

AMORES Y MANJARES A LA CARTA

SERVICIOS Y AFECTOS EN LA RELACIÓN
ARTE Y GÉNERO¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Elkin Rubiano Pinilla

Universidad Jorge Tadeo Lozano / elkin.rubiano@utadeo.edu.co

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana y especialista en diseño urbano de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y las sociologías urbana y del arte. Pertenece al grupo de investigación Reflexión y creación artísticas contemporáneas. Actualmente es profesor asociado de tiempo completo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en la maestría en Estética e Historia del arte.

¹ Este artículo hace parte del proyecto de creación "Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos", del grupo de investigación Reflexión y creación artísticas contemporáneas (Colciencias B) del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

RESUMEN

El texto articula las obras de cinco artistas a partir de dos categorías: el amor y la comida, entendidas no solo como experiencias privadas y domésticas (saber preparar, saber servir), sino también como experiencias públicas que circulan, igualmente, como bienes y servicios (economía del afecto) y como prescripciones amorosas (amor a la carta, manuales del amor). Desde esta perspectiva, se afirma que en los trabajos de estas artistas hay una reflexión sobre el rol de lo femenino en relación con la sexualidad, el amor y la comida: por un lado, el sometimiento escenificado mediante las estrategias de la economía del afecto, los manuales del amor y los dispositivos domésticos; por el otro, la resistencia, simbolizada mediante los rituales gastronómicos.

PALABRAS CLAVES

Economía del afecto, sexualidad, amor, comida, género

LOVE AND DELICACIES À LA CARTE: SERVICES AND AFFECTIONS IN THE RELATIONSHIP OF ART AND GENDER

ABSTRACT

The text articulates the works of five artists around two categories, love and food, understood not only as private and domestic experiences (knowing how to prepare, how to serve), but also as circulating public experiences, as goods and services (economy of affection) and as prescriptions for love (love letter, love manuals). From this perspective, a reflection on the role of the feminine in relation to sexuality, love and food is to be found in the works of these artists: on the one hand, the staging of submission, through the strategies of the economy of affection, the manuals of love and domestic devices; on the other, resistance, symbolized by the means of gastronomic rituals.

KEYWORDS

Economy of affection, sexuality, love, food, gender

AMOURS ET METS À LA CARTE: SERVICES ET AFFECTS DANS LA RELATION DE L'ART ET DU GENRE

RÉSUMÉ

Le texte articule les œuvres de cinq artistes à partir de deux catégories, l'amour et la nourriture, comprises non seulement comme des expériences privées et domestiques (savoir préparer, savoir servir), mais aussi comme des expériences publiques circulant aussi en tant que biens et services (économie de l'affect) ou comme prescriptions amoureuses (amour à la carte, manuels d'amour). À partir de ce point de vue, il est possible d'affirmer qu'il existe dans le travail de ces artistes, une réflexion sur le rôle du féminin au sein de la sexualité, de l'amour et de la nourriture : d'un côté la soumission mise en scène par les stratégies de l'économie de l'affect, des manuels de l'amour et des dispositifs domestiques ; d'un autre, la résistance symbolisée par les rituels gastronomiques.

MOTS CLÉS

Economie de l'affect, sexualité, amour, nourriture, genre

AMORES E MANJARES À LA CARTE: SERVIÇOS E AFETOS NO RELACIONAMENTO ARTE E GÊNERO.

RESUMO

O texto articula as obras de cinco artistas a partir de duas categorias o amor e a comida, entendidos não só como experiências privadas e domésticas (saber preparar, saber servir), senão também como experiências públicas que circulam, igualmente, como bens e serviços (economia do afeto) e como prescrições amorosas (amor à la carte, manuais de amor). Desde esta perspectiva, afirma-se que nos trabalhos destas artistas há uma reflexão sobre o rol do feminino em relação com a sexualidade, o amor e a comida: por um lado, a subordinação cênica mediante as estratégias da economia do afeto, os manuais do amor e os dispositivos domésticos; por outro lado, a resistência, simbolizada mediante os rituais gastronômicos.

PALAVRAS-CHAVE

Economia do afeto, sexualidade, amor, comida, gênero

MUNAI MIKUIKUNAMANDA KILKAKAIKUNA: SUGKUNAMANDA TRRABAJAI MUNAI RRURRANGAPA SUGKUNASINA LLATATA KAI

PISIIYACHISKA

Kilkaska tandachimi pichka kilkadurrkunapa iscai kauaiua: munai, mikui, man kauaspalla kikinpa kaugsai uchulla ukupi rrurrai (ianui, karrai iachaspa) manakagpi tukuikunapa kaugsaikunasina, chasallatata iukanga sugkunamanda trrabajai (kulkiiugkai munai) munaspa allichii (kilkaskata munai, munaimanda kilkaska tandachi). Kai kauaskamanda ninkunami rrrragkunamanda tiami sug iuiuai uarrmikuna imasa paikuna trabajankuna munanakuskamanda, munaimana, mikuimanda: sugma man pudirrinchu rrrrangapa sugkunapa iuiaiua kai pusaspa kulkii munaiua, munaimanda kilkaska tandachiskakuna tukui ima uchulla ukupi tiaskaua, sug ladu man munai rrrrangapa, kauachingapa imasa mikui ianuchi.

