuertemente reprimida y que, por lo tanto, había permanecido escondida durante muchos años. En este caso Arsem hace referencia a la dictadura que vivió el pueblo chileno entre 1973 y 1990 bajo el gobierno militar de Pinochet. Este gobierno es ampliamente conocido porque introdujo como política de Estado la detención, tortura, asesinato, desaparición o exilio de quienes hubiesen estado involucrados con el gobierno anterior, el de Allende,

configurando así el término “Terrorismo de Estado”.

Una vez encontrado el espacio desde donde llevar a cabo la *performance*, la artista se plantea la acción. En este caso, al tratarse de un espacio que le permitía un mínimo margen de movimiento, era preciso que la naturaleza del material a utilizar fuese principalmente móvil, así, el mínimo gesto de la artista podría darle vida. Es por este motivo que la artista escogió trabajar con harina como único elemento a utilizar durante la pieza.

La harina como elemento desde donde construir esta especie de escultura *performativa*, llevaba consigo una serie de desafíos: por un lado, es un material sumamente complejo de maniobrar por su indeterminada fisicidad, así como, al mismo tiempo es difícil de esparcir y desaparecer, por el mismo peso que éste tiene. Es decir, que si bien es un material difuso y muy pequeño, conlleva a su vez mucha densidad por lo cual puede permanecer, a veces de forma imperceptible, durante mucho tiempo en el aire. Asimismo, debido a su ínfima corporeidad, se precisaba de una gran cantidad de harina para lograr el efecto escultórico que la artista buscaba.

Este material, como bien comestible, suele dotarse de mucho simbolismo en épocas de conflicto, ya que es la base de muchos de los alimentos que forman parte de la vida cotidiana, como por ejemplo el pan. En este sentido, el uso de la harina no se limitaba a las posibles significaciones que de su fisicidad se destacaban, sino que, por el contrario, hacía referencia directa al concepto de crisis, de ausencia, de carencia, lo cual, acompañado del color y la textura de la misma resultaban en una postal sumamente nostálgica y arrebatadora. Además, cabe resaltar que la harina, como

elemento culinario de base, suele usarse como elemento inicial de procesos largos y tediosos, aspecto que se relaciona directamente con la intencionalidad de Arsem. Esta pieza, en su carácter duracional, requería inevitablemente de un elemento que permitiera un proceso lento, que se dilatara en el tiempo, y cuya posibilidad de acción fuese también más extensa y duradera. De este modo, nos explica la propia Arsem:

Forgetting is... a durational performance contemplating the possibility of forgetting. Kneeling in a hole in the ground, my back against a wall, blindfolded, in the courtyard of a former military food warehouse. A mound of 150 kilo of flour is in front of me. I try to blow the flour away, with my breath. The flour rises into the air, but then settles on my arms and hands and face and hair, and back onto the mound as well. Five hours later the flour has moved, but hardly disappeared. It has simply redistributed itself. I understand that forgetting is not so easy either. (Arsem, 2010:1)

Siguiendo paso a paso el guion de Arsem, podemos ver cómo la misma desentraña en su relato el desarrollo de la *performance*, mostrando, a su vez, cierto extrañamiento en la sucesión de los actos, como si se tratase, en cierto modo, de una especie de decepción personal que, al referirse a un tema de tanto alcance, pasara a ser también una especie de desazón colectiva. En este sentido, creo intuir que, en efecto, hay cierta esperanza al inicio de la acción, la cual se ve reforzada por el hecho de ver (y en el caso de la Arsem, percibir) cómo la harina se eleva y se disuelve hacia el inicio de la pieza, gracias al intento de la artista de dispersar la harina con el aliento. Esta elevación simbólica

de la harina, y la facilidad con la que pasa de formar parte de un elemento pesado y denso como es la montaña de harina, a ser una partícula libre en el aire, es una breve e interesante metáfora de las primeras impresiones de felicidad que envuelven a aquel que, después de mucho tiempo de encierro, experimenta breves momentos de libertad.



Forgetting, 2007. Festival *Ensemble of Women*, Santiago de Chile. Fotografía: Sofia de Grenade.

Sin embargo, esta elevación no deja de ser efímera y por lo tanto ilusoria, como se evidencia a partir de la misma capacidad de la harina de asentarse nuevamente sobre cualquier superficie en la que cae, siendo, a partir de esta segunda vez, mucho más difícil de desprender, ya que, como elemento individual pierde su facilidad de vuelo e inevitablemente se asienta, convirtiéndose así en un elemento aislado. Este segundo asentamiento, entonces, deja huellas azarosas y sin sentido, que en su indeterminación pierden la particular capacidad como rastro, que sería el dar contexto. En este sentido, la montaña de harina significa en la medida en que es reconocible como un ente en sí, sin embargo, las breves partículas, casi irreconocibles e imperceptibles son mucho más difíciles de ser contextualizadas, y si bien, tienen un sentido, éste es más

difuso y así plausible, por lo tanto, de pasar desapercibido.

Es así como, el concepto de olvido, cómo sobrevivir a este proceso de desmoralización como nación y como individuos, cuyo peso se veía reflejado en la montaña de harina, y cuya acción liberadora, era el soplo, de pronto, al finalizar la *performance*, se ve esparcido, pero no eliminado, tan sólo desmembrado.

En este caso, el desvanecimiento de la harina como materia, está fuertemente ligado a la idea de desaparición. Sin embargo, por definición cuando algo se desvanece, se disgrega y difunde, sale de un lugar para entrar en otro, quita de la mente ideas o recuerdos, pero tan sólo de forma temporal, porque tarde o temprano, se asientan en otro lugar. El acto de desaparecer supone dejar de existir. Por esta razón, los recuerdos y la memoria colectiva, por naturaleza, no desaparecen. Los recuerdos se transforman, recomponen y resignifican.

Algo que ha sucedido, en efecto, es algo que ya no existe más. Lo que nos queda de este acontecimiento es lo que nuestra memoria ha registrado, tanto a nivel individual como colectivo, dependiendo del tipo de recepción que éste acto haya supuesto, así como de su naturaleza. Este carácter efímero al que se hace referencia cuando se establecen los parámetros del arte de acción, es la base de nuestra experiencia en relación con la vida misma, con el devenir de lo cotidiano. Por esta razón, cuando Arsem trabaja el concepto de olvido, lo hace a partir de un elemento que se desvanece, se transforma y se reacomoda en forma de pequeñas partículas esparcidas, pero que no desaparece.

En este sentido, la artista nos implica en la misma *performance*, a partir del uso de un metalenguaje, creando un juego de

relaciones en el que, si bien la acción en si misma es efímera como todas las acciones, nuestro recuerdo de la misma no lo será y permanecerá en algún lugar de nuestra memoria, lo cual queda físicamente evidenciado por las pequeñas partículas de harina que, como espectadores, nos llevamos encima. La harina como elemento central de la pieza no sólo tiene esta capacidad de desvanecimiento, sino que al mismo tiempo, como mencionamos anteriormente, tiene una cualidad física específica, ya que flota pero cuando cae, se asienta y es difícil desprenderse de ella. Deja siempre un ligero rastro. Así, la harina como metáfora del recuerdo, nos cuestiona sobre su naturaleza volátil pero indeleble, muchas veces densa y muy difícil de eliminar, ya que al esparcirse, desaparece a nuestros ojos pero sigue teniendo una presencia imperceptible.

Otro elemento fundamental en la composición de la pieza es la ceguera con la que la artista enfrenta las cinco horas de *performance*. Con los ojos vendados durante toda la



Forgetting, 2007. Festival *Ensemble of Women*, Santiago de Chile. Fotografía: Sofia de Grenade.

pieza, cogía porciones de harina con las manos y las soplaban lentamente. El viento hacía que la harina volviese hacia ella y ésta se impregnaba en su rostro. Así, durante las cinco horas que duró la pieza, Arsem fue convirtiéndose en una especie de escultura de yeso, totalmente blanca, creando una imagen de absoluta frialdad y al mismo tiempo, vulnerabilidad.

Finalizada la acción, el espacio queda transformado en otro lugar, y la frialdad del mismo se ve envuelta en una bruma blanca, similar a una especie de limbo, inestable y en constante cambio; cuyo rastro se verá finalmente reflejado en el suelo, a manera de capa que lo cubre. La artista sale del hoyo dentro del cual ha estado arrodillada durante cinco horas y se quita la venda de los ojos. Lo más impresionante es la marca blanca que ha quedado como huella del único espacio no vulnerado, su visión. Por un lado, la imagen con la que hemos convivido durante toda la pieza nos lleva a pensar en el estado de ceguera al que muchas veces nos sometemos con el objetivo de olvidar, pero al mismo tiempo, la imagen final nos muestra una nueva forma de mirada. Una mirada clara pero inevitablemente marcada y delimitada.

Esta pieza es una muestra de búsqueda de empatía por parte de la artista, ya durante el largo proceso que la misma supone, lo que hace es ponerse en el lugar del otro pero durante tanto tiempo, humildad y paciencia que consigue, efectivamente, cuestionarnos sobre nuestra capacidad de sostener y sobrellevar el peso de aquello que nos define y determina, la propia historia, que tanto colectiva como individual, nos mantiene en un continuo flujo de cambio y evolución, que si bien imperceptible a veces, nos es recordado a partir de acciones como la de Arsem.

Finalmente, podemos ver cómo este compromiso con respecto a su obra y al carácter duracional de la misma, envuelve un interés en el proceso como agente del paso del tiempo y de la construcción de nuestra memoria, lo cual se ve reflejado en la gran mayoría de sus *performances*, escenas que construye a partir de breves encuentros con el otro, a partir de su historia, sus deseos y aquello que inevitablemente le constituye. Así concluye Arsem en relación con la naturaleza de su obra:

Participating in a durational piece requires patience, endurance, and a willingness to fully engage, both mentally and physically. I am interested in the mental and physical focus



Forgetting, 2007. Festival *Ensemble of Women*, Santiago de Chile. Fotografía: Sofia de Grenade.

that develops over time. I am interested in what fades over time. I'm interested in what comes after having done everything you think you should do, everything you think you want to do, everything you think you can do. I am interested in what comes out after boredom, exhaustion, emptiness. (Arsem, 2015:1)

A partir de esta breve reflexión sobre el aspecto temporal de su obra, podemos comprender cómo, a diferencia de lo que pueda parecer, las piezas de *performance* duracional, suponen una extrema vulnerabilidad para quienes la llevan a cabo, no sólo por el sometimiento físico y mental, sino también porque esta extrema relación que se genera con el control, determina una fuerte posibilidad de perderlo, y es ahí, donde la pieza se expone en su particularidad. En este sentido, las piezas duracionales, no son sino un recordatorio de lo vulnerables que somos en nuestra relación con el tiempo, así como afianza que el control que pensamos tener sobre el mismo, es una de las tantas ilusiones que usamos para lidiar con el recuerdo.

Auto Agression (What's in my head #2) de Johannes Deimling y la auto agresión en el proceso de olvidar.

Este proceso de lidiar con el recuerdo y el vacío que resulta de lo ausente, es trabajado también por el artista Johannes Deimling (Andernach, 1969) en su serie de *performances* llamada *What's In My Head* (2009-2010). En el caso de Deimling, sin embargo, a diferencia de Arsem, el conflicto con la memoria surge de estímulos y situaciones autobiográficas, cuya influencia y alcance se ven reflejados en los rituales que construye en cada una de sus

acciones. En el caso de Deimling, me inclino por hablar en términos de ritual por la relación que encuentro entre sus acciones y lo que podría considerarse como un “acto de fé”.

En relación con la naturaleza del mencionado “acto de fé”, Fisichella expone lo siguiente:

Según la tradición tomista el acto de fé está determinado por el objeto en que se cree [...] en esta explicación intervienen diversos elementos que pueden condensarse en dos factores: el objeto en que se cree y la persona que realiza el acto de creer. Por lo que atañe al primer aspecto, se trata de algo esencial, ya que califica a las cualidades y a la intensidad de la persona que quiere creer. (Fisichella, 1993:1)

En este sentido, la *performance* como “acto de fé” supone una relación directa y profunda con aquello que se determina como el objeto (y aquello que éste simboliza), que en este caso sería el móvil que determina la acción y, por lo tanto, necesidad de la pieza; lo cual, convierte al *performer* en aquella persona que realiza el acto de creer. En el caso concreto de Deimling, la serie de *performances* llamadas *What's in my head* (2009-2020), pueden interpretarse como breves rituales, a partir de los cuales redimir el dolor que para él suponen ciertas experiencias familiares, traumáticas en su aletoriedad y dimensión. Es así como, el objeto, aquello en lo que el *performer* cree, es en realidad, aquello que lo lleva a hacer la acción. Es así como, Deimling busca expresar y por medio de esta apertura, creer en aquello que acciona, creer en la posibilidad de redimir o disminuir la herida a partir de la exposición de la misma.

Es así como puede determinarse que sus acciones se ven más relacionadas con el acto de creer que con el acto de pensar, motivo por el cual, más que cuestionarnos sobre la naturaleza de cada uno de los breves episodios que contienen sus piezas, cabría más detenernos a pensar en la determinación con la que cada una de ellas es llevada a cabo: desde el total convencimiento y devoción, como si se tratase, a cada instante de un momento determinante, capaz de conllevar la posibilidad de olvido. En este sentido, cada uno de estos actos configura el objeto y lo determina en su naturaleza fundamental. Es así como, el recuerdo en su forma intangible, cuando propio y, por lo tanto único, es factible de ser transmitido a partir del generoso acto de creer sin haber visto, por lo tanto, de creer por medio del acto empático y consolador de tener fé en algo que no puedo comprobar.

De la serie *What's in my head*, me enfocaré principalmente en su segunda pieza llamada *Auto Agression (What's in my head #2)* (2009). Deimling trabaja esta serie de *performances* con «a structure similar to collage, I combine different small actions into a collage» (Deimling, 2009:1). Así, estas acciones que se dan una detrás de la otra, sin pausa alguna, no forman necesariamente una secuencia, ya que no tienen una continuidad lógica ni son interdependientes, pero sin embargo, crean sentido como parte de una totalidad a medida que se van dando, reafianzando así el concepto ritual que determina que cada parte del todo es factible de representar al todo en si mismo.

La pieza se configura como un listado de actos que, uno a uno, van construyendo una historia cuyo carácter onírico, nos sitúa en un espacio indeterminado e imprevisible por naturaleza. Con esto me refiero a la manera en que, cada uno

de los actos, ocupan el espacio y se sitúan en el tiempo. Por un lado, son acciones concretas que suceden y terminan dando paso a la siguiente, sin tener más conexión, a primera vista, que el hecho de ser llevadas a cabo por el *performer*, aquel que actúa desde la creencia, dentro de ese determinado contexto. Sin embargo, lo que nos conduce hacia la creación de sentido en esta pieza, y por tanto lo que estructura el conjunto de acciones, es el aumento de la intensidad en las mismas, así como la latente tensión que ésta provoca en la audiencia.

De este modo, la posible narratividad de la *performance*, se construye a partir de la intención e intensidad de cada uno de los actos. Así, estas acciones individuales, si bien parecen no tener, en principio, relación entre ellas, funcionan como capas de un organismo que se mantiene latente, es decir, que si bien una vez acabada una acción, se da lugar a la otra, las acciones previas siguen “dándose”



Johannes Deimling, *Auto Aggression (WHAT'S IN MY HEAD - part II)*. Galería Kub, D-Leipzig 2009, 22 minutos.

Propiedad y cortesía del artista.

en un segundo plano, tanto mediante su presencia en escena como en nuestra memoria, por lo que continúan trabajándose y fusionándose con la pieza como conjunto.

En este sentido, Stiles, clarifica esta noción de *collage* a partir de su enfoque sobre lo *performativo* que parte de cómo lo conceptual se materializa a partir de las acciones, y en el caso de Deimling precisamente, cómo el sentimiento de pérdida, la ausencia, es sublimado, a partir de la secuencia de acciones que nos plantea en *Auto Agression (What's in my head #2)*:

Action art makes the projection between objects and subjects palpable. By showing the multiple ways action itself links the conceptual to the physical, the emotional to the political, psychological to social, sexual to cultural; and so on, action art shows the manifest interdependence, often forgotten, between the subjects and the issues that relate. The body is the medium of real, without matter how multiform its character becomes in real and manifests. (Stiles, 1998:227-228)

Para entrar en el análisis de *Auto Agression (What's in my head #2)* es fundamental tener en cuenta cómo el artista logra proyectar, en términos de Stiles, a partir de acciones, sustancias y elementos; es decir, finalmente, cómo la fisicidad de sus acciones nos llevan a penetrar el concepto de ausencia que éstas buscan transmitir. Con este objetivo, es preciso revisar primero la lista de acciones que el mismo artista enumera como parte del *collage* que constituye la pieza. Así la *performance* se desarrolla de la siguiente manera:

I turn on AC/DC's "*Highway to Hell*" loud; I

step on some cotton wool; I cut my jacket into two pieces; I attach cardboard pieces to the wall in the shape of a car; I nail both sides of my jacket as wheels beneath the cardboard car; in lines I put black soil on the floor, pouring gasoline over it and set it aflame; I run towards the wall and several times without stopping I am smashing into it; I scratch the left side of my chest very roughly forming the shape of a heart; I cover it with plasters; I cover my head with white cream; I dip my face into the soil; I am imitating a starting car very loudly; I take flour into my hand and throw it into the air; I hand out flour to the audience patting the hand of each visitor. (Deimling, 2009:1)

Esta *performance* empieza con el artista de pie, sosteniendo una vela encendida, mirando a la audiencia mientras se escucha la canción *Highway To Hell* interpretada por la banda AC/DC. Desde un principio, el artista, a partir de la utilización de este referente musical, tiene la intención de ubicarnos en una época distinta, ya que este tema fue lanzado en 1979 y se popularizó a inicios de los ochenta. En este sentido, es fundamental comprender la forma que el artista elige para presentarse a los otros, la acción que escoge para abrir el abanico de acciones que es *Auto Agression (What's in my head #2)*. Esta escena, de por sí desconcertante para la audiencia (además de larga y hasta cierto punto pasiva) constituye el inicio de una situación, que irá incrementando su densidad, elemento con el cual el artista jugará hasta conducirnos hacia aquello que constituirá el sentido de su pieza.

Esta forma de presentarse a la audiencia, a partir de un

referente cotidiano y común, fácil de identificar y por esto mismo, ciertamente inadmisibile en este contexto, puede resultar tan o más violento que si se tratase de un acto directa y evidentemente agresivo, ya que el hecho de descontextualizar el cotidiano, ese lugar “estable” suscita más ansiedad que aquello que directamente nos es ajeno. La mirada fija en la audiencia, una canción estridente a todo volumen, la cera cayendo en las manos, todo esto asumido desde una postura irónica son elementos perfectos para preparar a la audiencia e introducirla en este ritual de olvido e impotencia.

Una vez terminada la canción, la cual dura entre cuatro o cinco minutos y se escucha de principio a fin, la siguiente acción fuertemente simbólica se da cuando se quita la chaqueta y la corta en dos. Esta ruptura física nos transmite, visualmente, la idea de separación y desdoblamiento pero desde el desgarró, a partir de un acto violento que genera un doble desconcierto después de haber escuchado la canción. Si bien no podemos saber a qué tipo de separación hace referencia, la particularidad finalmente carece de importancia, porque lo que hace el artista es entregarnos la conceptualización de sus emociones, para que nosotros podamos relacionar esta sensación, con cualquier otro referente que se haya visto interpelado por la misma. Y a partir de aquí, consciente o inconscientemente, entramos en el juego de identificación, entre *performer* y audiencia, que supone el intercambio *performativo*.

Acto seguido Deimling delimita la forma de un coche en la pared usando pedazos de cartón. Esta construcción visual es la primera que se relaciona directamente con el referente y estímulo biográfico de la obra. Así, en una entrevista realizada al artista, éste nos cuenta acerca de las motivaciones emocionales que le llevaron a crear esta pieza:

The performance is based on a very personal loss, my brother's a few years ago. The performance day was the anniversary of his car accident. So in a way yes, it is related to "leaving certain things behind". Since her fatal accident, this has been the first performance I did about it. By so arguably it took me over 20 years to create a piece with the aim of "leaving something behind", although I would say that I did not manage to leave it behind. It's more about finding a way to express this feeling. (Deimling:2010)

La figura del coche se convierte entonces, en la imagen clave de la pieza, no sólo por ser el primer elemento autobiográfico que se nos muestra, ya que como espectadores no contamos con esta información, sino porque sirve como marco visual y determina así el espacio *performativo*, dándole movimiento a las otras acciones que, como mencionamos anteriormente, aunque inmóviles a simple vista, van funcionando en un segundo nivel a manera de capas. De este modo, aunque la razón por la cual utiliza esta imagen, y no cualquier otra, es desconocida por la audiencia, ésta funciona igualmente como marco de referencia, como un lugar alrededor del cual somos convocados, como una especie de tótem que, finalmente, definirá el ritual. Una vez que las dos partes de la chaqueta son clavadas en la pared, de manera que simulan ser las ruedas del coche, volvemos al punto en el cual se nos presenta la posibilidad de identificación, gracias al concepto de ruptura y separación, estructurado por Deimling anteriormente.

Así, la dinámica de diálogo que establece el artista en esta obra sigue una constante, que se mueve entre lo desconcertante y lo empático, de forma continua, apelando así a distintos lugares

en nuestra memoria, en un proceso que requiere de nosotros un flujo continuo de referentes, que van de lo personal a lo colectivo, de nuestra propia concepción de ruptura y desgarramiento emocional por un lado, a la superficialidad extrema que es capaz de transmitir un hit musical de la radio, ambos conviviendo en esta especie de *collage performativo*.

Así, este principio de heterogeneidad permite que el *performer* establezca comunicación de manera fragmentada, haciendo de cada una de las acciones, pequeñas piezas que el espectador puede hilar de distintas formas para crear sentido y establecer conexiones. Este lenguaje descentralizado, permite que cada persona identifique huellas del mensaje ahí donde éste toca algo de sí, donde un referente del *performer* se encuentra con uno del espectador, y así con cada uno de ellos.

El lenguaje como material flexible permite que la comunicación se establezca en distintas direcciones y bajo categorías de diversa naturaleza. De este modo, los materiales sirven a Deimling a manera de palabras. La tierra esparcida alrededor y posteriormente incendiada nos da una pauta de transformación, de punto de quiebre en la pieza. Así, cuando a partir de este momento, el artista va corriendo hacia la pared repetidas veces dándose fuertes golpes contra ella, podríamos decir que nuestra percepción, ha sido suficientemente alterada y preparada para poder empatizar con este acto de impotencia y auto agresión.

Este giro en la acción transforma nuestra relación con el *performer*, no sólo en lo que se refiere al acercamiento empático que requiere de nosotros, sino también como acto de identificación. Tanto los golpes como el símbolo del corazón hecho a partir de rasguños en el pecho, suponen una

conexión directa entre el espectador y el artista, ya que éste establece comunicación a partir de referentes comunes, casi universales, de inmediata identificación en nuestra memoria. Es así como, el concepto de *collage* cobra total sentido en esta pieza de Deimling, destacando cómo un pequeño gesto puede apelar al todo, cómo el breve recuerdo nos puede transmitir el concepto general de vacío, dolor e incertidumbre.

Así, el acto de olvidar como proceso se vincula de manera estructural con la configuración discontinua de nuestra memoria, la cual el artista representa a partir del *collage*. Del mismo modo *Auto Agression (What's in my head #2)* funciona gracias a nuestra capacidad de almacenar temporalmente las acciones que el artista despliega, así como las asociaciones que uno va generando a partir de las mismas, creando así, un *collage* personal que conforma y se configura como canal de comunicación, no sólo entre *performer* y audiencia, sino entre todos aquellos que, al estar presentes, participan de la pieza. En este sentido, el aspecto emocional de la pieza, nos convierte de forma momentánea en una colectividad *performativa* que, en su posibilidad empática, es capaz de redimir y liberar, momentáneamente, el dolor exorcizado por el artista.

Los actos que siguen van, uno a uno, disminuyendo la intensidad de la pieza, llevando al propio Deimling a una suerte de transformación simbólica por medio de la utilización de ciertos colores. Así, después de untarse crema blanca en la cara, se refriega en la tierra, resultando de esto una especie de máscara negra, pasando así del blanco al negro, para volver finalmente al blanco, creando en su propio cuerpo las mismas capas que ha ido generando en la pieza, resumiéndola, de este modo, en su propio cuerpo.

Finalmente, esparce harina en todo el espacio, a manera de limpieza, como si del final de un ritual se tratase, para luego acercarse de manera muy íntima a cada una de las personas y frotar sus manos con harina. El uso de la harina en Deimling es, entonces, puramente ritual, por no decir casi religioso. Este gesto de purificar el espacio, a través del acto de esparcir harina en el mismo, supone una forma de sacralizar la pieza, condensarla y, en cierto modo, dejar una breve huella en cada uno de los objetos que la componen, apelando a la posibilidad de permanencia a pesar de lo efímero de su condición.