RIMAYKUNA NIY

Kulkiiugkai munai, munanakui, munai, mukui, sugkunasina llatata kai

Recibido el 29/11/2011

Aceptado 25/01/2012

¿Qué se sirve a la carta? A diferencia del *table d'hôte*, que establece de antemano lo que *puede* consumirse, *à la carte* es la promesa de una elección: lo que *quiera* consumirse. Ahora bien, si *à la carte* nació en el mundo gastronómico su lógica se ha extendido a otras prácticas, y no solo, claro, a las del consumo de bienes y servicio (televisión, música e información a la carta), también ansiamos cosas aparentemente ajenas a ellas, por ejemplo, un amor a la carta. A la carta significa que lo que apetezco está servido y listo para su consumo, no he tenido que prepararlo, no sé cuál es su procedencia ni me importa mucho qué se hará con sus desechos. Hay que recordar que no sólo de comida estamos hablando. El amor a la carta es uno de los manjares preferidos en los tiempos del *amor líquido*: veloz, fragmentario y sin compromiso. Toda carta gastronómica es renovable, como lo es también el amor como un recurso removible. Amor a la carta, cartas de amor, cartas de ruptura, cartas del amor (el tarot). Comer a la carta, comer a cuento, comérsela (pero no delante del hambriento –de amor). Nuestra reflexión oscilará entre el amor y la comida teniendo como referencia algunos trabajos significativos de Tanja Ostojic (Serbia), Mariana Dicker (Colombia), Martha Rosler (Estados Unidos), Marisol Rendón (Colombia) y María Teresa Cano (Colombia).

La economía del afecto y los manuales del amor

¿Hay alguna relación entre las fronteras geográficas y el amor? Ir en busca del amor o pensar que el amor puede estar al otro lado de la frontera excita la imaginación y pone a fantasear con lo desconocido. Las búsquedas de amor a distancia que se ofertan en internet son una muestra de ello, y van desde los potenciales encuentros casuales hasta la promesa de encontrar un esposo más allá de la frontera:

BUSCO ESPOSO EXTRANJERO, QUE QUIERA
TENER HIJOS Y UNA MUJER MUY CARIÑOSA, QUE

LO MIME Y ATIENDA COMO SE MERECE. SOY UNA
MUJER FOGOSA, CARIÑOSA Y MUY MATERNAL.

hola me llamo diana marcela soy colombiana,
tengo 20 años, mido 1.74, cabello negro, ojos ver-
des, ni goooorda, ni flaca, estudio enfermería, soy
tierna, comprensiva, y deseo conocer un hombre
extranjero para formar hogar...

Hola me llamo veronica soy PERUANA, soy casada
con un niño, busco profesional extranjero para
matrimonio por convivencia, mi esposo y yo
deseamos radicar en cualquier país, por aquí en
el PERU, no vemos futuro, todo lo hacemos por
nuestro hijito, y estamos dispuestos a todo¹.

En estos anuncios es evidente que el “amor” es la salida de emergencia, no opera por medio del “flechazo” sino mediante la oferta sentimental y sexual (cariño, ternura y pasión) a cambio de seguridad económica. Los ideólogos del liberalismo económico dicen que cuando dos partes aceptan entrar en una forma de intercambio ninguna pierde, de lo contrario no se habría llevado a cabo el contrato. Nos permitimos, sin embargo, poner en duda esta doctrina mostrando las asimetrías en las relaciones afectivas y sexuales que se construyen atravesando las fronteras geográficas. En la película *Babel* del mexicano Alejandro González Iñárritu (2006) se narra una historia sobre la vida en el capitalismo global: mexicanos, norteamericanos, marroquíes y japoneses se relacionan sin saberlo. ¿Qué o quiénes pueden atravesar las fronteras nacionales libremente y sin consecuencia alguna? El eje narrativo de la película es una mercancía: un proyectil de un fusil Winchester (de fabricación norteamericana), propiedad de un cazador japonés que se lo obsequia en gratitud a un pastor marroquí, cuyos hijos utilizan el fusil como juguete; en uno de sus juegos disparan desde una montaña a un blanco móvil: un autobús que circula por la carretera y que transporta, entre otros pasajeros, a una pareja de norteamericanos que ha ido a Marruecos

¹ Conservamos la escritura original de los anuncios.



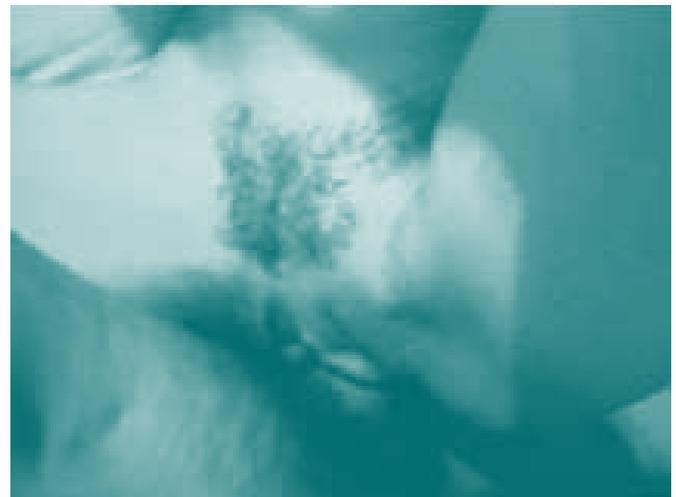
◀ Tanja Ostojić, *Buscando marido con pasaporte de la Unión Europea* (2000-2005)

en busca de experiencias exóticas mientras sus hijos se quedan en San Diego al cuidado de una niñera mexicana. El proyectil disparado por los niños ha dado en el “blanco” cuello de la norteamericana sin que se lo hubieran propuesto. Al final de la película el cálculo entre pérdidas y ganancias es más o menos el siguiente: por un lado, un prófugo mexicano, una mexicana deportada, un niño marroquí muerto en enfrentamiento y un adulto judicializado; por el otro, unos japoneses que superan sus crisis existenciales y una pareja norteamericana que ha sobrevivido al infierno sin consecuencia alguna (ni siquiera un brazo gangrenado después de horas de sangrado sin tratamiento antibiótico). La lección es clara. Primero: quienes pueden atravesar las fronteras nacionales sin restricción ni fricción alguna son las mercancías y los ciudadanos del primer mundo (norteamericanos y japoneses). Segunda: quienes pagan los costos humanos en el capitalismo global son los condenados al territorio (mexicanos y marroquíes). “Ser local en un mundo globalizado es una señal de penuria y degradación social”, ha señalado Bauman (2003: 9).

Es decir, si la globalización permite el libre tránsito de las mercancías, la otra cara de la globalización pone en evidencia un problema: la imposibilidad del libre tránsito de las personas. La obra de Tanja Ostojić se ocupa de este problema en *Buscando marido con pasaporte de la*

Unión Europea (2000-2005) y *Untitled* (2005). ¿Cómo puede cruzar la frontera una mujer serbia? La solución de Ostojić es radical: convertirse ella misma en mercancía. Pero no en una mercancía indistinta sino en una que pueda competir eficientemente en un mercado saturado de bienes y servicios: una mercancía que oferta afecto. Valgámonos de Arlie Russell Hochschild para reflexionar sobre algo clave en la obra de Ostojić. Si en la película *Babel* una mujer mexicana cruza la frontera en la medida en la que hay un mercado de trabajo emocional (ser niñera), una mujer serbia puede, igualmente, cruzar la frontera mediante el mercado de la asistencia sexual y emocional (ser esposa). Ese mercado que se extiende con la globalización construye unas *cadena mundiales de afecto y asistencia* entre Sur y Norte, entre Este y Oeste. Como toda mercancía, la de los afectos también supone una plusvalía:

...tenemos que preguntar exactamente qué recursos se están repartiendo de forma desigual. La respuesta obvia es “el dinero”, pero ¿se están redistribuyendo también la asistencia y el afecto de forma desigual en el mundo? (...) las niñeras y *canguros* desvían muchas veces hacia los niños a su cargo unos sentimientos que, en principio, se dirijan hacia los suyos propios (...) ¿El tiempo que se dedica al niño del Primer Mundo se “roba”, en



▲ Tanja Ostojčić, *Buscando marido* (2000-2005)

cierto modo, a un niño que ocupa un eslabón inferior en la cadena afectiva? ¿El niño de Beverly Hills se queda con la “plusvalía” del afecto? (Russell Hochschild, 2001: 192-194).

La economía del afecto hace parte del sector de los servicios. Pero lo que interesa aquí es que, por un lado, el trabajo afectivo es un trabajo corporal y, por el otro, que en el orden del capitalismo global el trabajo afectivo está marcado por la raza (mexicana, serbia, etc.). Si toda crítica al capitalismo debe revelar el carácter fetichista de la mercancía, Ostojčić lo logra en *Buscando marido* al poner al descubierto de manera brutal las lógicas de la economía del afecto. Si la belleza extraordinaria de las odaliscas excitó la imaginación de los pintores y las fantasías de europeos durante el siglo XIX (la mirada colonial que construye a la esclava sexual orientalizada), Ostojčić ofrece otra versión del Oriente (europeo), o más claramente, desgarrar los velos del orientalismo al devolver la mirada de manera deserotizada ofertando un cuerpo que parece salido de un campo de concentración. *La Gran Odalisca* de Ingres, por ejemplo, se

representa con abanico emplumado, turbante, sábanas y cortina de encajes que permiten ocultar su desnudez con la estrategia coqueta del “insinúa lo que no muestra pero con no mostrarlo enseña”, mientras el ambiente se aromatiza con esencias: todo está cubierto, en torsión, decorado. En *Buscando marido* Ostojčić, por el contrario, se presenta en plena desnudez: el rasurado de su cuerpo se corresponde con la rasura del entorno fotografiado. La mercancía, su cuerpo y potencial afecto, se presenta sin velos ni fantasmagorías en una transparencia brutal: entregará sin engaño todo aquello que promete². Tal oferta encontró más de 500 interesados con los que Ostojčić mantuvo correspondencia en un

2 Aquí vale la pena recordar un reflexión de Žižek al respecto: “... la mercancía (...) es la promesa de «algo más», la promesa de un goce insondable cuya verdadera ubicación es la fantasía y toda la publicidad apunta a ese espacio fantasmático (...) la función de ese «más» es cubrir la carencia de un «menos», compensar por el hecho de que, por definición, una mercancía nunca cumple en sí misma la promesa (en el plano de la fantasía) que hace. Dicho de otro modo: la «verdadera» mercancía sería aquella que no necesitara ningún complemento, aquella que simplemente entregara enteramente lo que promete” (2006: 200).

procedimiento de *amor a la carta*. Seis meses después decide encontrarse con un ciudadano norteamericano con quien finalmente se casa para obtener la visa de la Unión Europea³. En cuanto a *Untitled* (2005), una apropiación que realiza Ostojić de *El origen del mundo* de Gustave Courbet (1866), Marina Grzinic ha señalado que la artista apunta la mirada hacia el “núcleo de otro origen, el origen de la UE, que reside en organizaciones y diferenciaciones libidinales y biopolíticas, que hege- moniza, clasifica y regula el cuerpo social, económico y administrativo de Europa, y que se está convirtiendo en (...) la Fortaleza Europa” (2008: 153). Fortaleza que Ostojić cruza al cosificarse como mercancía y que sólo fue posible mediante la oferta de aquello que en *Untitled* se enmarca en el círculo estrellado de la UE⁴: la entrada de una mujer de la Europa Oriental a la Unión Europea se realiza mediante un mercado libidinal, que no es más que otra forma de explotación en el mercado del afecto y de la asistencia sexual y emocional. Es decir, el inter- cambio es posible a costa de las asimetrías estructura- les de la globalización.