En este sentido, cuando Deimling se acerca a cada uno de los espectadores y frota en sus manos harina, no sólo redime simbólicamente a cada uno de su posible dolor, sino que comparte también el suyo, no ya de forma colectiva, sino personal, buscando no sólo dejar una leve huella en el espacio, sino en cada una de las personas que han participado de este ritual de despedida. En este sentido, así como sucede con la pieza de Arsem, Deimling utiliza la harina como elemento capaz de dejar un rastro, una huella, no sólo en las personas, sino en el espacio en sí, en cada partícula de harina que posiblemente se deposite en una esquina, o se pose en un persona, determinando así su imperceptible presencia, como si nos hablara también de los gestos que componen nuestros recuerdos, ocultos e indelebles.

De esta pieza se deduce, finalmente, que la capacidad de Deimling de acercarse a la audiencia, se da principalmente, gracias a la conjunción de elementos muy concretos, tales como el particular uso de referentes cotidianos, la intensidad de sus acciones y su capacidad para crear y combinar imágenes de distinta naturaleza; logrando, a partir de este *collage* una cierta armonía, que conduce al espectador hacia

el sentido de la obra. De este modo, tal y como describe Fried:

Deimling finds his ideas and suggestions in the banality of the everyday life and combines this research with his biography. the artist transforms topics such as patience, will, war, religion and transportation into physical images. the head is often a focus and again in the performances whether as living sculpture covered with plasters (band aids) or as material struck against the wall. at the creation of these acted images he works often with simple, poor materials. (Fried, 2008:1)

De este modo, las piezas de Deimling son el resultado de una especie de saturación conceptual, que, finalmente se sacralizan a partir del aspecto ritual que de éstas se desprende. Con respecto a la *performance* como tal, es preciso recuperar entonces, la concepción y naturaleza ritual que Montano le



Johannes Deimling, *Auto Aggression (WHAT'S IN MY HEAD - part II)*. Galería Kub, D-Leipzig 2009, 22 minutos.

Propiedad y cortesía del artista.

confiere, quien sostiene que ésta se basa principalmente en su carácter trágico, en el sentido teatral de la palabra, lo cual es factible de ser relacionado con la motivación del artista en *Auto Agression (What's in my head #2)*, la muerte y lo accidental como destino. Sostiene así, Montano:

Art can be seen as a ritual for countering and encountering death, but it is object art rather than performance art that “survives” and is a less ephemeral vehicle for immortality. Performance art, like ritual itself, is fixed in time even as it tries to prolong or resist time. It seems to have more to do with life and how to live life with some security. I suppose that anyone with a strong sense of ritual is consciously or un- consciously coping with a strong sense of death. (Montano, 2000:325-326)

Tal y como describe, esta sensación de lidiar constantemente con el sentido de la muerte, atraviesa de forma transversal la pieza de Deimling, quien construye una especie de ritual de despedida tardío, que nos remite, según la configuración de partes y breves episodios, a la peregrinación hacia el olvido en la cual se embarca, y de la cual nos regala un pedazo, en el pequeño montón de harina que deposita en las manos de los otros, invitándonos así, a dar inicio a nuestra propia peregrinación.

Capítulo 7

La comida desde la ausencia, el acto de comer como lenguaje

Incontables diálogos y discusiones han surgido acerca del arte de *performance* en los últimos cincuenta años, desde el cuestionamiento de sus límites, su lugar en el arte contemporáneo y la complejidad que supone su carácter efímero. Es justamente este último punto el que supone un reto cuando nos acercamos a la enseñanza de esta disciplina.

La complejidad que supone transmitir qué es una *performance*, en qué radica la *performatividad* y cómo está presente en todo lo que hacemos, se acentúa cuando nos dirigimos a personas que, probablemente, no han tenido la oportunidad de participar de una experiencia estética performativa. Es, en este sentido que, el reto que supone “acercarse al otro” es una constante de mi trabajo como artista desde hace mucho tiempo.

Al hacer referencia a este acto de acercamiento al otro, situamos el arte de *performance*, a cierta distancia del teatro y la danza, por mencionar algunas otras prácticas performativas. La diferencia entre la *performance* y aquellas mencionadas anteriormente, radica en la posibilidad del espectador (el “otro” en este caso, aquel que no es el *performer* y se configura, por lo tanto, como audiencia) de participar, formar parte de ella, cambiar el rumbo de la acción, detenerla, entre otras posibles acciones. Como bien describe Fischer-Lichte en *Estética de lo Performativo* (2004), usando como ejemplo *Thomas Lips* (1975), pieza de Abramovic; la artista “creó, en su *performance* y con su *performance*, una situación en la que hizo oscilar a

los espectadores entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos” (Fischer-Lichte, 2014:26). Asimismo, la autora señala como segunda peculiaridad, la posibilidad performativa de “transformación de los espectadores en actores”, lo cual reafirma, a su vez, el acto de comunión entre artista y participante.

Sin embargo, si bien en la práctica, tanto teórica como artística relacionada con la *performance*, estas cuestiones son lugares comunes de cuestionamiento y reflexión, durante el proceso de construcción de esta investigación cuyo enfoque se centraba en la *performatividad* del comer como acto simbólico, opté por plantear un primer acercamiento a partir de mi propia obra. En este sentido, y debido a los diversos enfoques que de una posible estética gustatoria se hacía desde el mismo, decidí que era preciso ordenar y crear una suerte de clasificación, condigurada desde la figura de la constelación, agrupando y organizando las piezas, intentando dar una armonía conceptual al conjunto, de modo que este ejercicio, hiciese posible la creación de un método aplicable luego a otras manifestaciones relacionadas con la estética gustatoria.

Este primer ejercicio de autocuestionamiento, enfocado a la conceptualización teórica de proyectos performativos propios; resultaba similar, en cierta forma, al ejercicio de leer en voz alta aquello que escribimos con la intención de saber si lo comprendemos como oyentes o no. En pocas palabras, supone vernos desde fuera y alejarnos del *confort* de nuestro propio lenguaje. De este modo, fue posible determinar que, si bien cada una de las piezas podía comprenderse de forma autónoma, eran factibles de ser agrupadas temáticamente, conformando así cápsulas conceptuales, creando narrativas según la

intención e interacción de la *performer* con el alimento.

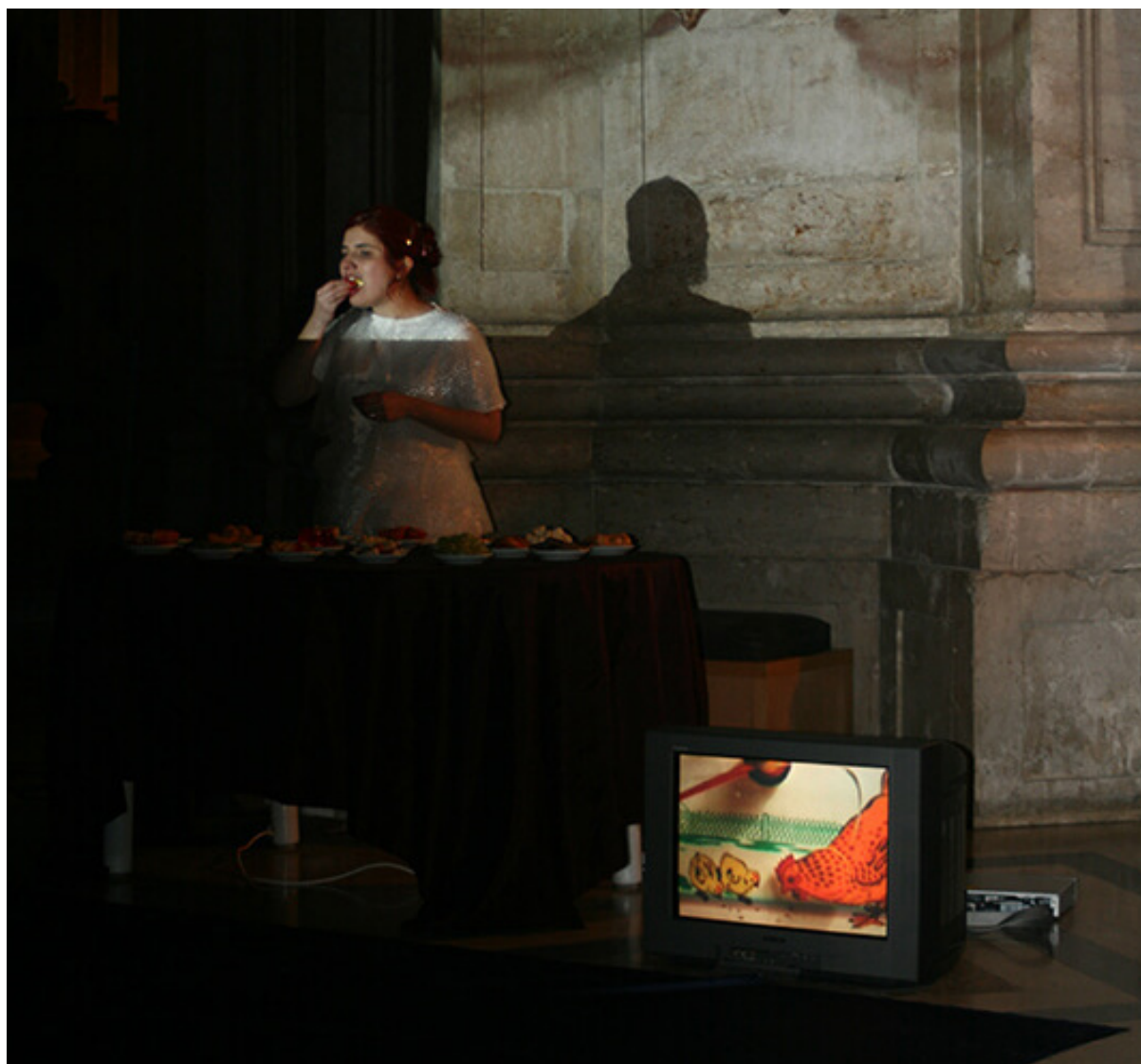
Así, tomando como punto de partida este acercamiento a lo gustatorio desde la propia producción, distinguí, tres posibles formas de entender la *performance* en relación con lo alimenticio, potenciando la diversidad de su importancia, más allá de su condición de bien vital, apelando de este modo a lo que representa como constructo social desde lo simbólico y cotidiano.

Antes de entrar en el análisis de cada una de estas agrupaciones conceptuales, cabe resaltar que, debido a la propia naturaleza del ejercicio, una de las ideas centrales que se desprende de esta clasificación es el diálogo que se construye entre *performance* y autorretrato. Esta relación deja entrever lo alimenticio y todo aquello que suscita a su alrededor, como pieza clave en la construcción de la identidad de la artista, y por lo tanto, de la interdependencia entre alimento e intencionalidad estética.

Una primera agrupación conceptual sería aquella dentro de la cual se engloban gran parte de las piezas que utilizan algún tipo de alimento como elemento narrativo dentro de una *performance*. A esta primera categoría le llamaré *in/out*, básicamente, porque utiliza la comida como un elemento que “entra y sale” del cuerpo del artista, tanto física como conceptual y simbólicamente. En este sentido, hago referencia a acciones que usan la comida como objeto/elemento de la estructura escultórica del cuerpo o *performance*. Estas piezas utilizan la comida como elemento simbólico, algunas veces desde su condición de alimento en sí, como elemento compositivo de la imagen, o quizás como materia misma, pero en ningún caso de forma procesual.

En piezas como *La espera o el acto de comer* (2009) o *The*

white piece (2009) puede verse, claramente, la intención y el papel que juega la comida como elemento performativo. Si bien en ambas los alimentos se ingieren, estas piezas usan el acto de comer como canal a través del cual sublimar, y así mismo retratar, procesos internos como por ejemplo, la ansiedad, ilustrada a partir de la repetición compulsiva de un mismo acto. En el caso de *La espera o el acto de comer*, la *performance* tenía un solo y claro objetivo: comer o mejor dicho engullir, veinte platos en veinte minutos. En este sentido, el uso de una acción e imagen cotidianas, corrompidas ambas en su naturaleza por transgredir el ritmo y cadencia lógica y



Pilar Talavera, *La espera o el acto de comer*, 2009.

natural de la misma, supuso la transformación de este proceso en el reflejo de una patología, determinada por la relación que se establece, dentro de ella, entre la comida y el acto de comer.

Asimismo, en el caso de *The White Piece* (2009), pieza que se plantea desde una lógica similar, la ansiedad se refleja en la respuesta nerviosa e incómoda, ante la imposibilidad de ingerir la cantidad de comida que, como reto, había sido impuesta. Así, la *performer*, da un giro a la acción, utilizando la comida como nexo entre la audiencia y ella, acercándose a cada uno de ellos con una pequeña porción de comida que ofrece y entrega a cada uno en la boca. Esta acción sin ningún tipo de orden delimitado, ni permiso previo, se dio como producto de un momento clave de empatía, en el cual “el otro” toma la decisión de aliviar la ansiedad de la *performer*, “ayudándola” en el cumplimiento de este objetivo estético. En todo caso, lo que se intenta esbozar a partir de estas breves descripciones es que en ninguna de las piezas mencionadas hay una



Pilar Talavera, *The White Piece*, 2009.

intención a partir de la comida y su propia significación, sino por el contrario, ésta se usa como pieza de una narración aparte, que es aquella que predomina dentro del discurso.