Desde luego en las lógicas del afecto y el amor se encuentran otras asimetrías, incluso consentidas y deli- beradamente propiciadas; aunque cuando se consien- ten y se propician deba quedar en el aire un incierto “yo no fui”. En *Buscando marido* la idea del *amor romántico* queda descartada, pues el intercambio matrimonial está mediado por un cálculo racional, una mezcla entre el calor del afecto y la frialdad del intercambio racional: un *amor confluente*⁵. En el video que muestra el primer encuentro entre Ostojić y su futuro esposo hay una atmósfera encantada en el diálogo interior de cada uno: “Hablo contra mi emoción”, dice ella. “Ella tiene una sonrisa irresistible para mí... la manera en que ella se para (...) Ella toma mi mano como si hubiese un acuerdo de tiempo atrás”, dice él.

El “como si hubiese un acuerdo” es una forma de protección frente a la incertidumbre del encuentro, y

3 Los detalles del procedimiento pueden consultarse en una charla de la artista: <http://www.youtube.com/watch?v=tpBcxDL6amk>

4 *Untitled* (El origen del mundo) se realizó como afiches para ser pegados en las fachadas de Viena. Duramente criticada la interven- ción duró solo dos días. Una obra financiada con fondos públicos no debería hacer tales señalamientos, consideraron los ciudadanos austriacos.

5 En términos generales el *amor confluente*, categoría acuñada por Giddens (1995), presupone la igualdad entre los sexos, la capaci- dad de elección, la conciencia de que las relaciones son cambiantes, voluntarias y, por lo tanto, contingentes; lo contrario a la promesa de eternidad del *amor romántico*: “hasta que la muerte los separe”, “te querré por siempre”, etc.

no sólo de un encuentro excepcional como ese. Todo manual —de urbanidad, matrimonial, de conducta—, busca codificar los intercambios sociales eliminando o controlando elementos perturbadores. El manual del sexo y el amor pretende suministrar una *carta de nave- gación* para las aguas intranquilas de Eros; el tarot y el horóscopo prometen controlar la incertidumbre futura mediante las *cartas del destino*.

El manual prescribe:

Si tu pareja está en un mal momento y no te pone cuidado, hazle creer que tienes un “arrocito en bajo”, perfúmame, péinate y maquíllate hasta para sacar el perro al parque o comprar la leche, pídele a alguna amiga que te llame cuando estés con él y no le digas quién es, sólo contesta con frases cor- tas como: sí, ajá, ok, te llamo luego; esto no falla.

(*Guía práctica para relaciones estables*, María Paula Loboguerero, 2005)

El Horóscopo alienta:

Encontrarás, si sabes comprender la significación de este tiempo, momentos de plenitud sexual junto a tu pareja, si aún existe un profundo amor. El goce y el amor estarán particularmente unidos en este tiempo, disfrútalo. Si no tienes pareja, este es el momento para conocer al hombre de tu vida, no lo pierdas.⁶

Frente a la pregunta “¿Encontraré pareja pronto?”, el tarot del amor recomienda:

Conocerá a alguien dentro de poco. Pero no se confíe, porque se trata de una relación que en un principio puede parecerle ideal, pero por un exceso de sentimentalismo, puede llegar a per- derla. No tenga prisa.⁷

Por la misma vía van los decálogos de las revistas del corazón: “Cómo encontrar al amor de la vida en 10 pasos” o “Cómo dejar de amar en 10 pasos”. Frente a la incertidumbre del amor buscamos recetarios para descubrir al final que toda receta falla: el manual, el horóscopo, el tarot, el decálogo. Aunque se cree, claro, que otra receta puede funcionar: “Otra vez será” es la

6 http://www.losarcanos.com/amor_tarot.php (Consultado en 31.05.11).

7 <http://tarot.euroresidentes.es/respuesta/10-encontrare-pareja-pronto> (Consultado en 31.05.11).



promesa eternamente suspendida que no se realiza, pero a la que jamás se renuncia. Al respecto Bauman ha señalado que esto sucede en una sociedad de consumo

...partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieren esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución de dinero. La promesa de aprender el arte de amar es la promesa (falsa, engañosa, pero inspiradora del profundo deseo de que resulte verdadera) de lograr "experiencia en el amor" como si se tratara de cualquier otra mercancía. Seduce y atrae con su ostentación de esas características porque supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultados sin esfuerzo (Bauman, 2005: 22).

En uno de los trabajos de Mariana Dicker lo anterior se pone de manifiesto. ¿Y si pudiéramos controlar la incertidumbre e incluso anticipar deliberadamente el deseo? Si la estrategia de Ostojic para cruzar la frontera es convertirse ella misma en mercancía, en *Amor real* (2008) la estrategia de Dicker para controlar la incertidumbre del amor es cosificarse mediante el rol de la novia ideal: complacer al cien por ciento los deseos de alguien. Dicker señala sobre el procedimiento de "Amor real", lo siguiente:

Llamé a Nicolás a quien conocía vagamente, le pregunté si le gustaría escribirme un manual de comportamiento en donde quedara explícito cómo le gustaría que fuera su novia ideal durante los próximos quince días. Yo me comprometería a realizar todo lo que allí estuviera escrito.

En esta propuesta la artista se sirve en bandeja y construye el escenario para que alguien pueda armar un *amor a la carta*. "¿Qué deseas?" es la oferta que todo amante quisiera escuchar; en el "¿qué deseas?" de Dicker resuenan odaliscas⁸, y servida en bandeja se transmuta en una camarera del amor y, claro, en una suerte de concubina con tiempo de caducidad (15 días). Más que un amor real el escenario construido es el modelo de un amor líquido: libre de fricción, sin compromiso y para consumo rápido (desechable).

Si en Ostojic el matrimonio está desprovisto de todo romance, en Dicker el noviazgo está despojado de todo deseo, es decir, el "¿qué deseas?" de la oferta es ilusorio. "¿Cómo le gustaría que fuera su novia ideal?"

⁸ "La palabra española odalisca deriva de la francesa *odalisque*, y ésta de la palabra turca *odalik*, la palabra turca está compuesta por *oda* que significa cámara, pieza, dormitorio y *lik* que se puede traducir como doncella o señorita o, literalmente: *camarera*; aunque ha tomado el significado concreto de concubina", en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Odalisca>.



◀ Mariana Dicker, "Amor real" (2008)

es una pregunta equiparable a "¿Qué zapatos considera ideales para caminar en la montaña?". Pero justamente esta ilusión da en el punto central de los amores a la carta: cuando se tiene la posibilidad de elegir sin restricción alguna no se sabe, en última instancia, qué es lo que se desea:

Tal vez decir "deseo" sea demasiado. Como en los *shoppings*: los compradores de hoy no compran para satisfacer su deseo (...) sino que compran *por ganas* (...) El deseo necesita tiempo (...) necesita atención y preparativos, ya que involucra largos cuidados, complejas negociaciones sin resolución definitiva, algunas elecciones difíciles y algunos compromiso penosos, pero peor aún, implica una demora en la satisfacción (...) cuando la relación está inspirada por las ganas (...) Al igual que otros productos, la relación es para consumo inmediato (...) Pero aun en el caso de que el producto cumpla con lo prometido, ningún producto es de uso extendido (Bauman, 2005: 27-29).

Detrás de cada ilusión se esconde una gran desilusión. Si alguien goza de carta blanca para el amor (construir la novia ideal), tal vez no se logre descubrir qué es lo que se desea de esa relación. Acaso el resultado de un manual tal no sea más que una muestra de mala literatura erótica, cuyo resultado desilusiona:

Mariana se asegura de que no queda ningún fuego encendido y le ofrece un trago y lo sirve. Apenas lo han degustado y se han tumbado en el sofá. *Bésalo nuevamente, con cierta agresividad*. Dejan el trago a un lado. *Lo arrastras hasta tu habitación mientras siguen jugando a besarse y tocarse* (Fragmento del manual, día uno).

Pero además de la desilusión aparece la incertidumbre, que es lo que finalmente esperaba controlarse. Para el día doce, en el manual se anota: "Oye, ¿cómo cambia una experiencia si se es capaz de anticiparla?". La pregunta se plantea después de que en el día diez se anticipe con toda confianza la siguiente petición:

- mmm... ¿Quieres algo?
- ¡Me gustaría mucho una buena mamada!

En el caso de Dicker encontramos, al igual que en Ostojíc, una economía del afecto, pero a diferencia de Ostojíc, no hay contrapartida en el intercambio (como conseguir un pasaporte). La disposición de Mariana Dicker de complacer al autor del manual no busca nada a cambio, lo que hace que como relación fracase. "¿En algún momento cobrará vida Mariana y se saldrá del papel que le estoy escribiendo?", podría perfectamente preguntarse el "creador" de la novia mientras se desenvuelve el libreto. Allí tal vez aparecería el deseo, pues

la novia ideal, a la carta, finalmente es una autómatas, pero “¿y si se saliera del libreto?”. Esto recuerda la reflexión de Baudrillard cuando imagina que después del exceso de la orgía uno de los asistentes le pregunta a otro al oído: “¿Y tú qué vas a hacer después de la orgía?” (después del simulacro de la realización de los deseos se busca algo de realidad, así sea prosaica), y al mismo Baudrillard, nuevamente, cuando describe un experimento en un *mall*: al invitar mediante altoparlantes a coger todo lo que se desee de manera gratuita, la respuesta de los consumidores es la inmovilidad; al desaparecer el dinero como forma de intercambio desaparece, del mismo modo, la ilusión del deseo sobre la mercancía: “...una vez neutralizado el valor de cambio, el valor de uso desaparece también” (Baudrillard, 2002: 252). El modelo monetario de la economía del afecto y el sexo es la prostitución; allí aparece una forma de equivalencia para el intercambio (así esté mediado por la explotación). Pero sin intercambio económico ni intercambio amoroso ¿qué queda del “amor real” propuesto en el experimento del manual? Nada. Ante la ilusión de construirse una novia ideal es posible que el creador del manual se encuentre con la novia de Frankenstein. Acaso aquí se cumpla el famoso adagio: “Ten cuidado con lo que deseas porque podría hacerse realidad”.