Una segunda constelación haría referencia a aquellas piezas que, haciendo uso del imaginario lúdico que de algunos alimentos se desprende, recurren a éste con la intención de convertirlos en objeto de deseo mediante la estructura del juego. Si bien son incontables las piezas de *performance* que utilizan el juego como estrategia, sin embargo, sólo unas cuantas tienen el poder transformador de convertir a la audiencia en participante del juego, dándole poder de decisión y por lo tanto, responsabilidad en la creación de significado de la misma. En este sentido, piezas tan sutiles como *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, instalación de González-Torres, llevada a cabo por primera vez en 1991. Esta pieza, que a simple vista es una torre de caramelos de colores, está pensada como una forma de representar el cuerpo de su pareja, Ross Laycock, quien murió de Sida en 1990. El público era libre de comer estos caramelos y así, consumiendo de este modo la instalación, y de forma indirecta, a la persona en sí; haciendo una analogía entre la paulatina desaparición de la escultura, a medida que los caramelos iban siendo consumidos, y la enfermedad que terminó por consumir el cuerpo de su pareja.

Debido a la naturaleza anónima de esta obra, es posible relacionarnos con ella a partir de lo que podría denominarse como “retrato performativo” o “escultura performativa”, ya que cobra sentido, en ambos casos, en la medida en que es intervenida por el “otro”. Así, la *performatividad* que muchas veces se deriva de lo conceptual, supone un “cambio de paradigma en la construcción de una estética *performativa* autónoma: la obra de arte deja ser un objeto

inerte y concreto, convirtiéndose en un acontecimiento capaz de ser vulnerado” (Fischer-Lichte, 2004:). De este modo, el espectador se transforma en actor y, por lo tanto, co-creador de la obra, mediante la intervención consciente, asumiendo la responsabilidad de vulnerar el espacio, tanto desde la acción como la inacción.



The road (or how to get a cupcake with your eyes closed). Broellin, 2010.

Otra lectura posible de la *performance* vista a través del concepto de juego es el que hace referencia a la comida como elemento narrativo, similar al sentido que se da a ciertos elementos claves de una fábula o cuento. En lo que respecta a mi trabajo, este acercamiento surge a partir de la identificación de ciertos productos como elementos auráticos, previstos de una suerte de magia que tiene su base en la relación que guardan con nuestra memoria, según la especificidad de algunos referentes comunes en concreto. Esta mirada es, sin duda, una respuesta a las diversas influencias de la cultura pop a lo largo de nuestro aprendizaje social. De este modo, diversos tipos de golosinas, caramelos, dulces y pasteles, son identificados, a partir de los referentes que conservamos como recuerdo, no sólo como bien deseado, premio y recompensa, sino también como cebo o trampa. En *The road (or how to get a cupcake with your eyes closed)* (2010), sometiéndome a una “ceguera” voluntaria atravieso un camino de piedra cuya única guía está marcada por una hilera discontinua de caramelos de goma, haciendo clara referencia al cuento de *Hansel y Gretel* (1812), pero a su vez, mezclando las figuras que éste se despliegan, alterando su sentido. Si bien en la fábula la seña que los niños dejan a lo largo del camino son pequeñas piedras, éstas tienen como objetivo dejar un rastro y así servir de guía para poder volver a casa, mientras que elemento dulce es aquel que conforma

la trampa, la casa de caramelo, el lugar de ensueño que se convierte en una prisión. En el caso de la *performance*, seña y trampa se unen en un solo elemento estético, y el camino de caramelos conduce al final de un camino que no lleva a ningún lugar, a conseguir un premio que se muestra imposible. Esta sensación de frustración final se relaciona directamente con el espíritu de esta serie llamada *Homesick* (2010-2011) cuyo desengaño se transmite a partir de la corrupción del concepto de conclusión inherente al espíritu de las fábulas.

Por último, el tercer grupo conceptual hace referencia a la comida como proceso y lenguaje capaz de comunicarse a través de lo participativo. Con el objetivo de demarcar esta categoría es preciso retomar la importancia de ciertos elementos que conforman lo *performativo*: el artista se comunica utilizando su cuerpo como canal y crea, a partir de sus acciones, una plataforma de comunicación que se apoya



Pilar Talavera, *How to get closer with your eyes closed*, 2011.

en el tiempo, el espacio y el intercambio con la audiencia.

De este modo, la *performance*, al ser replanteada a partir de lo participativo, propuesta y reestructurada desde el lenguaje del *workshop*, trae consigo no sólo una diferencia en términos de formato sino también en lo que respecta al cambio de roles, ampliando de esta manera su dimensión conceptual y entrando en el terreno de la colaboración, y por lo tanto de la co-creación. En principio, usamos como referente el concepto de *workshop*, porque éste se desarrolla a partir de las formas del aprendizaje colectivo, configurándose como lugar de comunión creativa, tanto a través de la reflexión como de la práctica, reivindicando así la importancia del proceso por encima del resultado final.

De este modo, es fundamental distinguir que la importancia e interés de los productos artísticos que trabajan a partir de la comida como proceso y lenguaje participativo, radica en las estrategias que utilizan para lidiar con lo cotidiano y potenciar, de este modo, las implicaciones estéticas del día a día. Este acercamiento a la comida como lenguaje participativo, nos permite desentrañar a partir de su simpleza, el gesto político que suponen los procesos de supervivencia y todo aquello que conforma el entorno donde estos mismos son posibles.

How to get closer with your eyes closed **y los procesos culinarios como lugar** **desde donde comprender la ausencia**

How to get closer with your eyes closed es el nombre bajo el cual se agrupan una serie de prácticas *performativas* concebidas y desarrolladas a partir de la reflexión que suscitan dos procesos mentales interdependientes como nuestra capacidad de recordar y, en consecuencia, percibir la ausencia de algo o alguien. En este sentido, la memoria se plantea como lugar de origen, mientras que la ausencia, en su potencial búsqueda, supondría aquella posibilidad, y deseo, de reencuentro con aquello que recordamos pero de lo que carecemos. Así, este breve análisis, pretende mostrar la cualidad integradora que estos conceptos comparten y son capaces de generar en el marco de las prácticas *performativas*.

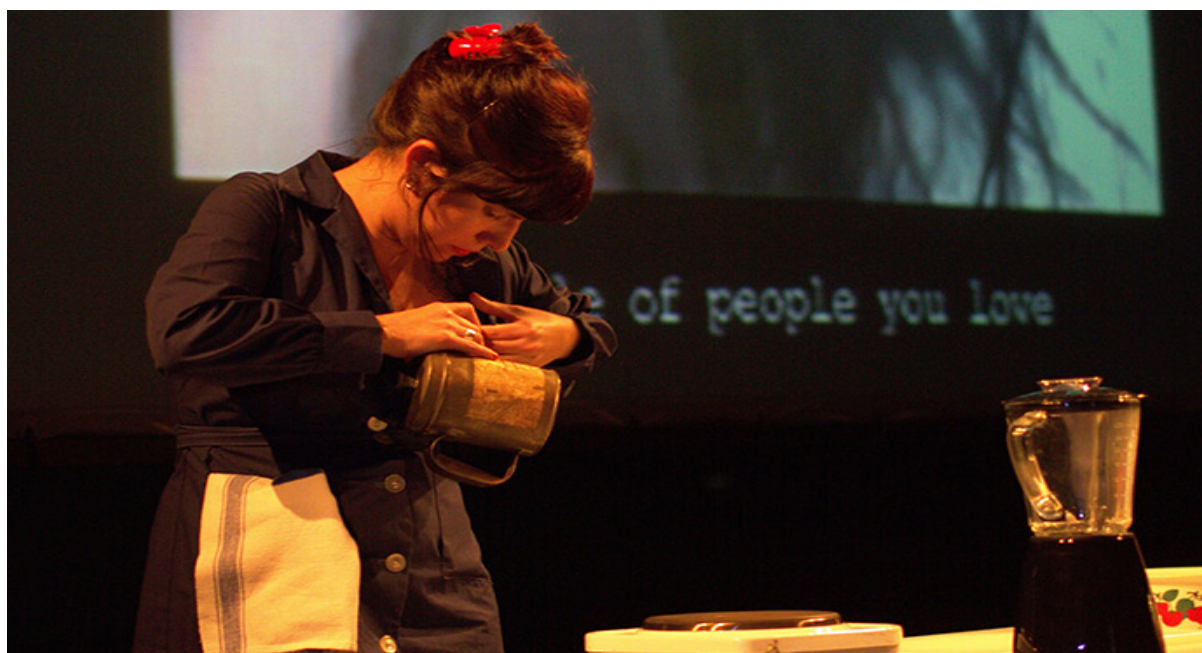
Mi primer acercamiento a esta forma de identificar *lo ausente* como material para la acción sucedió hace diez años en el marco de lo podría llamarse un “laboratorio de *performance*”. En esta situación de aislamiento y aprendizaje fui capaz de comprender la importancia del recuerdo, así como del reconocimiento de lo ausente, en el desarrollo de los procesos creativos que, en este caso, se relacionaban directamente con la materialización *performativa*. En este sentido, la sensación de proximidad y calidez que se desprende del “soy capaz de crear en la medida en la que recuerdo, añoro y reconozco”; se convierte en eje y canal a través del cual se hace posible sublimar la propia experiencia, dotándole de un sentido de colectividad en la acción misma.

Bajo esta premisa emprendí la búsqueda de imágenes familiares que, a manera de álbum paralelo, constituían la narrativa de una infancia alterna. El resultado, una especie de *collage* visual de carácter informe, sirvió como punto de partida para lo que sería el proceso creativo, basado en desentrañar los aspectos determinantes de estas imágenes en el proceso de construcción de la identidad y cómo ésta podría gestualizarse a partir de la acción. Una a una, estas imágenes me llevaban a la naturaleza *performativa* de la vida diaria, la fascinación por el objeto, el texto en constante repetición, el olor de ciertos espacios asociados también a diversas texturas cuyo tacto aún podía recordar, la forma y significado de los alimentos, las manos que relacionamos con éstos, entre otras cosas. Así, a lo largo de esta interminable asociación de recuerdos e imágenes, redescubrí una de las imágenes más íntimas y particulares de mi niñez: la llave que colgaba del sujetador de mi abuela, o el sujetador de mi abuela del cual colgaba una llave. Nunca he podido decidir cual de ambos objetos era dependiente del otro, dada la fricción que éstos generaban en mí, sobre todo ahora que no lo veo, lo rememoro.

Esta icónica imagen de mi infancia, con la cual identifiqué siempre a mi abuela, fue uno de los primeros elementos clave que de este proceso se desprendió, aún sin forma, sólo como pista hacia la búsqueda de algo más profundo. Pasado un tiempo, y cada tanto, iba revisando estos apuntes en búsqueda de alguna pista que me permitiera crear una nueva pieza. Sin embargo, fueron otras las imágenes que me permitieron emprender procesos creativos antes que esta. Un año después, como si de una revelación se tratase, comprendí que esta imagen en particular llevaba consigo, no sólo una disociación estética o práctica según mi razonamiento infantil, sino

que por el contrario, suponía la representación visual de la constante inseguridad con la que vivía mi abuela debido a su particular situación física: mi abuela era ciega y por lo tanto, había encontrado distintas maneras de protegerse.

Fue así como, al liberar por completo esa parte de mis recuerdos que pertenecía a la infancia vista a través de la figura de mi abuela, se abrió el campo de posibilidades estéticas relacionadas con esta particular forma de comprender lo cotidiano.



Pilar Talavera, *How to get closer with your eyes closed*, 2011.

Estas imágenes fueron organizándose y con ellas el complejo espectro de situaciones que las acompañaban. Si bien nunca fui totalmente consciente de lo que suponía crecer al lado de una persona que, día a día, iba perdiendo la capacidad de ver; inconscientemente supuso un primer acercamiento a *lo ausente* en su complejidad cotidiana, reconociendo cómo aquello que algún día nos perteneció, como facultad o en forma de negación, rara vez pierde su presencia en nuestro gesto, ni se cuestiona cuando del impulso de una reacción se trata. Una de las manifestaciones físicas más reveladoras con relación a lo inevitable de nuestras reacciones por costumbre y del

poder de la memoria es el llamado “Síndrome del Miembro Fantasma” (Krauss,2004:1). Esta figura clínica resultó clave durante el proceso de comprender cómo nuestro cuerpo *es capaz de recordar* más allá de aquello que lo limita, así como nos permite deducir que, gracias a la capacidad de recordar inconscientemente nuestros gestos y movimientos particulares y cotidianos, podemos evadir mentalmente la incapacidad física, esta especie de ausencia de facultad que se manifiesta cuando reaccionamos ante un estímulo que nos es familiar.

El síndrome del miembro fantasma es la percepción de sensaciones que generalmente incluyen el dolor en un miembro amputado. Los pacientes con esta condición experimentan el miembro como si aún estuviera unido a su cuerpo ya que el cerebro continúa recibiendo mensajes de los nervios que originalmente llevaban los impulsos desde el miembro perdido. El síndrome del miembro fantasma es la percepción de sensaciones que generalmente incluyen el dolor en un miembro amputado. Los pacientes con esta condición experimentan el miembro como si aún estuviera unido a su cuerpo ya que el cerebro continúa recibiendo mensajes de los nervios que originalmente llevaban los impulsos desde el miembro perdido (Krauss,2004:).

La descripción de este síndrome, la relación de interdependencia que propone y el espacio común en el que se dan ausencia, dolor y memoria forma parte del concepto de algunas de las acciones de la serie *How to get closer with your eyes closed*. El acercamiento estético que permite este concepto ha sido determinante para el discurso central de estas

piezas. El acercamiento a la ausencia desde la amputación, así como la capacidad de observar y entender los espacios a partir de una reutilización de los sentidos como consecuencia de ésta, forma parte del discurso central de la serie y nos remite al concepto del “miembro fantasma” al proponer como medio ineludible de supervivencia, la adaptación.



Pilar Talavera, *How to get closer with your eyes closed*, 2011.

Si bien es cierto que mi abuela casi no veía en absoluto, sabía manejarse de forma ejemplar por la casa que, desde hacía unos años, había conformado como su territorio. Pero, sobre todo, sabía cómo llevar un lugar específico de la casa, la cocina. Es a partir de este punto, entonces, en donde el discurso *performativo* gustatorio se despliega: mi abuela, durante los últimos años de su vida, cocinaba sin ver, guiada por el tacto, los olores, y la experiencia pasada. Este gesto cotidiano, con el cual conviví durante toda mi infancia, me sugería ahora distintos cuestionamientos, los cuales crecían a medida que profundizaba más en la acción misma: ¿Cómo comprender y asimilar el espacio a partir de los olores? ¿Cómo medir la sensación de peligro según el vapor? ¿Cómo aprender a escuchar lo que nos dicen los alimentos a partir del tacto?.

Además, cabe señalar, que el discurso de esta acción lleva consigo el espíritu del extranjero, la condición migrante y la adaptación como condición necesaria de acercamiento al *How to get closer with your eyes closed.*, aquel que se ubica más allá de la familiaridad, y que supone nuevas formas de comunicación, y en consecuencia, el desarrollo de un “nuevo lenguaje” que surge, no sólo de la inevitable particularidad cotidiana, sino de la apuesta empática y creadora que toma como principio básico el ponerse en el lugar del otro. Después de muchos años de plantearme la añoranza y el aislamiento como una evidente respuesta nostálgica ante la falta de esa cotidianeidad a la que estaba acostumbrada, surgió la posibilidad de conceptualizar esta distancia y posicionarme en ella. Finalmente, fue preciso ponerme en el lugar de mi abuela e intentar imitar su experiencia para poder sublimar la ausencia de lo cotidiano, transformando este espacio de vulnerabilidad en el otro, un lugar indeterminado que, aún a ciegas, tenía que explorar. En términos de performatividad, resultaba fundamental experimentar desde dentro esta forma específica de desarrollar una actividad tan cercana como cocinar, desde la falta de competencia, o mejor dicho, desde la competencia habitual pero bajo otras condiciones. Es así como se determinaron las bases *performativas* del proyecto *How to get closer with your eyes closed.*

En un principio, este proyecto consistía en una única *performance* creada especialmente para LAPsody, Festival Internacional de Performance, organizado por TEAK (Academia de Teatro y Performance de Helsinki), en la cual me planteé desarrollar el concepto de ceguera, desafiando su naturaleza en términos de discapacidad, conviviendo con ella de forma artificial a partir del cotidiano acto de cocinar.

La idea era preparar una cena para la audiencia pero con los ojos vendados, sin poder guiar el proceso con la vista, y sin ensayo previo. Decidí hacer un plato de comida que involucrara una cantidad de ejercicios culinarios diversos, tales como freír, hervir, triturar, pelar, y finalmente emplatar. El reto, en términos prácticos se limitaba a no sufrir ningún accidente que pudiese estropear la comida, y si se daba la posibilidad, terminar el plato y que éste fuera comestible y por lo tanto, factible de ser compartido con los participantes.

La sensación de pánico y encierro que experimenté durante los primeros minutos, fueron sublimados a partir de sutiles ejercicios de reconocimiento, potenciando así el uso consciente del tacto, y por ende activando el recuerdo de las texturas que buscaba reconocer. Este ejercicio, que suponía dirigir los sentidos hacia una actividad concreta, focalizándonos en su específico potencial, supuso en el caso del tacto, una total entrega a la forma y la textura, asimilando de este modo, nuevas formas de reconocer y por lo tanto, describir un alimento y su fisicidad según sus cualidades básicas; siendo conscientes de que nuestras formas de reconocimiento alternas están ahí y que, a partir de ellas, será posible llevar a cabo la acción.

Mediante este proceso de reconocimiento del material, se hace posible ordenar mentalmente la sucesión de las acciones que durante el curso de la *performance* se irán desarrollando en favor de la construcción de un plato de comida. En este sentido, es fundamental apuntar que el acto creativo de cocinar no permite un proceso desordenado de trabajo, si bien es un proceso que se enriquece en la improvisación, éste no es factible de ser vulnerado en sus tratamientos básicos. De este modo, paso a paso, la mesa va convirtiéndose en un espacio de trabajo, pero al mismo tiempo, en una instalación en constante

transformación; la mesa se configura, entonces, como un *work in progress* construido a base de gestos culinarios.

El acto creativo que supone cocinar, durante el cual se descubren de manera consciente los archivos de olores y sabores que tenemos acumulados en nuestra memoria desde nuestro nacimiento, y que a base de experiencia hemos aprendido a clasificar; supone un proceso de aprendizaje en distintas direcciones. Por un lado, es fundamental reconocer que el acto de cocinar implica el dominio de ciertas técnicas, las cuales sean básicas o complejas, dotan de esta capacidad a aquel que se convierte en *quien cocina*, cuya labor puede comprenderse tanto en el sentido puramente estético, cuyo alcance sería en cierta forma limitado, así como puede asumirse, también, desde una concepción más global, en la cual, aquel que lleva a cabo el acto de cocinar, no sólo nos ofrece un bien concreto, sino que además nos interpela, por medio de la comida, con sus experiencias, vivencias, estados de ánimo,



Pilar Talavera, *How to get closer with your eyes closed*, 2011.



Pilar Talavera, *How to get closer with your eyes closed*, 2011.

entre otras variables que determinarán la forma en la que esta persona cocina y por lo tanto, aquello que nosotros comemos.

En este sentido, tanto cocinar como comer suponen experiencias estéticas, determinadas en ambos casos, por las condiciones personales de cada uno de los participantes, ya desde la posición de cocinero, como desde el lugar del comensal. De este modo, la experiencia estética gustatoria del comensal, se da en la medida en la que éste, al degustar, genera consciente o inconscientemente, una situación de comunión, que es en donde se encuentra la esencia colectiva del acto de cocinar, comer y, por ende, compartir. El conjunto de estos factores constituye un tipo de conocimiento intuitivo, inherente al ser humano, del cual se desprenden diversas variables que determinan, en cierta medida, la construcción de nuestra identidad.

Desde mi experiencia como migrante, muchas veces pude comprobar, que cierto tipo de experiencia estética relacionada con lo cotidiano sucedía a partir de la ausencia y de aquello que se nos presenta como lejano. De este modo, al afrontar el acto de cocinar, desde el concepto de la ceguera, encontré un espacio en donde construir un proceso particular más enfocado a la performatividad y la comunión como lugares donde cuestionar la empatía y el carácter participativo de la *performance* como práctica estética. Esta primera *performance*, llevada a cabo en Helsinki en 2011, fue sumamente enriquecedora como proceso y su carácter revelador resulta tan potente, tanto en el sentido *performativo* como conceptual, que decidí plantearme, a partir de este esquema de trabajo, diversos retos, que involucraran no sólo distintos platos, audiencias y espacios, sino también la posibilidad de un cambio de roles en la relación *performer/audiencia*,

intentando así desafiar el esquema estático de su posición.

Como mencioné anteriormente en un inicio estas acciones fueron planteadas como piezas de *performance* individuales. Sin embargo, a medida que el proyecto fue haciéndose más complejo decidí experimentar un cambio de formato. El replanteamiento de estas acciones, al ser propuestas y reestructuradas a manera de *workshop*, trajo consigo no sólo una diferencia en términos de formato sino, como consecuencia, supuso también nuevas formas de acercamiento a los participantes, aquellos con quienes se compartía el evento, ampliando así su dimensión *performativa* y conceptual, entrando en el terreno de lo participativo. Uno de los puntos que resalta Claire Bishop en su libro sobre la dimensión social del arte participativo de los últimos veinte años, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, es el cambio de paradigma en el panorama contemporáneo, con respecto al resultado estético, así como plantea un cambio en la visión del artista como “único” creador de sentido en las piezas de arte.

Bajo esta premisa, el discurso de Bishop plantea el establecimiento de un espacio mental desde el que subvertir la dicotomía artista/audiencia, en la cual es el primero quien crea, mientras que el espectador es sólo quien recibe aquello que éste ha creado, sin posibilidad alguna de participar del resultado. Este nuevo lugar, supondría un entendimiento del *otro* como productor de significado, visión que permite diluir los estrictos límites que, de forma parcializada, separan a unos de otros según la especificidad de sus competencias. Un espacio en el cual se piense en la potencialidad de todo individuo como creador, partiendo de su capacidad experiencial, y no según sus competencias como productor

de objetos, donde precisamente se encuentren autor y espectador dentro del mismo proceso creativo, dando así visibilidad a esquemas de producción alternos y generando nuevos usos del espacio a partir del sentido de colectividad.

Si bien la práctica *performativa* a la que me he referido continuamente no es, en principio, un ejemplo de arte participativo total, sin embargo, comparte principios fundamentales definidos por quienes teorizan acerca de éste. Propongo dos cuestiones puntuales para este análisis: por un lado la vulnerabilidad de la dualidad autor/espectador partiendo de la necesidad del otro como creador de significado y como consecuencia de esto la ritualidad de lo cotidiano como lugar de práctica indispensable.

El otro como creador de significado

Dado que esta pieza ha sido trabajada a partir de diversos formatos durante los años en los que se desarrolló (2011-2014), y según a la intencionalidad de acercamiento que muestra hacia lo colectivo a partir de lo gustatorio; resulta fundamental comprender cuál ha sido su alcance participativo, así como visualizar cómo el “otro” se ha configura y transforma en co-creador de significado, asumiendo de esta manera, responsabilidad en relación con la experiencia estética que de ésta se desprende.

En este sentido, el “otro” cede su voz y visión desde distintos lugares en el marco global de esta pieza, tanto como creador de discurso mediante la cesión de su propia experiencia, como participante activo de la *performance* en sí. En primera instancia, la narrativa inicial dentro de la cual se enmarca el tema de lo gustatorio y su relación con los sentidos, se

contruyó a partir de los testimonios y entrevistas recopiladas con la intención de dar una visión diversa al concepto de ceguera en relación con la pérdida de aquellas imágenes que conforman nuestro patrimonio afectivo. A partir de la obra como tal, a nivel *performativo*, el espectador participa al formar parte de ella durante el curso de la *performance*, no sólo como guía durante la pieza, gracias a los sonidos que emite y la percepción que su cercanía permite, sino también como comensal, participando también de la comunión de la degustación. Finalmente, al abrirse el espectro de la pieza pasando de *performance* a *workshop*, el “otro”, el “espectador” pasa a llevar a cabo la acción, permitiéndose así, experimentar la vulnerabilidad de enfrentar el proceso culinario a ciegas.