Saber preparar, saber servir

La publicidad norteamericana de mediados del XX suministró al mundo del consumo un arsenal de imágenes que construyó el imaginario sobre el modo de ser en el hogar: una versión terrenal del paraíso. Las parodias y críticas a tal versión abundan sin que su potencia desaparezca del mercado audiovisual: limpiar la cocina en traje de noche (ama de casa sexy y esmerada), dar un salto olímpico sobre la mesa de planchar para jugar con los hijos (madre amorosa y cumplidora del deber doméstico) o conversar alegremente con los logos de los detergentes sobre el mejor modo de fregar (esposa en estado de psicosis tóxica que no renuncia a su función doméstica), son muestras del repertorio del ama de casa ideal. Si en *Amor real* Dicker construye deliberadamente un dispositivo para que alguien confeccione mediante un manual de conducta a la novia ideal (devolviendo la mirada, pues es ella quien juega e invierte el dispositivo: “yo hago creer que usted construye”), el ama de casa ideal, a la medida, es tutelada por los dispositivos publicitarios en formato de manual: *tips* de comportamiento entreverados en el mercado del entretenimiento. Algunas artistas han trabajado en torno a la construcción del rol de ama de casa, que no

es más que la construcción de un modo de ser; invertir ese modo de ser procurando simbólicamente la construcción de un modo de ser otro, un sujeto libre de sujeción, es un terreno fértil en la relación arte-género.

En un video-performance de Martha Rosler titulado *Semiotics of the Kitchen* (1975)⁹ la acción de la artista deconstruye el rol de ama de casa construida a la medida de la publicidad. En lugar de destreza y naturalidad del cuerpo en relación con los utensilios de la cocina, el cuerpo de Rosler es un cuerpo de movimientos sin gracia que ha adquirido una mecánica sin sentido. Alfabéticamente Rosler presenta los objetos del sistema culinario haciendo énfasis en la construcción ideológica de la función de los objetos, es decir, poniendo en evidencia que el objeto no se agota en la función. Pero más allá de eso, pone en escena un cuerpo que no se ajusta a la función doméstica o, mejor aún, al modo de ser doméstico; en lugar de domesticado, el cuerpo de Rosler es indisciplinado, no se ajusta al rol, es un cuerpo, literalmente, desajustado: el cuchillo de cocina se enseña no al modo de una hábil cocinera sino al modo de una potencial *uxoricida*, y así como es útil para sajar lomos sirve igualmente para cercenar penes, como efectivamente documentan algunos casos. La finalidad del cuchillo de *Semiotics of the Kitchen* se emparenta más con el cuchillo de la escena del baño en *Psicosis* que con las escenas de los dispositivos publicitarios.

La cocina, aunque vital para nuestra existencia, no ocupa un lugar central para la mirada, pues, como señala Luce Giard, la cocina “se considera muy simple o un poco boba, salvo en los raros casos en que se eleva a la excelencia, al refinamiento extremo; pero entonces es un asunto de los *grandes chefs*, que son hombres, claro está” (2006:160). Sin embargo, en el arte del hacer culinario como actividad cotidiana, “se constata la necesidad de una memoria múltiple”, una “inteligencia programadora”, una “receptividad sensorial”, la “invención de una mini-estrategia de repuesto, cuando falta algún ingrediente o algún utensilio”, todo un repertorio de saberes complejos en forma de montaje, aprendidos —y probablemente sin saberlo ni desearlo— en la cocina de la infancia con las mujeres del hogar: “prever, organizar y proveerse; preparar y servir; levantar la mesa, guardar y limpiar”. Si bien *Semiotics of the Kitchen* nos hace recordar una de las tesis principales

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>. Algunas artistas jóvenes hacen apropiaciones de este trabajo de Rosler: semiótica de la secundaria, semiótica del estudiante de arte, semiótica del baño, etc., pero todas esas apropiaciones se agotan en el aspecto formal propuesto por Rosler sin llegar a su núcleo ideológico.



▲ Marisol Rendón, *Bodegón* (2005)



▲ Marisol Rendón, *Guaca* (2002)

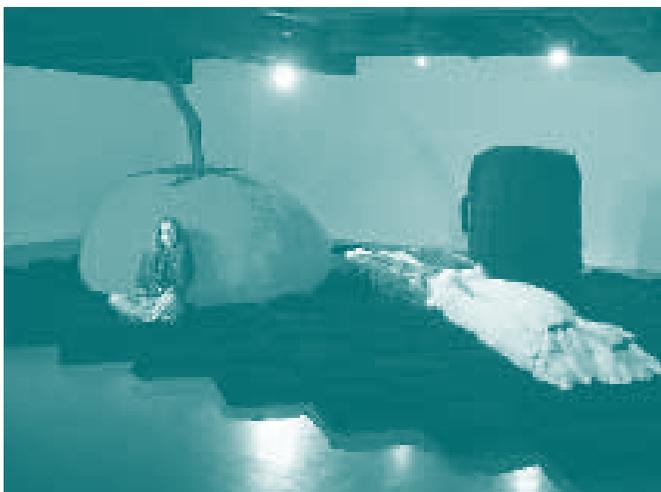
de Foucault —según la cual el cuerpo es construido, modelado y remodelado por la intersección de una serie de prácticas discursivas disciplinarias—, la reflexión de Giard pone en consideración que la mesa se sirve de múltiples maneras y que el dispositivo disciplinario no debe sobreestimarse, pues en el mismo dispositivo se posibilitan espacios en los que se invierten las relaciones:

...escogemos el alimento del compañero para conformar su cuerpo al deseo que tenemos de él, para hacerlo más fuerte, delgado o gordo, blando o musculoso. Al cocinar una “se prepara” un socio “en su punto” y, cuando regresa en la noche, le decimos con una falsa inocencia “te preparé (amorosamente) un pollo en su punto, como a ti te gusta con uvas y manzanas”. ¡Oh, maniobras de seducción que llegarán a su objetivo: la carne es débil! (Giard, 2006: 202).