El testimonio como actor narrativo

Como parte del proceso de investigación previo a la creación y realización de esta pieza, surgió la cuestión de comprender desde un punto de vista cotidiano, qué podía traer consigo la pérdida de la vista y cuál era la dimensión de esta compleja posibilidad. Una forma muy simple y primaria que me permitía hablar de ello era hacer el intento de ponerme en ese lugar como parte de la experimentación. Sin embargo, carecía de sentido que, tanto preguntas como respuestas, se encontraran formuladas a partir de una misma, única posición. Con la intención de nutrir el proceso de distintos posibles escenarios, el discurso inicial fue construido a partir de una serie de entrevistas, que a manera de “vivencias imaginadas”, daban testimonio de la particularidad que hay en cada uno según la propia experiencia, resultando en una abanico de respuestas sumamente diversas. La pregunta a la cual debían responder las participantes del proyecto era la siguiente:

“Si perdieras la vista, ¿qué es lo que más extrañarías ver?”

Las respuestas fueron tan variadas como desconcertantes. Cada persona era, según sus miedos y apegos, una definición de ausencia. Vista desde una configuración particular del mundo y de sus costumbres, directamente conectada a una serie de recuerdos y secretos particulares, la imaginada falta de visión generaba un conflicto del cual se desprendía la fascinante naturaleza de la especificidad de nuestro pensamiento, pero al mismo tiempo, se podía comprender que en efecto somos parte de una gran colectividad cuyo gesto constante y lugar de encuentro es el miedo a lo desconocido, a la sensación de desconcierto. Esta pregunta, en apariencia simple, fue hecha a una treintena de mujeres aproximadamente. Los audios que resultaron de este experimento no fueron editados en su contenido, sin embargo sí fueron seleccionados en cierto orden, para que de esta manera, sucediéndose uno detrás del otro, se entendiesen como una narración construida a varias voces. El discurso que resulta de este audio se distingue por su carácter empático, así como, autobiográfico en una dimensión tal que puede resultar incluso incómodo en su excesivo carencia.

Este audio sostiene los primeros minutos de la *performance* conduciéndonos hacia el sentido de la misma, apelando a esta posibilidad mediante el propio cuestionamiento, pudiendo así imaginar también cómo se vería transformada la realidad desde la ausencia de este sentido. Consiste entonces, el estímulo inicial que busca, no sólo nutrirse de distintas formas de comprender la ausencia, sino también ubicar a aquel que participa de ella, en el mismo lugar, mediante el cuestionamiento que le acompañará durante el desarrollo del proceso culinario de crear una elaboración.

El espectador/comensal como actor en la experiencia estética gustatoria

Durante el curso de una *performance*, todo aquel que está presente, es participante activo de la experiencia estética. Sin embargo, es cierto que ciertas piezas requieren de un acercamiento más activo por parte de aquellos que se configuran en un inicio como espectadores, para convertirse durante el curso de la obra, en participantes activos. Si bien una pieza como *How to get closer with your eyes closed* (2011-2015) en principio no requiere de un acercamiento directo por parte de la audiencia, es la *performer* quien se nutre de su presencia, utilizando como guía los gestos inconscientes que la misma emite durante el proceso de elaboración culinaria que supone la *performance*. Estos gestos, que se establecen como canal de comunicación entre *performer* y audiencia, se dan como consecuencia de la empatía colectiva que genera la posible experiencia de peligro en relación con alguien que comparte espacio con uno. En este sentido, el público participa de la acción, inicialmente, a partir de sus reacciones e impresiones, dotándole así de un papel concreto, según el cual se hace responsable de aquello que expresa a partir de respiraciones, suspiros, exclamaciones, entre otras; procurando que éstas sean de utilidad al *performer*.

Una vez finalizado el proceso culinario y lista la elaboración, el público se transforma en comensal y es durante el acto de la degustación que logran acercarse artista y participantes, generando el diálogo y comunión que esta pieza busca. Sin degustación posterior a la elaboración del plato, la pieza sería simplemente la demostración de cierta destreza a pesar de la falta de vista. Sin embargo, es en el intercambio con aquellos que han sido testigos de la

misma en donde se potencia tu capacidad transformadora, cualidad inherente a la *performance* en general.



Pilar Talavera, *How to get closer with your eyes closed*, 2011.

El “otro” como *performer*: sobre como trasladar la propia experiencia *performativa*

Plantear esta experiencia desde el lado opuesto, intercambiando roles, facilitando la acción al “otro”, transformando la *performance* en *workshop*, supuso un reto intenso e interesante en muchos sentidos. Llevado a cabo en el marco de *Feeding Creativity, Análisis comparativo de los procesos creativos: cocina, diseño, artes del movimiento*, evento organizado desde el Master Universitario de Investigación en Arte y Diseño en una colaboración UAB - EINA; este *workshop* tenía como intención transmitir a los participantes, la experiencia *performativa* que suponía *How to get closer with your eyes closed*. Con este objetivo en mente se planteó entonces que eran ellos mismos quienes debían experimentar de forma tanto individual como colectiva, el acto de cocinar sin ver. De este modo, el participante como *performer* es

quien lleva a cabo el plato de comida, guiado no sólo por el audio que le indica que durante lo que dure la experiencia no será capaz de ver, sino también, conducido y acompañado por el desconcierto que comparte con los demás participantes.

En este sentido, hay varios factores a resaltar en esta práctica. Por un lado, la posibilidad de ver esta acción realizada por “otros”, facilitó la comprensión de la pieza



Participantes del *workshop How to get closer with your eyes closed*, impartido por Pilar Talavera, 2014.

desde fuera, al evidenciar lo que transmite, en términos estéticos, esta ceguera artificial y provisional. Por otro lado, esta subversión de los roles, fue clave porque me permitió ser testigo de ese lenguaje vulnerable y frágil que se construía alrededor de la acción misma, además de comprender la ansiedad que genera en quien participa de ella como espectador. Sin embargo, más allá de lo reveladora que podía ser la experiencia, como facilitadora de la misma, lo más importante era cuidar de cada uno de los participantes, procurando que no se hagan daño durante la ejecución de las técnicas culinarias, que si bien eran sencillas, requerían del uso de ciertos instrumentos que podían resultar nocivos.

La incomodidad que se desprendía de esta situación colectiva, permitió que salieran a relucir una serie de formas inconscientes y primitivas de comunicación, desde las cuales podían desentrañarse costumbres, manías, formas de comportamiento, personalidades dominantes, entre otras manifestaciones, todas producto del desconcierto. Por último, la individualidad y el espacio “privado” se veían constantemente vulnerados debido a la



Participantes del *workshop* *How to get closer with your eyes closed*, impartido por Pilar Talavera, 2014.

imposibilidad de medir una distancia y el acercamiento, no era necesariamente voluntario, sino que por el contrario, resultaba del gesto torpe e inconsciente, lo cual, situaba al participante en una posición de vulnerabilidad consciente.

Descubrí el desconcierto como manifestación estética en el desarrollo de esta práctica, pero sobre todo al analizar el registro fotográfico, el cual preserva la importancia de los detalles. Durante el desarrollo del *workshop*, y como lo evidencian estas imágenes, los participantes tenían un dominio particular de la situación. La primera reacción que reconocería en este proceso creativo es cómo nuestro

instinto de supervivencia lidia con la precariedad de nuestras posibilidades: el desconcierto y cómo comunicarse a partir de él. Parte de este lenguaje lo encontramos en los detalles, tanto las manos como la acción de “tantear” el espacio, la falta de dirección en la mirada de los participante, la necesidad de tocar al otro. Estos pequeños detalles representan maneras de comprender la inserción de una forma de lenguaje, que como producto de la participación, requiere ser entendida dentro de los esquemas que plantea este tipo de arte dentro del cual «there can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of participatory art, because all are equally essential to the task of repairing the social bond» (Bishop, 2012:13).

Además de las connotaciones físicas de esta pieza, y lo que éstas conllevan como hemos enumerado previamente, el concepto detrás del *workshop* mantiene unidad con el de la *performance*, por lo que, una vez “cegados” los participantes, se escucha el mismo audio que ha sido utilizado en las piezas previas, y que supone la base conceptual de las mismas. Este audio compuesto de diversas opiniones sobre la ceguera y en el cual se cuestiona qué supondría sufrirla, sitúan al participante así como a la audiencia, y delimitan el marco conceptual de las acciones que se desarrollarán a continuación. Es ahí donde empezamos a apelar a la memoria, no sólo por la empatía que el texto sugiere, sino también porque empezamos a ser conscientes de nuestras manos, de los olores, de la respiración y presencia del otro al lado nuestro. Como propone el antropólogo Halbwachs en *On Collective Memory* (1925) nuestra memoria responde a estímulos causados por la necesidad o experiencia ajenas que la requieren en el marco de procesos particulares. De este modo enfatiza:

If we enumerate the number of recollections

during one day that we have evoked upon the occasion of our direct and indirect relations with other people, we will see that, most frequently, we appeal to our memory only in order to answer questions which others have asked us, or that we suppose they could have asked us. We note, moreover, that in order to answer them, we place ourselves in their perspective and we consider ourselves as being part of the same group or groups as they. (Halbwachs, 1992:39)

Esta explicación se adapta ligeramente a lo que propongo. En un principio durante el proceso de conceptualización de la obra y al no poder dirigirme directamente a la persona que me había motivado a la creación de la misma, mi abuela, opté por acercarme a la idea de ceguera por medio de la apropiación de una experiencia que me era ajena y que buscaba interiorizar. Es así como surge la idea de las entrevistas, apelando a relatos imaginados por otras personas en base a aquello que buscaba comprender, por lo que suponen la base del discurso inicial de la *performance*. Por otro lado, como *performer* durante el desarrollo de la pieza y de manera intuitiva, a pesar de no ver, entendía y procesaba información gracias a los silencios, suspiros, murmuraciones, y cualquier otra alteración vocal en la sala, ya que éstas me permitían entender lo que estaba pasando a partir del sentido de colectividad que compartíamos. Sin embargo, es en el *workshop* en donde se ve más claramente esta apelación a la memoria como espacio de comunión y colectividad. A continuación cito uno de los fragmentos del audio que encuentro relevante para ejemplificar este discurso, porque de manera casual, enlaza la idea de

comensal, la particularidad del acto de comer y cómo esta forma es revertida en el proceso del *workshop* al vernos en la necesidad de potenciar el uso del tacto y el olfato.

¿Qué echarías de menos si no pudieses ver? Sería poder ver las cosas que como, los platos, las cantidades, el aspecto de lo que me llevo a la boca porque considero que comemos con los ojos y una parte muy importante de la degustación, a mí que me gusta mucho comer, es ver el plato, ver el aspecto que tiene y los elementos que lo componen. También saber cuando estoy acabando el plato, cuantas cucharadas me quedan, donde esta el último granito de arroz, etc... (Laguillo, 2011)

La cantidad de apreciaciones que se derivan de la narración de una experiencia estética cotidiana es una de las tantas conclusiones que surgen de las entrevistas que conforman el audio inicial. De esta manera, lo que Laguillo describe nos situa, a partir de una narración de lo cotidiano, en la complicación del proceso de degustación al carecer de la vista. El objetivo del este *workshop*, que se configura como un *work in progress*, es desentrelazar a partir de la negación, una serie de capacidades ocultas e inherentes al individuo, que le permiten relacionarse de formas alternas con el otro, evidenciando la importancia de lo colectivo.

El aspecto ritual de *How to get closer with your eyes closed*

A partir del reconocimiento de lo colectivo como variable que fundamenta esta pieza, es posible afirmar que la ritualidad de la misma se manifiesta a través de una serie de constantes.

Por un lado, el carácter participativo de la pieza, supone el reconocimiento del “otro” como co-creador de sentido. En estos términos, el espíritu colectivo que se despliega en estas acciones, supone procesos de interiorización que parten de lo intuitivo, y que se expanden como consecuencia de su hacer participativo, como por ejemplo, el descubrimiento de una competencia que tiene su origen en una respuesta instintiva pero que se manifiesta en la acción grupal. De este modo, según la secuencia de acciones que se dan en el devenir de la pieza, cada una de las reacciones y gestos individuales, aquellos que resultan de un proceso interno particular, afectará inevitablemente la experiencia colectiva, siendo este el espacio *performativo* en el cual radica su ritualidad.

Así, el carácter ritual de la *performance*, su capacidad de “hacer visible lo invisible” (Brook:1968:61) hace de la misma, una experiencia estética que se configura como “acto de fé”, desde donde se nos permite conceptualizar el quehacer cotidiano, dotándolo de una trascendencia de la cual carece en el curso de la vida diaria. Sin embargo, de forma inconsciente, solemos ritualizar lo cotidiano, adquiriendo en este proceso, la capacidad de mitificar nuestros actos, a partir de la construcción de imágenes o relatos que las doten de significado. De este modo, es el mito el que permite la trascendencia del ritual a lo largo de los años, y nos permite, así, configurar la experiencia estética que de nuestra cotidianeidad se desprende. Por este motivo, todo aquello que se considera importante para el desarrollo de nuestro entorno, y por lo tanto, del sentido de pertenencia que de éste se desprende, suele ir acompañado de algún tipo de registro, hecho con el objetivo de preservar el recuerdo, así como de trascender y afianzar, por medio de éste, nuestro sentido de pertenencia.

Así lo demuestra el registro de esta acción que nos habla, a través de las imágenes, de la sucesión de actos que configuraron la *performance*, así como este texto que en sí mismo se establece como narración y análisis del ritual *performativo*, imposible de ser repetido pero factible de ser descrito, siempre bajo la mirada subjetiva de quien registra. Partiendo de estas estrategias estéticas que nos permiten de “narrar” la *performance*, es posible establecer una analogía entre lo que implican tanto el ritual como el mito para aquellos que se dedican al estudio de lo efímero. Con este propósito retomo la investigación de Fischer-Lichte sobre el poder transformador de la *performance*, en la cual a partir de las ideas del antropólogo Robertson Smith nos introduce en el tema del mito y el ritual.

En Lecturas acerca de la religión de los semitas (1889) William Robertson Smith propone que los mitos servían básicamente para la interpretación de los rituales; es el ritual y no el mito, el que merece mayor atención. Ya que los mitos consistían en explicaciones acerca del ritual, su valor es secundario, y debe afirmarse con seguridad que en la mayoría de los casos, es el mito el que se deriva del ritual y no al revés; ya que el ritual era exacto y el mito variable, el ritual era visto como obligatorio y la fe en el mito se dejaba a discreción del creyente (Fischer-Lichte, 2004:13)

Esta distinción entre ritual y mito, sirve como analogía a la relación acción-registro, ubicando a la acción en el lugar del ritual y al mito en el lugar del registro. Así, la *performance* como ritual cuenta con el mito como registro para poder trascender los límites de su carácter efímero y, de este

modo, perdurar. Sin embargo, es indispensable no perder la noción de mito como herramienta y acción como génesis del discurso estético. El mito existe a partir del acto y es por lo tanto, variable y subjetivo, mientras el ritual sucede y se configura como una conjunción de actos concretos, aunque su permanencia esté sujeta a las posibles narraciones de sus testigos. En el mayor de los casos, prácticas como ésta, suelen construir su discurso después de ser llevadas a cabo. Por lo tanto, cabe decir que si bien la presencia es un factor inherente a la experiencia estética *performativa*, ésta puede leerse desde otro lugar a partir de la reflexión que suscita el intento de comprender una acción a partir de su registro.

Finalmente, es preciso afianzar, que todo aquello que es factible de ser percibido durante la acción, a nivel sensorial y físico, es imposible de ser registrado y sólo es factible de entenderse y generarse en el espacio y durante el tiempo en el que se da la experiencia. Tal y como apunta Montano, percibir es también un acto, invisible pero que se hace visible en el curso de la *performance*:

Perception itself is an act. It requires taking possession of something, obtaining and receiving something, and it is through this act of possession that a science of sensory knowledge is achieved. Action art assists perception in noticing the dynamic intersection between intentionality, actuality, and the complex social context of reception and interpretation within which art occurs. Action art augments perception and sensory knowledge, or, in Allan Kaprow's words: 'As art becomes less art, it takes on philosophy's early role as critique of life. Even if its beauty can

be refuted, It remains astonishingly thoughtful.
Precisely because art can be confused with life, it
forces attention upon the aim of its ambiguities,
to “reveal” experience. (Montano, 2000:231)

Esta ciencia del conocimiento sensorial a la que se refiere la autora es justamente lo que me interesa resaltar en esta práctica, que nos acerca a lo indeterminado desde el terreno de lo cotidiano, lugar que justamente identificamos con lo que nos es conocido, lo seguro. Este cambio de perspectiva tiene como objetivo desarrollar la acción desde un acercamiento crítico a lo cotidiano, tal y como resalta Kaprow. La performatividad del *workshop* hace que éste se configure como un acontecimiento, que funciona gracias a la intersección de intencionalidades que se genera y construye entre el *performer-participante* y su entorno.

Esta revelación de la experiencia de la que nos habla Allan Kaprow, confronta al *performer-participante* con su propia vulnerabilidad y debido a esto, produce en él, tanto empatía como rechazo, dado que el desconcierto es un estado percibido como poco deseable, incómodo. Sin embargo, es justamente en este espacio indeterminado por la carencia en el cual podemos ser capaces de entender la experiencia como posibilidad y la duda como espacio para la reflexión. Es así como este ejercicio *performativo* ofrece posibilidades para el proceso creativo, no sólo como experiencia estética sino como una manera de entendernos a partir de lo ausente, en nosotros y en el otro.

Conclusiones

La escritura de esta tesis supuso un reto en dos sentidos, los cuales, se complementan discursivamente a lo largo del desarrollo de la misma. Por un lado, el hecho de relacionarme con las piezas analizadas, sumamente cercanas a mi práctica artística, desde un lugar distinto, en este caso, la crítica, supuso un desprendimiento, un cambio de rol; desplazándome así de la posición de espectadora, asumiendo ante ellas una nueva mirada, que se correspondía a su vez, con un nuevo compromiso estético. Del mismo modo, en relación con mi propia obra y el análisis de la misma, el nivel de complejidad fue distinto, ya que tuve que asumir inicialmente el rol de espectadora, para poder pasar al de crítica después, intentando así que la cercanía con estas piezas diese como resultado un texto íntimo, pero a su vez, lo suficientemente amplio para establecer un diálogo con el lector y no limitar el discurso a lo autoreferencial.

En este sentido, considero que desde mi visión como artista, que a su vez es crítica de arte, mis aportaciones en relación con la performatividad de lo gustatorio son las siguientes:

1.- A nivel metodológico, he establecido una forma de trabajo que, según la propia experiencia, ha resultado sumamente beneficiosa en términos de efectividad y orden a la hora de escribir. Como señalo en la introducción y como se deja entrever en el capítulo sobre la propia obra, la urgencia de construir una constelación que enlazara lo performativo y lo gustatorio, surge de una necesidad, primero como artista y se expande a la posibilidad de hacer de ésta una

especie de dispositivo/estructura factible de ser constantemente enriquecido. De este modo, es posible afirmar que cada una de las obras que conforman esta narrativa, han sido en definitiva, de gran influencia en mi trabajo, y que, por este motivo, son elementos esenciales de este mapa mental. Así, como mencionaba anteriormente, el hecho de hablar de estas obras desde la crítica y no desde el ejemplo, supuso un proceso analítico que hubiese sido imposible sin la construcción de mapas conceptuales, los cuales en cierto modo, establecieron cierta heterogeneidad entre las mismas, situándolas como piezas de un rompecabezas: todas de igual tamaño, en igual de importancia e imprescindibles, cuya ausencia, supondría un vacío inevitable. en el resultado final. Se establece así, de forma intuitiva, un método factible de ser usado desde la investigación artística, que propone la creación de un marco teórico que represente la obra misma, y que de este modo, se establezca como una base desde donde dar inicio a la escritura.

2.- La creación de este dispositivo, tenía como objetivo inicial, hacer una breve revisión de aquellas piezas que podían considerarse como fundacionales dentro del espectro de lo performativo en relación con la estética gustatoria y crear así, una especie de constelación donde poder ubicarlas según coincidencias conceptuales. Si bien, finalmente, como menciono en el punto anterior, éste se configura como marco teórico de la propia obra; el dispositivo en sí, aporta categorías de mediana mutación que posibilitan un relativo orden dentro del amplio territorio del arte relacionado con la comida. Si bien ubico mis intenciones lejos de todo tipo de asociación con el concepto de catálogo, considero fundamental, llegado este punto y en relación con la estética que nos compete, generar un espacio de debate que profundice

el amplio territorio de posibilidad que envuelve lo gustatorio en relación con la performance, generando así su propio espacio, estableciendo ciertos límites, líquidos pero posibles, entre las prácticas analizadas en esta investigación y otras formas de expresión gustatoria, como aquellas relacionadas con la experimentación en la cocina de vanguardia, así como, la utilización de alimentos en el arte, como lugar de libres asociaciones conceptuales, por mencionar tan sólo un par de ejemplos. Si bien limitar un campo supone muchas veces cierto tipo de mutilación conceptual, en este caso en concreto, considero que ha sido un aspecto fundamental desde los inicios de esta investigación, y me arriesgo a afirmar que esta tesis aporta un primer acercamiento, una primera posibilidad de distinción entre aquellas obras que se acercan a la comida desde lo performativo, priorizando el movimiento que lo gustatorio comporta en sí mismo, alejándonos de su condición de objeto y, por tanto, de su atractivo comercial de consumo.

3.- De este modo, y gracias a la metodología explicada previamente, fue posible establecer conexiones conceptuales innovadoras dentro de un marco teórico expresamente delimitado, articulando así nuevos discursos en relación con lo gustatorio, interconectando obras, en apariencia dispares y ajenas, pero cuyas narrativas eran factibles de ser fusionadas de una forma orgánica y fluída. Definitivamente, la claridad que aportan los esquemas al afrontar el tema de investigación, me permitió desarrollar un orden clave en la escritura, que resultó en un alto grado de efectividad en términos prácticos. Con respecto a las conexiones, fue posible integrar obras que, aunque disonantes entre sí en términos estéticos, podían integrarse en lo conceptual según el elemento central de cada una de las constelaciones. De este

modo, por mencionar un caso, usando la harina como excusa, fue posible analizar la performatividad de su materialidad, así como las implicaciones históricas de este elemento, tanto en el Accionismo Vienés, como en la performance feminista fundacional, para luego determinar la relación de la misma con el recuerdo y la huella, a partir de obras contemporáneas.

4.- Asimismo, el uso de los dispositivos de trabajo explicados previamente, fue fundamental en relación con la transversalidad discursiva de la investigación, cuyo propósito es mantener las diversas posibilidades performativas de lo gustatorio como centro del discurso, el cual, a su vez, se desarrolla según específicas constelaciones conceptuales. De este modo, y gracias a la utilización del artículo como formato, se hace posible una escritura condensada y específica, pero cuya temática y centro discursivo no deja de estar nunca en relación con el eje central de la investigación.

5.- Por último, es preciso señalar que la constelación como figura para la escritura supuso un espacio de libertad conceptual muy agradecido, en relación con un proceso de investigación de largo plazo como el que se presenta. En este sentido, concluyo finalmente, que las polaridades discursivas fueron el fundamento de esta narrativa, desde la constelación y su flexibilidad como estructura, hasta la determinación metodológica de los mapas conceptuales, los cuales, se mantuvieron como eje de investigación y escritura durante el desarrollo de esta tesis.

Bibliografía

Bibliografía consultada

- Adrià, F. & Jaques, J. (2015). For an Applied Philosophy of Gastronomy. *CosMo* (Contemporary Studies in Modernism) 6, 163–172. <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/930>
- Adrià, F. & Jaques, J. (2018). Stovertop Philospohy. An interview with Ferran Adrià. *The Monist*, 101, 237-46. Monográfico sobre *Food* coordinado por Carolyn Korsmeyer.
- Casacuberta, D., Bellonzi, M. (2014). Gulalab. *Nómade*, 5, 1-3. <http://www.espacionomade.com/es/numero/cocinarte/expo/feeding-thought/>
- Casacuberta, D., Jaques, J. & Vilar, G. (2014). Feeding Thought. Un argumentario contra algunos mitos y por la innovación académica. *Nómade*, 5, 1-15. <http://www.espacionomade.com/es/numero/cocinarte/expo/feeding-thought/>
- Guigon, E & Jaques, J. (2018). *Hay un pelo en mi sopa. Notas sobre la pregunta de Ferran Adrià: “¿Qué es la cocina?”*, catálogo de la exposición Picasso en la cocina (Barcelona, 2018). Museu Picasso de Barcelona.
- Jaques, J. (2016). A Philosophical Reading of Brillat-Savarin’s *The Physiology of Taste* (1825). *Proceedings de la European Society of Aesthetics*, 288–304.
- Jaques, J. (2014). Food and Aesthetics. En Oxford Encyclopedia of Aesthetics (ed. Michel Kelly). *Food*

Jaques, J. (2015). Main Issues on Gustatory Aesthetics. *CosMo (Contemporary Studies in Modernism)* 6, 173–185. <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/801>

Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. A. Machado Libros S. A.

Vilar, G. (2010). *Desartización. paradojas del arte sin fin*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Introducción

Beecroft, V. (2016). *The Very Best of Vanessa Beecroft*, New York Times. <https://www.nytimes.com/slideshow/2016/05/19/t-magazine/the-very-best-of-vanessa-beecroft/s/19tmag-beecroft-slide-JYNC.html>

Clintberg, M. (2013). *The Artist's Restaurant: Taste and Performative Still Life* (Tesis Doctoral). Concordia University, Quebec.

Devita, S. (2016). *El concepto de constelación en Adorno: dilucidación, contexto e influencias*. (Tesis de Máster). Pontificia Universidad Católica de Chile.

Finel, A. (2014). Enabling Art: Self-Expression/Self-Harm in the Work and Reception of L.A. Raeven. *Third Text*, 28 (2):177-189.

Korsmeyer, C. (2002). *Making Sense of Taste*, Cornell University Press.

Sahraoui, N., & Sauter, C. (Eds.). (2018). *Thinking in*

Capítulo 1: La comunión y el retrato social en el acto de cocinar y comer: del *happening* de Allan Kaprow al *pad-thai* de Rirkrit Tiravanija

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 110, 51-79.

Bishop, C. (Ed.) (2006). *Participation*. Whitechapel Ventures Limited Texts.

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. (T. Beceiro, C., Delgado, S.). Adriana Hidalgo Editora. (1998).

Bröcker, F. (2017). *Food as a medium between art and cuisine. Rirkrit Tiravanija Gastronomic Installations. The Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*, 173-188.

Dohmen, R. (2013). Towards a cosmopolitan criticality: Relational aesthetics, Rirkrit Tiravanija and transnational encounters with pad thai. *Open Arts Journal*, 1, 35–46.

Graevenitz, A. (2018). Art: Don't Fence Me In! The Correspondence Principle in European Art. The Borders of Europe. *Stedelijk Studies*, 6, 1-13. <https://stedelijkstudies.com/journal/art-dont-fence-me-in-the-correspondence-principle-in-european-art/>

Higgins, H. (2011). *Food: The raw and the fluxed*. (Bass, J, Ed.). Hood Museum of Art, Dartmouth College en asociación con The University of Chicago Press.

Jordan, C. (2017). *Joseph Beuys and Social Sculpture in the United States* (Tesis Doctoral), The City University of New York, Nueva York.

Joselit, D. (2013). The readymade metabolized: Fluxus in life. *Res: Anthropology and aesthetics* 63-64, 190-200.

Kelley, J. (2004). *Childsplay: The art of Allan Kaprow*. University of California Press, LTD.

Lemke, H. (2007). The extended art of eating: Joseph Beuys' unknown gastrosophy. *SANSAI : An Environmental Journal for the Global Community*, 2, 53-65.

Lempesis, D. (2019). Rirkrit Tiravanija-Who's Afraid of Red, Yellow and Green. *Art Presentation*. <https://www.dreamideamachine.com/en/?p=47602>

Messer, T. (Ed.) (1979). *Joseph Beuys*. Thames and Hudson.

Moore, B. (1982). George Maciunas: A finger in Fluxus. *October*, 21(2), 38-45.

Paissan, C. (2010). Art and Food are never as we Imagine. Rirkrit Tiravanija. *Cura Magazine*.

Strange, R. (2012). Portrait Rirkrit Tiravanija, *Spike*, 60-71. http://old.spikeart.at/en/a/magazin/back/Portrait_Rirkrit_Tir

Capítulo 2: El restaurante como espacio de subversión: Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark y Antoni Miralda

AA.VV., (2016). *Nuevo Realismo*, catálogo de la exposición,

(Málaga, 2016). Centre Pompidou, Málaga.

Alexander, G., Sharp, T. (2000). *1973 Miralda. 40 years: Kaldor Public Art Projects*, catálogo de la exposición, Kaldor Public Art Projects, Sydney.

Cempellin, L. (2017). *The Ideas, Identity and Art of Daniel Spoerri*. Contingencies and Encounters of an 'Artistic Animator'. South Dakota State University, Venom Series in Art, Vernon Press.

Clintberg, M. (2013). *The Artist's Restaurant: Taste and Performative Still Life* (Tesis Doctoral). Concordia University, Toronto.

Hahn, O., Jouffroy, A., Parmiggiani, S., Pasquali, M., Schmied, W. (2004). *Daniel Spoerri. La mesa in scena degli oggetti*, catálogo de la exposición (Reggio Emilia, 2004). Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, Reggio Emilia.

Morris, C. (2000). *Food Exhibition Catalogue: From Food to White Columns*, catálogo de la exposición (Nueva York 1999-2000). White Columns, Nueva York.

Oliva, M (2013). *El Acto de comer en el arte: del EatArt a Ferran Adrià en la Documenta XII*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Rivera, I. (20014). *Food and art: A Brief history*. (Tesis doctoral). Rochester Institute of Technology, Nueva York.

Roma, V. (2011). *Comunicación + Intercambio + Participación = Miralda*, Quaderns de la Mediterrània 15.

Schaafsma, B. (2008). *Other Options: Artists re-interpreting, altering and creating infrastructure that affects their everyday lives*. (Tesis de Master). The Art Institute of Chicago, Chicago.

Weiss, A. (2012). In Advance of a Culinary Review, *Artus 2011 - 2012: The Collector's Edition*, 33.

Capítulo 3: La visualización del conflicto en la performatividad gustatoria: Marina Abramovic y la comida como herramienta política

Acamovic, M. (2016). *Fresh Meat Rituals: Confronting the flesh in performance art*. (Tesis doctoral). Saint Louis University, Kansas City.

Avgita, L, "Marina Abramovic's universe: universalising the particular in Balkan Epic". *Cultural Policy, Criticism and Management Research. A journal published by City University London*, Volumen 6. pp. 7-28. (2012)

Marina Abramovic and Ulay. Pomeranz Collection. Recuperada 28 de Mayo, 2020. <http://pomeranz-collection.com/?q=node/39>

Ross, L, "Ritual, repetition, mourning: Part 2". *Dilettante Army, An Issue Archive of Facts*. sp. (2013), accedido 24 de Marzo 2020. <http://www.dilettantearmy.com/articles/ritual-repetition-mourning-part-1>

YouTube.com (1999), 'Balkan Baroque'. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA>>, accedido 23 de Marzo 2020.

Capítulo 4: La comida como lugar desde donde se construye el autorretrato: de la pila de caramelos de Félix González Torres al ketchup de Paul McCarthy

Bishop C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Arts and Politics of Spectatorship*. Verso.

Bourriaud, N. (2015) *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editores; 2da Edición.

Cherry, D. (2007). Spatial conversations: on the candy spills of Felix Gonzalez-Torres. *Dialogis Espaciais: os Derramamentos de caramelos de Felix Gonzalez Torres. Arte e Ensaios / Arts and Essays*, 14:96-109.

Clintberg, M. (2008). *Commodified Generosity and Relational Abductions: The Multiples of Félix González-Torres*. (Tesis de Máster). Concordia University, Montreal.

Diamond, S. (2016). *Requiem for the shadows: poetry, spirituality, and future memory in the light strings of Félix González-Torres*. (Tesis de Máster) Kent State University, Kent.

Federman, R. (2014). An Idealistic Utopian Thought: Paul McCarthy and the Spaces of Transmission. *Oxford Art Journal*, 37(1).

Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*, Abada Editores.

Herbert, M. (2008). Paul McCarthy. *Art Forum* (Mayo 2008):372-374.

Hooks, B. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. The New

Korsmeyer, C. (1999). *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press.

Levine, C. (2010). You Are What (and How) You Eat: Paul McCarthy's Food-Flinging Frenzies". *Invisible Culture*, 14 (1).

McCarthy, P. (2004) *Paul McCarthy talks about Piccadilly Circus*, 2003. *Art Forum*, 42 (5)(Enero 2004): 122-123.

McCarthy, P. (1993). Interview with Marc Selwyn, Paul McCarthy: There's a Big Difference Between Ketchup and Blood. *Flash Art* 26. (Mayo/Junio 1993): 63-64.

McCarthy, P. (2003). Interview with James Rondeau. *Paul McCarthy at Tate Modern*. Catálogo de la exposición (Londres, 2003). Tate Modern, Londres.

Mellena, T., (2008). *Big Dirty Secrets: The Works of Paul McCarthy and Mike Kelley*. (Tesis doctoral). Concordia University, Toronto.

Rand, S. (2009). *Commodity and Abjection: A Psycho-social Investigation of Pop Culture Imagery in the Artwork of Paul McCarthy*. (Tesis doctoral). Stony Brook University, Nueva York.

Rollins, T, Cahan, S, Avgikos, J. (1993). *Félix González-Torres*, A.R.T. Press.

Siebers, T. (2010). *Disability Aesthetics*. University of Michigan Press.

Spector, N. (1995). *Félix González-Torres: exposición*, catálogo de la exposición. (Santiago de Compostela

1995-1996). Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

Wolf, R. (2011). *When is Ketchup Just Ketchup? : Toward a Sociological Reading of Paul McCarthy's Early Video Art*. (Tesis doctoral). Stony Brook University, Nueva York.

Yukiko, E. (2013). *Through the Body: Corporeality, Subjectivity, and Empathy in Contemporary American Art. All Theses and Dissertations (EDTs)*. (Tesis doctoral). Washington University in St. Louis, St. Louis, Missouri.

Capítulo 5: La comida desde la ausencia: ayuno, arte de anorexia y misticismo en los ejércitos del hambre de Vanessa Beecroft y L.A. Raeven

Art in Progress, Film and Arts (2018, Agosto 7). *Vanessa Beecroft* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ox3dNRKdBuQ>).

Beccaria, M. (2003). *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*. Skira Editore S.P.A.

Bourriaud, N. (1996). *Traffic: Space-times of exchange*. May, Quarterly Journal. <https://www.mayrevue.com/en/traffic-espaces-temps-de-lechange/>

Bray, A; Colebrook, C. (1998). The haunted flesh: corporeal feminism and the politics of (dis)embodiment. *Signs: journal of woman in culture and society*, 24 (1).

Cliff, L. (2011). *Love Is What You Want, Tracey Emin*, catálogo de la exposición. (Londres, 2011). Hayward

De Bruijne, E. (2010). *L.A. Raeven: Analyse/Research Paris*. Hatje Cantz Verlag.

Didcock, B. (2006, Abril). The E spot. *The Sunday Herald*. Recuperado de findarticles.com, 14 Abril 2018.

Ellman, M. (1993). *The hunger artists: starving, writing and imprisonment*. 2a ed. Virago Press.

Finel-Honigman, A. (2014). Enabling art: self-expression/self-harm in the work and reception of L.A. Raeven. *Third Text*, 28 (2).

Jaques, J. (2015). The Main Issue on Gustatory Aesthetics. *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, 6.

O'Hagan, S. (2002). Hungry for fame. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/feb/17/features.review137>

Real Stories, LittleDotStudios (2016, Mayo 3). *Trapped By My Twin (Mental Health Documentary)* [Video]. (<https://www.youtube.com/watch?v=Q21AljzHpcY&t=50s>)

Capítulo 6: La comida como escultura *performativa*: la harina como simbología del recuerdo

Arsem, M. (2020, Abril 14). *Artist Statement and other writing*. Marilyn Arsem. <http://marilynarsem.net/artist-statement/>

Arsem, M. (2020, Abril 14). *Forgetting*. Marilyn Arsem. <http://marilynarsem.net/projects/forgetting/>

Arsem, M. (2015). *Accumulation and Decay: An Interview with Marilyn Arsem*. Recuperado de <https://2015.rapidpulse.org/accumulation-decay-an-interview-with-marilyn-arsem>

Fisichella, R. (1993). *Introducción a la teología fundamental*, Verbo Divino.

Fried, E. (2008). *An artistic and social value*. http://bbbjohannesdeimling.de/DATEN/documents/cv_fried_2008_e.pdf

Grossman, A. (2002, Noviembre 1). An actionist begins to sing: an interview with Otto Mühl. *Bright Lights Film Journal*. <https://brightlightsfilm.com/actionist-begins-sing-interview-otto-muhl/#.XtCl1C0RHwf>

Klein, J. (2009). Feminist art and spirituality in the 1970's. *Feminist Studies*, 35 (3): 575-602.

Kristeva, J. (1988). *Podere de la perversión*. (1era. Edición) Siglo XXI Editores, S.A.

Sauer, C. (2017). Bruce Nauman. Flour Arrangements, 1966. *Raussmüller Insights*. <https://raussmueller-insights.org/en/bruce-nauman-flour-arrangements-1966/>

Stiles, K. (1998). *Uncorrupted joy: International Art Actions in Out of Actions. Between performance and the object 1949-1979*. The Museum of Contemporary Art.

Capítulo 7: La comida desde la ausencia, el acto de comer como lenguaje

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Arts and Politics of Spectatorship*, Verso.

Fischer-Lichte, E. (2004). *The Transformative Power Of Performance*, Routledge.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*, The University of Chicago Press.

Krauss, JK. (2004). *Deep brain stimulation for dystonia*. J Clin Neurophysiol.

Montano, L. (2000). *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death/*, The Regents of the University of California.