“En su punto”, más que “a la carta”, es el estado deseado en que el amor se prepara. Saber hacer de comer y saber amar van de la mano: “estaba dotada de un conocimiento de mujer, que se había metido en mi al burlar la vigilancia de mi propósito. Algo que me

llegaba del cuerpo y que me agregaba al gran cuerpo de mujeres de mi linaje, para incorporarme a su legión anónima” (Giard, 2006: 155). Ese saber incorporado, no negado, se encuentra en el trabajo de algunas artistas. Marisol Rendón, por ejemplo, ha explorado ese territorio en *Guaca* (2002), *Veinte pesos de tomate y veinte pesos de cebolla* (2005), *Bodegón* (2005) y *Esperanto* (2010).

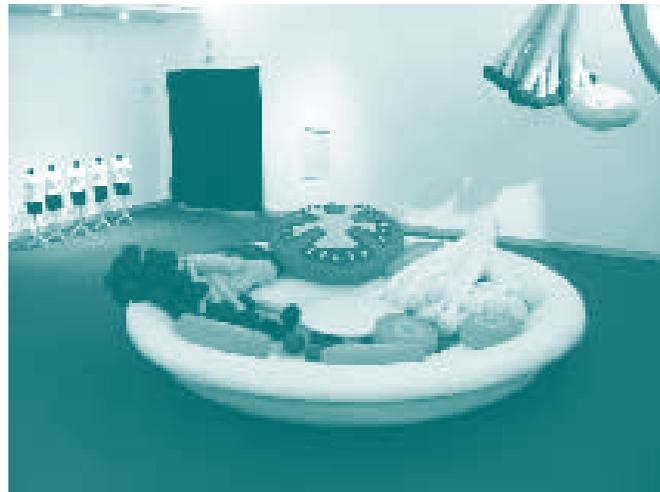
Algo interesante en la obra de Rendón es que lo público y lo privado no están divididos. En *Guaca*, por ejemplo, la intimidad familiar y el conflicto armado convergen en una misma cosa (la olla). Tanto la guaca (sepulcro sagrado y tesoro escondido), como el popular paseo de olla (comida al aire libre), se unen en una misma lectura para revelar una ruptura y una desolación: por un lado, cuando los guaqueros abandonan las ollas de barro —pues en lugar de tesoros sólo contienen tierra—, por el otro, cuando las familias abandonan el sagrado paseo para comer al aire libre por temor a los campos minados. La instalación de Rendón impide que el público pueda atravesar el espacio, este está flanqueado porque es, al mismo tiempo, un lugar sagrado y un lugar peligroso. Las ollas abandonadas muestran tanto la desolación que deja el saqueo funerario, así como la



▲ Marisol Rendón, *Veinte pesos de tomate y veinte pesos de cebolla* (2005)

ausencia de algo que se ligaba en el ritual culinario: la familia unida en el acto de comer.

Las ollas, las neveras y los vegetales muestran, en el trabajo de Rendón, algo más que puros objetos o alimentos. Algo va más allá de ellos. En *Veinte pesos de tomate y veinte pesos de cebolla* y en *Esperanto* (2010), Rendón se incorpora a esa legión anónima que menciona Giard cuando recuerda el encargo cotidiano de su madre: ir a la tienda por \$20 de tomate y \$20 de cebolla, base de la gastronomía local y base, en palabras de Rendón, de toda una economía regional: "De alguna manera yo sabía que mi mamá no podía cocinar sin ellas y, de alguna manera, se convirtieron en objetos muy interesantes para mí, muy sagrados, muy importante para nuestra vida". En "Veinte pesos..." los alimentos y los utensilios están sobredimensionados mediante una instalación de 220 almohadas de terciopelo negro, un tomate, tres cebollas y una nevera hechas en peluche. Los materiales y la escala utilizados por la artista remiten a los juegos de la infancia. En la obra se borran las fronteras entre la necesidad (alimentarse) y las formas sin propósito (el juego). Sin embargo, las obras de Rendón no se agotan en la reminiscencia. En *Esperanto* (obra expuesta en el California Center for the Arts, a diferencia de "Veinte pesos...", realizada en Manizales), la sobredimensión de los alimentos parece ir de la mano con una sociedad de la abundancia, en la que incluso los alimentos y el alimentarse pueden ser un juego. Pero debe recordarse, como correlato, que "con la comida no se juega" es una expresión propia de las sociedades de la escasez y una consigna de quienes militan en favor de una distribución equitativa del alimento en un mundo globalizado en que, literalmente, se "come



▲ Marisol Rendón, *Esperanto* (2010)

capitalismo"¹⁰. Ahora bien, lo anterior no quiere decir que el trabajo de Rendón se sume al activismo alimentario o sea panfletario. Si hay una dimensión crítica y política en la obra de Rendón, esta resulta sutil: un *suspiro* entre la ilusión y la desilusión, como dice la propia artista. El interés de Rendón por la nevera como artefacto (dibujos e instalaciones) pone en juego esa sutileza. Detengámonos, por ejemplo, en *Bodegón* (2005): una nevera, una mesa, un plato y algo más que resulta difícil de determinar: ¿una semilla? ¿Café, acaso? Al ver la instalación con mayor detenimiento nos percatamos de que las semillas no son tales; vemos, por el contrario, la imitación de globitos de látex con cocaína (en material de concreto) servidos en la mesa y regados por miles de la nevera. En la instalación se realiza una yuxtaposición de elementos heterogéneos que permiten construir relaciones. La nevera no sólo es contenedor de alimentos sino también contiene la biografía familiar o, incluso, la biografía de una comunidad: las semillas de café no son ya la base de la economía regional o doméstica; en su lugar están los globos de látex con cocaína servidos en la mesa para ser tragados por una "mula": no ya las mulas para cargar el café, sino las mulas humanas para cargar cocaína. Pasar la frontera para poder servir algo en la mesa y guardar algo en la nevera. En lo desolado de la instalación de Rendón algo se hace presente: el cuerpo ausente de quien debe tragar las bolsas de cocaína. Al igual que en *Buscando marido* de Ostojic, aquí el cuerpo también debe convertirse en mercancía para traspasar la frontera. Una biopolítica está presente aquí, aunque ya no de un modo

10 Véase, por ejemplo, el libro *Con la comida no se juega. Alternativas autogestionarias a la globalización capitalista desde la agroecología y el consumo* (López y López, 2003).



▲ Mariana Dicker, *En bandeja* (2010)

libidinal. Hay potencia en la sutileza de Rendón: en la nevera y el plato hay algo más que la nevera y el plato.

Los alimentos (tomates, cebollas) no pueden comprenderse sin su relación con un sistema de objetos (cubiertos, manteles, neveras y platos); sin embargo, debe tenerse en cuenta que el servicio de mesa no es sólo funcional pues contiene a su vez un aspecto simbólico que han explorado algunas artistas. Obra paradigmática al respecto es *The Dinner Party* (1974-1979) de Juddy Chicago: una gran mesa triangular en la que se construye un lugar para conmemorar a 39 mujeres míticas e históricas; otros 999 nombres se inscriben en las baldosas del suelo. Chicago responde con esta conmemoración a una historia reservada a los heroísmos y logros masculinos. En *The Dinner Party* la legión de mujeres no es anónima, tienen un nombre que se hace manifiesto en el ritual gastronómico identificado con lo femenino mediante el triángulo invertido.

Por la misma vía de Chicago, en el contexto nacional se pueden destacar dos trabajos: *Yo servida a la mesa* (1981 y 2009) de María Teresa Cano y *En Bandeja* (2010) de Mariana Dicker. En la primera, Cano explora el autorretrato mediante un modo de representación no tradicional: el modelado de fragmentos de su cuerpo en comida preparada para el consumo. La artista se sirve en la mesa para ser devorada en una suerte de antropofagia simbólica poniendo en evidencia que un artista no sólo expone obras sino que se expone a sí mismo con la posibilidad de ser degustado gozosamente o ser destrozado sin piedad alguna. Servirse a sí mismo en la mesa es ponerse en bandeja.

En el segundo caso Mariana Dicker dispone una mesa con comida y vino para que el público se siente sin reserva alguna, coma, beba y converse; al final, el



postre: las cabezas de míticas cercenadoras (Judith, Salomé y Dalila) identificadas con el arquetipo de la *femme fatale*. Al final del banquete el público se traga el arquetipo, aunque en verdad no se sabe bien qué es lo que se sirve "En bandeja": si Mariana como anfitriona del banquete ofrenda algo o si son los invitados quienes sirven como plato principal. En el primer caso, el banquete compendiaría los últimos trabajos de la artista: *De la hoguera del hogar*, *Manual de conducta amorosa* y *Roles* (tarotista, *femme fatale* y novia), lo que sugiere que en el banquete Eros y Tanatos están presentes: comer, seducir, amar, engañar, matar. En el segundo caso, el banquete lo compondrían los propios invitados: sin saberlo, asistir a un ritual cuya duración depende de su presencia, no ver una exposición sino resultar expuestos, servidos; una frontera borrosa en la que no queda claro cuándo comienza y termina la escena. Tal vez en bandeja se ponen los dos platos, sin saber propiamente cuál es su finalidad.

En los trabajos reseñados de estas artistas hay una reflexión sobre el rol de lo femenino en relación con la sexualidad, la política, el amor y la comida: por un lado, el sometimiento escenificado mediante las estrategias de la economía del afecto, los manuales del amor y los dispositivos domésticos; por el otro, la resistencia, simbolizada mediante los rituales gastronómicos. Sin embargo, entre polo y polo encontramos un movimiento pendular: si bien Ostojić se oferta como mercancía es ella quien mantiene el control en la forma de intercambio, según el trazado de sus propios objetivos; si bien los dispositivos domésticos construyen y disciplinan un modo de ser, es a partir del mismo dispositivo que se posibilita la inversión de esa relación (las tácticas de Rosler). Es decir, en estos trabajos la cuestión se plantea de modo ambivalente: riesgos y posibilidades simultáneos. Allí está precisamente su potencia.

Referencias

Bauman, Zygmunt (2003). *La globalización. Consecuencias humanas*, México: F.C.E.

_____ (2005). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: F.C.E.

Baudrillard, Jean (2002). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.

Giard, Luce (2006). "Hacer de comer", en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (de Certeau, M.; Giard, L. y Pierre, M.). México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Giddens, Anthony (1995). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.

Grzanic, Marina (2008). "Procesos de encarnación en fronteras: Tanja Ostojić y la diferencia mínima", en *Zejar*, N° 64. Disponible en: http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2009/01/grzanic_en_es.pdf

López García, Daniel y José Ángel López López (2003). *Con la comida no se juega. Alternativas autogestionarias a la globalización capitalista desde la agroecología y el consumo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Russell Hochschild, Arlie (2001). "Las cadenas mundiales de afecto y asistencia y la plusvalía emocional", en *En el límite. La vida en el capitalismo global* (Hutton, Will y Giddens, Anthony –eds). Barcelona: Tusquets.

Žižek, Slavoj (2006). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós.