

Autoras: Begoña Pernas y Fefa Vila Núñez

Comer o ser comida¹

A Babette, por habernos invitado al festín.

Si en el inconsciente (insisten algunos) no hay hombres ni mujeres, y en el futuro (creemos) se habrán desvanecido ambas identidades formando parte de sustancias maleables e indeterminadas, habrá que buscarlos, al menos para escribir este artículo, en el imaginario social, más aún, en las prácticas sociales de un antes, que nos explica, y de un ahora que nos materializa.

Es en la casa donde encontramos, inicialmente, este retrato de familia. La casa burguesa tradicional estaba diseñada y construida en relación con los cuerpos de sus habitantes, estaba hecha a la medida de esos cuerpos: para imponerles una medida, para insertarlos en la homogeneidad del orden burgués donde cada uno ocupaba un lugar y desempeñaba una función. Los cuerpos, bien alimentados, estaban conectados a la casa física y simbólicamente. Sin embargo, la casa posmoderna; la casa de la sociedad de consumo, de la sociedad de la tecnología; con sus electrodomésticos inteligentes y limpios y su comida precocinada ya no tiene en cuenta los cuerpos, no cuenta con ellos. Los encontramos deambulando, como veremos más adelante, por su espacio contradictorio, ilimitado y cerrado a la vez, desconectados y perdidos. En esta nueva casa la energía ya no procede de un cuerpo bien alimentado por una madre sólida y sabia en el ejercicio de sus funciones, y éste es sustituido por un cerebro no corpóreo que aparece como el centro coordinador y por una mano como apéndice que pone, al dar al botón en funcionamiento el proceso culinario.

La cocina bulliciosa, con olor y sabor, donde se dan cita los sentidos, desaparece, la intimidad se individualiza y se refugia en el cuarto de baño donde todo es brillante y nada es profundo. El capitalismo de consumo nos despoja y ya, podemos decirlo, no tenemos propiamente casa, pero tampoco tenemos propiamente madre y tampoco tenemos propiamente comida. La disolución de la familia produce liberaciones que todos celebran: los

¹ Este artículo fue publicado en el catálogo de la exposición “Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX”, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

incluidos y oprimidos por ella (mujeres e hijos) y los excluidos y marginados de ella (homosexuales por ejemplo) Ahora, pensamos, todos podemos ser individuos libres, ¿será esto cierto?, y si es así para quién.

Las limitaciones y los límites impuestos socialmente a las mujeres, tanto reales como imaginarios, encuentran una representación topográfica, en las cuatro paredes de una habitación propia (en el mejor de los casos) y en una ajena o impropia (de manera habitual), sea esta la cocina de nuestra madre de familia, el convento, el despacho universitario, el club de carretera o más recientemente la pantalla del ordenador a la que estaría conectada nuestra *cyborg*-lesbiana, son todas estas prácticas históricas las que explican y atrapan a las mujeres en la articulación de su pensamiento, creatividad e imaginación. La libertad de decidir que se les ha negado debe ser conquistada ciento y una mil veces por medio de estrategias políticas y textuales que aludan a una genealogía propia y a la vez que tengan el poder de romper con toda una tradición de aislamiento y hambruna.

Pongamos, pues, las manos en la masa.

Retrato de familia

Comencemos por una escena hartamente familiar. En la mesa del comedor están sentados la madre, el padre y el hijo. La madre ha preparado la comida y vigila amorosamente la alimentación de la familia; el padre come absorto, pensando en el trabajo al que pronto ha de regresar. El hijo es artista y, obligado a seguir comiendo en casa de los padres por la precariedad económica de su condición, mastica su aburrimiento ante la repetida escena burguesa y la trivialidad de la conversación que consiste de momento en los comentarios de la madre, aparentemente insensible al silencio hosco de los dos varones.

Tenemos aquí, fijados en un retrato de familia, los elementos fundamentales, los pilares por así llamarlos de la sociedad burguesa, el productor, la cocinera y el artista. Alguien podría preguntar, y si nos encontramos en el siglo XXI, probablemente lo hará, dónde está la hija. Podemos suponer, si tenemos una imaginación romántica, que la hija está encerrada en su habitación escribiendo poemas. Si por el contrario nuestra imaginación es clínica, supondremos que está encerrada en el cuarto de baño, vomitando la comida. En todo caso la hija es redundante para la escena, pues será cocinera, artista o productora, salvo que intente ser las tres cosas a un tiempo. La seguiremos más tarde en sus

posibles actividades fuera del cuadro, pero de momento nos conviene seguir analizando la escena.

Uno de los personajes, el productor, es obviamente esencial para la economía capitalista. Los otros dos lo son para la cultura burguesa. Puede que la cultura burguesa no sea esencial para la economía capitalista, aunque forjara sus formas más acabadas en occidente. Así parece demostrarlo el momento actual. Muchos de los valores burgueses están en crisis, y muchas de sus prácticas, la cocina y el arte entre otras, y sin embargo el capitalismo parece gozar de buena salud. Por lo tanto podría sobrevivir sin amas de casa y sin artistas, pero nunca sin productores. ¿Qué lugar ocupan entonces los otros dos personajes en el orden social y qué los une?

Ambos, artista y ama de casa, tienen algo en común: sus quehaceres quedan fuera de las relaciones de intercambio, o al menos la ética que gobierna sus prácticas es ajena, incluso enemiga, de la ética del beneficio. En realidad, el artista vende su obra, pero su tarea no es exactamente trabajo, ni su fin es el lucro, si se trata de un artista verdadero, y el nuestro es un artista verdadero como demuestra el hecho de que aún coma en casa de sus padres. La existencia de un mercado del arte no contradice el esquema, aunque no podemos negar que lo socava. Pues el arte necesita también un circuito y una distribución, pero no unas relaciones de producción estables, al tratarse de un acto voluntario y libre, dónde el artífice no es sustituible por otro, ni su producto responde exactamente a una demanda.

En cuanto al ama de casa, su actividad escapa por definición al mundo de la producción y del intercambio. Se trata de una tarea gratuita, y mercantilmente desinteresada, aunque se cobre en otras especies. Si el valor del arte es difícil de medir, pues su moneda es la esquivada belleza o el talento, el valor del trabajo doméstico es inconmensurable, pues la moneda de cambio es el amor. Amas de casa y genios tienen en común que su labor no ha sido considerada trabajo, aunque se encuentren a leguas en el valor social. Podríamos decir que el trabajo es lo que queda entre el arte y la cocina, y que se define frente a estas dos esferas.

Aquí termina el parecido entre nuestros dos personajes, pues su valor social no sólo es diferente, sino opuesto. El trabajo de la cocinera consiste en una serie de acciones repetidas y fugaces, cuyo producto por definición, desaparece, y cuya productora es, también por definición, casi anónima (o conocida en su casa) y doméstica. Lo opuesto a la acción del artista, cuya obra se caracteriza

por el valor y la permanencia, por la individualidad y firma del creador y el alcance universal y público del objeto creado.

Habría que hacer dos objeciones, al menos, a la anterior dicotomía: cuando la cocina se eleva a arte y cuando las cocineras dejan de ser anónimas. ¿Cuándo es arte la cocina? La respuesta es fácil: la cocina es arte cuando se trata de una elección y sobre todo cuando el cocinero es un varón que encuentra reconocimiento profesional e incluso artístico en su actividad. En el segundo caso, las mujeres se hacen famosas en la cocina cuando pervierten su función nutriente, es decir como envenenadoras. Las únicas cocineras famosas son las que escapan a la condición femenina: las monjas -de manera colectiva y anónima- y las brujas, cuyos ingredientes no convierten la cocina en arte, pero subvierten el orden cotidiano.

Comer está del lado de la necesidad, gozar de la estética es un acto de libertad. De un lado tenemos una madre, del otro un hijo y ambos, en cierto modo se oponen el padre, que sin embargo es esencial para mantenerlos en una economía de mercado. Pero también se oponen entre sí, aunque esta oposición resulte menos conocida en la historia del arte. Para rastrear las consecuencias del retrato de familia, es necesario seguir con mayor detenimiento estas relaciones cruzadas.

La cocinera y el artista.

Las mujeres aprenden a cocinar mirando a sus madres y aprenden con ello una genealogía propia, de madres a hijas, y una ética propia, en que cuidar a otros es básico, lo que entra en abierta contradicción con los valores de la producción, pero también con los del arte. Ni asalariadas ni artistas, las amas de casa han supuesto una infraestructura libremente donada por un mundo antiguo y una ética antigua a un mundo nuevo, regido por el intercambio y la reciprocidad. Durante mucho tiempo el análisis de la economía doméstica quedó relegado, como las mujeres que la ejercían, a la condición de rezago o curiosidad feminista.

Ante su crisis moral y práctica, observamos que era no sólo importante, sino básica para el sostén de una economía capitalista o al menos para su extensión. Lo era también para la extensión de la cultura burguesa y este aspecto es menos conocido. Pues, ¿qué es al fin y al cabo un ama de casa? Desde luego,

una productora de bienes y servicios no remunerada, pero también, quizás en primer lugar, el sostén de una vida privada confortable y libre, donde otros, el productor y el artista, por ejemplo, podían dedicarse a sus tareas.

El hogar ha sido definido como "fábrica de género" (Berk, 1985), lo que tiene varios sentidos. No sólo se crean bienes y se ofrecen servicios sino que se hace bajo el manto de la diferencia sexual, es decir se fabrica la sumisión que, como la sal, no por común es menos necesaria en todos los platos. De ahí que los bienes del hogar desborden todos los cálculos económicos. Pero además, las mujeres fabrican paz social, al ser las encargadas de igualar a los hombres y regular las emociones y el gusto social (Armstrong, 1991). Enfrentados en las relaciones de producción, divididos en facciones políticas, a todos los unía al menos una cosa: una vida privada cuya calidad dependía de la calidad de la esposa.

La gran promesa del capitalismo en el siglo XX fue la expansión de esta forma de vida a todas las clases. No sólo el consumo, sino la forma del consumo. Consumo doblado de amor y de psicología. Dinero, poco o mucho, convertido en felicidad doméstica. Comida y posibilidad de comerse a alguien. La cocinera resulta ser también condimento.

Esto explica el fracaso de todos los intentos de convertir la vida doméstica en un aspecto más de la producción. Desde el socialismo utópico hasta las más originales materialistas norteamericanas de finales del siglo XIX todos los sueños de autogestión y producción colectiva chocaron con el inexorable ideal burgués. Dolores Hayden (1981) en su libro sobre la revolución doméstica cuenta esta historia: una serie de mujeres comprendieron, observando la revolución industrial que estaba cambiando el mundo, que las tareas del hogar tendrían que sufrir la misma transformación que el trabajo de los artesanos. De solitario, no pagado ni gestionado con economía, debía pasar a ser científico, obrero y colectivo. Decidieron liderar esa transformación para controlar la producción; puesto que la industria y los servicios estaban en manos de los hombres, se propusieron crear cooperativas de trabajo para realizar en común el trabajo de los hogares. El proyecto de Melusina Fay Peirce consistía en un modelo de ciudad nueva, con casas sin cocina y espacios comunes donde se comprara, elaboraran y sirvieran comidas. Con horarios y salarios pagados por los maridos, con sala de lectura y gimnasio para permitir a las mujeres gozar de los bienes sociales.

Dolores Hayden cuenta también el final de la historia: la utopía que triunfó finalmente fue el suburbio de posguerra, extendido hasta el infinito en las ciudades americanas, con una esposa similar en todas las cocinas similares y la conversión del género en algo más importante que la clase para determinar el propio destino. La hipertrofia de la vida privada que ahora vivimos, que se expresa en el triunfo de la casa frente a la calle, va de la mano del triunfo del consumo frente a la producción, pero ambos son inseparables del gran confinamiento de las amas de casa.

La tercera función de la fábrica de género consiste en desmaterializar la vida privada. Al igual que la secretaria permite que el jefe se concentre en las superiores tareas del mando, el ama de casa permite que marido e hijos crean que los bienes caen de los árboles. Se fortalece de este modo el desprecio de la vida intelectual hacia el trabajo manual y la obsesión contemporánea por liberarse del cuerpo que necesita, sufre o ensucia, frente al cuerpo ejecutivo que sólo se guía por sus apetitos previamente disciplinados.

El artista y el productor.

De nuevo el artista tiene algo que decir en esta función, aunque desde el otro ángulo. Uno de los rasgos más típicos de la burguesía como clase social es la negación o la ocultación de las bases materiales de su poder, la liberación de sus fuerzas intelectuales y la proyección de sus valores como universales. Para todo ello necesita que alguien se haga cargo de las tareas manuales y del soporte afectivo, y por otro que su promesa de una identidad privada libre y creativa sea creíble. Necesita para ello obreros en las fábricas y en los hogares, y necesita artistas. Los primeros aseguran la base material de la existencia y los segundos su promesa espiritual, modelando la imagen de la libertad completa frente a la necesidad.

Sabemos del desprecio del artista por la vida burguesa. Podemos considerar, como hace Bourdieu (1988), que el artista y el burgués pertenecen a facciones distintas de la clase dominante. En su estudio sobre la distinción, el sociólogo muestra la mecánica de clasificación social a partir del gusto, de la aptitud estética que garantiza la legítima pertenencia a la clase dominante. Frente a los goces vulgares del pueblo, la clase burguesa ha establecido su estilo de vida como una exaltación del dominio de sí y de la sensibilidad educada por el arte. Su fin es proponer la superioridad ética de una clase que sabe renunciar para poseer y dominarse para mandar. Pero para que la operación tenga éxito es

esencial que tales gustos se ofrezcan como universales. Y un arte que es universal no debe ser burgués. De ahí la curiosa auto flagelación permanente de una clase que tiene que negarse para ser. Y el constante rechazo del artista a la mano que le da de comer.

Pero el productor y el artista no son sólo vectores sociales. Son una familia y sus relaciones son de padre e hijo. Pueden odiarse, pero sólo porque el artista ha encontrado otros padres, su genealogía propia, su historia del arte privada. Ahí se juega otra relación que también consiste en negarse para ser. En nuestra mesa simbólica, todo sucede entre el padre y el hijo. La tensión entre creación y producción no es tal, sino una profunda armonía. La tensión entre una vida bohemia y una vida ordenada no toca el fondo de acuerdo completo. Se trata de una especialización de género en que lo realmente importante no es la lucha entre padre e hijo sino la completa eliminación de la madre y la ausencia de la hija.

Los varones se van pasando el testigo del espíritu que se convierte en mando y del mando que se convierte en espíritu, en una metamorfosis monótona aunque no exenta de belleza trágica en que el lazo que los une por encima de todo es no ser mujeres. En este baile las mujeres median, porque para pasar de un hombre a otro hace falta intercambiar algo o comerse algo, traicionar al padre con la hija o con la madre, según el mito en que nos movamos. Las mujeres hacen aquí de cocineras, de condimento y de comida. Una verdadera indigestión.

Por lo tanto, el genio, versión burguesa del héroe, es aquel que reclama la herencia del padre. Legítimo o bastardo, se declara merecedor de la libertad creadora y de la orgullosa soledad. El genio es el que se ha hecho a sí mismo, nacido de sí mismo, es decir, el que no tiene madre. En estas condiciones de fabricación de genios, es fácil de entender el problema de la hija y su ausencia en nuestro retrato inicial.

La hija de la cocinera.

Las hijas tienen una predilección por el mundo del trabajo del que no vamos a hablar, pues queda, como dijimos, entre la cocina y el arte. Cada vez que nos encontramos con hijas cocineras o artistas observamos el mismo empeño en meterse en el terreno intermedio de las relaciones de producción. Territorio

que ya no es del padre ni de la madre y donde pueden encontrar lugar. Del hogar quieren huir como de la peste. El arte las expulsa como a extrañas del gran juego del espíritu. Cada vez que un movimiento de mujeres artistas ha cuajado, éstas han intentado mezclar los espacios y negar los límites.

Teóricamente y en la práctica han defendido la artesanía frente al arte, el trabajo colectivo frente a la soledad creadora, la belleza de las cocinas (en las que procuran no entrar) y de los pañales (en pequeñas dosis), la mezcla de la intimidad con la expresión pública, la politización del arte, la necesidad de cooperación entre mujeres frente a la competencia del mercado, la ausencia de jerarquía entre materiales, géneros y técnicas. Han intentado borrar la oposición romántica entre vida y arte que tanto daño ha hecho a las mujeres artistas.

En periodos de socialización, como durante el *new deal* norteamericano, liberadas del agobio del sentido, las artistas mujeres proliferan. En periodos de radicalismo político, como en los años sesenta en Europa y Norteamérica, se reúnen en librerías, publican en común, pintan o exponen colectivamente. Podemos suponer que en otras regiones del mundo se está produciendo un similar entusiasmo.

Siempre que hay un motivo social para crear que no sea la gloria, las hijas se sienten cómodas y con derecho a hablar. Aunque siempre tienen que apoyarse en otras, reclamar una y otra vez que hubo mujeres artistas y que todas las mujeres son creativas como si la llave del género fuera la única puerta para el arte. No es de extrañar que la obra más conocida de los años setenta sea un banquete simbólico, la cena de Judy Chicago, donde se sientan a comer las mujeres artistas de todos los tiempos. La obsesión por la genealogía que ha caracterizado el feminismo es un intento de reproducir una relación madre-hija que no sea una repetición de la naturaleza, sino generadora de sentido.

Lo que no quiere decir que lo logren. Pues ser hija de madre es no ser genial. Y porque para la libertad creadora hace falta matar a alguien o comerse a alguien. Peor dotadas en cuanto a dentadura y educadas para no mostrar apetito, las mujeres artistas muestran una tendencia preocupante a comerse a sí mismas. O dicho de otro modo, a utilizar su vida y su cuerpo para la creación, entrando así en el juego de la identidad que es estilizado pero poco apetitoso.

Retrato de familia comiendo en *burger king*

Por lo tanto las hijas están esperando su momento social para ser creativas sin dejar de ser cocineras y de ganarse la vida. Lo irónico es que si algo caracteriza esta época es que nunca se producen períodos de entusiasmo colectivo. Por lo tanto los espacios de creatividad colectiva decaen, al menos en occidente. Por otra parte, un proceso más poderoso que la crítica del radicalismo feminista, aunque menos esperanzado, ha dado al traste con el retrato de familia antes descrito. Mientras algunas mujeres soñaban con una sociedad sin escisiones entre cocina y arte, el propio capitalismo se ha encargado de barrerlas. Junto con las jerarquías y los prejuicios burgueses se ha llevado el gusto y la buena vida que eran su promesa. Si la vida pública decae, la privada se vulgariza. Para horror de intelectuales y personas sensibles, el vulgo le ha tomado la palabra a la promesa de universalización de del arte, pero lo ha hecho en forma poco elegante.

La televisión, el suburbio, la comida rápida, el sexo comercial sustituyen para las masas las finas distinciones entre el artista, la cocinera y el productor. Todos se ven unidos en la crisis de la distinción que galopa con el mercado global. El sueño de casas sin cocinas se resuelve en los restaurantes baratos, la voluntad de crear espacios en que la vida diaria y la creación no sean enemigas se encuentra en los programas de televisión. Las clases dominantes siguen distinguiéndose en la comida y en el arte, sustituyendo las amas de casa por servicio doméstico barato e inmigrante, pero el conjunto no es tan alentador para la hija de la cocinera. De momento corre de un papel a otro, negándose a renunciar a alguna de las figuras de la mesa antigua y atenta a los movimientos que prometan otra clase de festín.

Todo lo producido ha de ser destruido.

Ya Marshall Berman (1982) anunciaba, muy acertadamente, en su libro con título marxista, *“Todo lo sólido se desvanece en el aire”*, la imparable pérdida de aureola del capitalismo moderno. No es de extrañar que en estos momentos encontremos nuestro cuadro de familia un tanto desdibujado y arrinconado, en una casa, ahora, habitada por inquilinos. El brillo total de las distintas dependencias de la vivienda nos indica que la casa se ha vaciado de las figuras principales. El padre, la madre, el hijo y la hija han sido expulsados de los espacios que ocupaban, las experiencias vitales que compartían, que les unían a la casa y les reunían en torno a la mesa y sus alimentos han sido destruidas.

El padre, prejubilado, vive con su mujer en un chalet electrónico, tiene una dieta baja en calorías y bajo ningún pretexto puede degustar una comida salpimentada. Su humor, al igual que sus hábitos alimenticios, ha cambiado. Su carácter más bien hosco ha tornado en melancolía y hastío, lo que le impulsa a repetir la misma letanía todas las tardes mirando, no muy a lo lejos, los rascacielos de Benidorm. La madre no le escucha pero asiente. Ella se ha adaptado a la nueva situación sin grandes espavientos que nos revelen cierta pérdida de identidad, sin embargo, observamos que ha sustituido sus tradicionales condimentos por la sana e insípida cocina a la plancha. Ahora su nevera, que ha triplicado en tamaño, está casi vacía, y este electrodoméstico, a saber porqué, la retrotrae a sus hijos. Quiere pensar que están bien, lo piensa sin mucho ánimo en el pensamiento.

El hijo que alababa la libertad cuando vivía en casa de sus padres es ahora un afamado artista que vive como se vive en Nueva York, en Tokio o en Los Ángeles, es decir, está más preocupado por los riesgos de la competencia que por los riesgos del cambio social. Sus hábitos culinarios oscilan entre lo último en restaurantes de moda y la *fast food*. Sus relaciones con los alimentos, al igual que las que mantiene con el sexo, son rápidas y difusas.

La hija nunca ha sido lo suficientemente sólida para adolecer de desmayos fulminantes o mareos pusilánimes. No podemos negar que la encontramos un tanto debilitada. Come con dedicación y esmero, pero por temporadas, que se repiten arbitrariamente a lo largo del año, se encuentra inapetente, estos estados suelen estar precedidos por periodos de máxima radicalidad con la ingesta de alimentos, oscilando entre los ayunos que la devuelven a un estado marginal y etapas de excéntrica militancia *vegan*.

No podemos negar, *a priori*, que su posición es frágil. La infinita metamorfosis y el carácter volátil de todos los valores en el mercado mundial, la despiadada destrucción de todo aquello y de todos aquellos que no se pueden utilizar, y, el ser ella misma espectadora de su propia destrucción, le hace sufrir ciertas perturbaciones que culminan en el ya conocido vómito, pero esto le sucede en periodos de tiempo cada vez más dilatados, lo que le permite no sólo explorar su propia crisis, sino alimentarse del caos circundante como un trampolín que tal vez le conduzca a satisfacer nuevos apetitos culinarios en nuevos hogares y en otros escenarios artísticos.

La teórica feminista Donna Haraway (1991) nos indica cuales han sido las posiciones históricas de las mujeres en las sociedades industriales avanzadas, en lo que ella viene a denominar “las mujeres en el circuito integrado”. Estas posiciones han sido parcialmente reestructuradas a través de la ciencia y de la tecnología y esto hace que hoy en día difícilmente la dicotomía público/privado pueda dar razón del lugar que ocupan las mujeres en este circuito de dominación. En esta dirección argumenta que “... Si alguna vez fue ideológicamente posible caracterizar las vidas de las mujeres mediante la distinción entre los campos público y privado –sugerida por imágenes de la división de la vida de la clase obrera en la fábrica y el hogar, de la vida burguesa en el mercado y el hogar y de la existencia del género en los reinos personales y políticos- es ahora una ideología completamente engañadora, incluso para mostrar de que manera ambos términos de estas dicotomías se construyen mutuamente en la práctica y en la teoría”. Esta autora opta por una profusión de las redes, de múltiples espacios e identidades, de fronteras permeables que permitan el paso entre lo público y lo privado. Que permitan un trasiego fluido entre la cocina y el salón, entre la comida, el conocimiento y la creación.

La tarea es cómo sobrevivir en la diáspora, en la cuerda floja en la que se encuentran los más vulnerables, en la que encontramos también a “la hija”, ahora fuera de cuadro, o lo que es lo mismo fuera de lugar. La tarea es tan compleja como sutil, frente a una “falsa conciencia manipulada, sería necesario una comprensión de los placeres nacies, de las experiencias y de los poderes con serias posibilidades de cambiar las reglas del juego”, nos indica Haraway. Irónicamente, el camino emprendido por nuestra figura más nómada se inicia en cómo no ser un Hombre y en como dejar de ser una Mujer.

Es por eso, y aunque en parte pareciese que nos contradijésemos, que encontramos a la hija en una posición ventajosa, no sólo para disfrutar del posible festín sin temor a una indigestión, sino porque el festín, de existir, sería preparado, anunciado y degustado en comunidades clandestinas, comunidades hambrientas, de las cuales, sin lugar a dudas ella formaría parte. Esta sería la única manera de eliminar de una vez por todas esa sensación continua de agujero en el estómago, de la que adolecen las de su especie (la construcción de una sociedad no represiva o el fin de la especie por inanición).

Apetitos, gustos y disgustos en el arte “feminista”

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, cuestión que Linda Nochlin utilizó como título de su ya clásico artículo publicado en 1971, es prácticamente coetánea a otra pregunta, que funciona también a modo de título, formulada por Lois Banner en 1973, *¿Por qué las mujeres no han sido grandes Chefs?*.

Los primeros años setenta son la continuación fructífera del Movimiento de Liberación de las Mujeres sustentado política y teóricamente por lo que hoy conocemos como la Segunda Ola del Feminismo o Feminismo Radical. Los dos interrogantes a los que hemos hecho referencia responden a este momento, y señalan la búsqueda crítica de respuestas acerca del papel desarrollado o no desarrollado por las mujeres hasta el momento en el mundo de las artes y la "alta" cultura y el de la comida y la "alta" cocina. Estas preguntas son también el resultado de un cambio importante en la posición política y social de las mujeres de esta época en Norteamérica y Europa.

Las autoras, mencionadas más arriba, no sólo se preocupan por la materialidad del color en las obras sino por la existencia de olores propios revestidos con mensajes feministas radicales. Así, Nochlin sugiere que el feminismo desafiaría a la historia del arte y Banner que pondría las cocinas patas arriba. Si Nochlin reta en combate dialéctico al genio artista, Banner lanza dardos envenenados contra el *gourmet* que está al frente de un restaurante de lujo, revestido de autoridad y celebración masculina, frente a la obligación y la carga que es para el ama de casa preparar la comida día tras día.

La función de estas escritoras ha sido constituir un desafío a la representación y al espacio y a un lenguaje negado por una cultura que sistemáticamente ha devaluado, denigrado e ignorado a las mujeres en su papel de creadoras, sean éstas cocineras o artistas. Sin lugar a dudas, el feminismo sigue siendo hoy todavía el lugar desde el cual las mujeres pueden dotarse de poder, asumir el derecho a nombrar y reflexionar sobre que significa ser mujeres en una cultura determinada por valores y reglas masculinas.

La historia del arte del siglo XX sigue presentando a las artistas como seguidoras, y a sus obras como derivadas, de los logros de los "grandes genios" varones. La historia de la "alta" cocina frente a la cocina casera sigue siendo una manifestación de la economía política de la construcción social del género, y de la invalidación social de las mujeres como creadoras de leguajes

culinarios que puedan ser reconocidos como portadores de sustancias y de estrellas propias².

La persistencia, a lo largo de las últimas décadas, de la discriminación de las mujeres, de los tópicos sobre las mujeres, la marginación, la contención o la actitud de conformarse con cubrir el expediente que se adopta con las mujeres artistas en muchas exposiciones, o la consideración de "excepción que confirma la regla" de una gran Chef (una artista) a la cabeza de un buen restaurante (lugar de exposición), son aspectos que nos indican la necesidad de un debate mucho más amplio sobre las prácticas artísticas y sus vínculos también con las prácticas y las relaciones que las mujeres en este nuevo siglo establecen con la elaboración de la comida. Como en otros terrenos, lejos de cerrar cuestiones, el feminismo sigue siendo un espacio abierto a la transformación social a través de generar nuevos interrogantes, y aunque, hoy por hoy no sabemos lo que las mujeres quieren, los logros son incuestionables.

Luce Irigaray en su libro titulado, *Yo, tú, nosotras* (1992) se refiere a la historia de la filosofía y del arte occidental como la historia de lo invariable, esta historia es la que ha impedido abrir espacios para que las mujeres se alimentasen así mismas y a otras, hablasen de ellas y pintasen a sus semejantes. Pero esta negación no equivale al simple vacío o al resignado silencio, ni para el pasado ni para el presente de las mujeres en sus múltiples relaciones con la cultura. Han existido y existen lugares para una imaginaria artística y culinaria propia o descaradamente apropiada y bastarda, simplemente se necesita agitar la historia para que salgan a la luz.

Los proyectos colectivos o individuales donde los discursos feministas se han infiltrado, en los que arte y comida dialogan en un momento concreto o permanente, en una confrontación entre espacio público y espacio privado, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la vida y la muerte, entre el cuerpo (sobrealimentado, bien alimentado, desnutrido o enfermo) son múltiples sus representaciones:

² En 1989, un grupo de feministas francesas forman la "societe des gourmettes" para manifestar su rechazo a la asociación de *gourmets* o *chefs* a la alta, exclusiva y excluyente cocina francesa, que sólo permitía formar parte de esta asociación a aquellos "miembros distinguidos por tener los paladares más finos del país". Una de las razones por las cuales no permitían la entrada a las mujeres se argumentaba a través de que éstas carecían de sensibilidad degustativa que las incapacitaba para el grado de creación que exigía la "alta" cocina.

Los promovidos por Judy Chicago y Miriam Shapiro y realizados colectivamente *The dinner party* (1974-79) y *The education of women as artists: project womenhouse* (1972) en California en la década de los setenta son pioneros, y actualmente considerados clásicos. El collage, a modo de póster, de Mary Beth Edelson, *Some living American Women/Last supper* (1972), surge bajo el mismo contexto que los anteriores. Edelson representa a ochenta mujeres artistas que vivían en esos años, trece de ellas están sentadas en una mesa y presididas por una figura central, Georgia O'Keeffe. No es ésta cualquier mesa, es la mesa usurpada a Jesús y a sus doce apóstoles, ahora en manos de estas mujeres que reclaman el acceso a la autoridad y también a lo sagrado.

De Louise Bourgeois *La destrucción del padre* como parte de la instalación *Le repas de soir*, realizada en una galería de Nueva York en 1974. La base de este trabajo es una mesa sobre la que se representa el rito de la castración y el sacrificio de los machos. Los testículos son sustituidos por pechos maternos que aseguran el alimento.

Trabajos como *Kitchen economics: the wonder of (white) bread* y *Semiotics of the kitchen*, ambos realizados en 1975 por Martha Rosler, en los que somete a los espectadores a fuertes presiones sobre algunos aspectos de la vida cotidiana, del ámbito político y lingüístico, o su vídeo *A budding gourmet* (1974) en el que hace una crítica demoledora al mundo del consumo y de la producción de la *alta gastronomía*, y paralelamente, a la *alta cultura* y a sus circuitos de producción y consumo de arte. Esta crítica la extiende hasta la cocina como espacio de sujeción y sumisión de las mujeres o a como Occidente nos vende el exotismo del Tercer Mundo en sus restaurantes. En la misma dirección, y también dentro de la tradición estructuralista de la época, podemos referirnos a la película de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du comerse, 1080 Bruxelles* (1975) en los que en sus tres horas de duración se nos muestra la rígida rutina de un ama de casa en el desarrollo de sus tareas, que además incluyen servicios sexuales.

M. Laderman Ukeles, Margaret Harrison, Kay Hunt, Mary Kelly, Surd Richardson realizan sus trabajos artísticos en los primeros años setenta influenciadas por la teoría y la política feminista del momento en el que reflexionan críticamente sobre la división sexual del trabajo y las condiciones materiales, sociales y simbólicas sobre la que se mantenía, y que atribuía y distribuía de una manera natural unas capacidades sólo para las mujeres: las de cuidadoras y sustentadoras del orden privado, frente a las que se les asignaba a

los hombres. Pero estas reflexiones, no sólo inciden en el panorama social y cultural del momento, sino que además lo hacen sobre la propia obra de cada una de las artistas y sobre los procesos y circuitos de arte que tampoco son ajenos a los procesos de exclusión y jerarquía sexual.

Cindy Sherman, Barbara Kruger y Nan Goldin en los años ochenta utilizan elementos relacionadas con la comida o con determinados usos sociales del comer en algunas de sus fotografías más famosas. Estos aspectos están presentes en clara referencia a la construcción social del género, a través de los hábitos de consumo, la representación mediática de las mujeres, la putrefacción como metamorfosis y muerte y también del sexo, a la vez que muestran nuevas estrategias y nuevos códigos artísticos para enfrentarse al sexismo y a la cultura dominante.

En los años noventa la francesa, Orlan, en su obra titulada *Omnipresence*, utiliza su propia carne como materia sobre la que operar irrespetuosamente. Convierte en escenografía teatral la operación quirúrgica de su cuerpo filmada en directo. Cebollas, ajos y pepinillos; hortalizas y verduras variadas forman parte de un escenario que está retando a los estereotipos e iconos clásicos que tradicionalmente han conformado la belleza femenina.

Carrie Mae Weems, en su obra fotográfica *Kitchen Table Series* (1990), reflexiona sobre la identidad afro-americana a través de los diferentes objetos y acciones que tienen lugar cotidianamente en la cocina y sobre la cuestión de la mirada blanca y la del hombre negro. Alrededor de la mesa de la cocina las mujeres negras de clase baja cocinan piezas de música *blues*, que se podían escuchar. Coco Fusco y Nao Bustamante en la *performance* titulada *2Cents: Stuff* trabajan sobre los mitos culturales que ligan a las mujeres latinas y la comida a lo erótico en el imaginario de la cultura occidental. Subrayan la relación entre los apetitos sexuales occidentales y las prácticas consumistas cotidianas. Fusco y Bustamante dicen “Si la comida nos sirve como una metáfora sexual, comer representa el consumo en su forma más cruda”.

En el contexto del Estado español, son varias las artistas que han utilizado como signo la comida, como uso o rito, significado o significante en sus trabajos. En los primeros dibujos de Azucena Vieites aparece como un recurso aparente y ambiguo, que establece resistencias en direcciones opuestas: reacciona frente al “peligro de muerte”, bien sea producido por cortes de digestión en el circuito artístico como por la posibilidad de ser engullida o, peor todavía, embutida. Helena Cabello y Ana Carceller, en su vídeo *Bollos* (1996), más allá de ser fieles, por relación metonímica, al proverbio popular

“de lo que se come se cría” apelan críticamente a un sistema heterosexista que torna invisible y silencia a las lesbianas.

Por último queremos destacar, la producción de Victoria Gil, *Autocanibalismo* (1991) y *Cápsulas de tiempo del estómago* (1991) *Desde pequeña siempre te han dicho que no debes llevarte cualquier cosa a la boca* (1993), *Las raíces de Simone Weil (Bandera de la anorexia)* (1994), son algunas de sus obras artísticas más relevantes. La artista se apropia de las imágenes de anuncios de comida enlatada, embotellada o envasada al vacío para transformarlos en irónicas mutaciones, se refiere con ellas al escaso valor nutritivo de las vacías promesas de nuestra cultura consumista que, por otro lado, convierte a la “mujer ideal” en una figura perpetua condenada a la anorexia.

En definitiva, la comida representa quienes somos y como vivimos. La cocina, la comida y determinados hábitos y gestos del yantar están siendo utilizadas para promover ciertas formas de identidad local, sexual e incluso transcultural. La cocina “sin víctimas ni verdugos” desplaza a la mujer burguesa del lado del fogón. La comida nos remite al cuerpo a la vida, al horror, al sexo y a la muerte. La comida y la cocina tienen un papel en las representaciones mediáticas e influyen y construyen determinados sentidos y tensiones entre lo propio y lo ajeno. La comida como representación simbólica del deseo y consumo de pasiones. La comida a punto de ser preparada para un cuerpo poshumano.

La comida: comer, cocinar y crear son acciones que algunas mujeres (artistas, teóricas y cocineras, entre otras) han convertido en estrategias políticas y las han utilizado para una deconstrucción social, cultural y corporal del papel simbólico y físico de las mujeres en las sociedades occidentales actuales. La artista (la hija de la que no nos hemos olvidado) la encontramos en su estudio-cocina-pasillo, está hambrienta (el yo hambriento) y es el hambre el que hace que tome medidas. Medidas de todo tipo. El festín está asegurado. Buen provecho.

Bibliografía

Armstrong, Nancy (1991): *Deseo y ficción doméstica*, Madrid: Cátedra Feminismos.

Barthes, Roland (1975): *Toward a psychosociology of contemporary food consumption*, in *European Diet from pre-industrial to modern times*.

Berk, Sarah Fenstermaker (1985): *The Gender Factory*, Nueva York, Plenum Press.

Berman, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI.

Betterton, Rosemary (1996): *An intimate distance: women artists the body*. London, Routledge.

Bourdieu, Pierre (1988): *La distinción*, Madrid, Taurus.

Brillat-Savarin (1987): *Fisiología del gusto o mediataciones de gastronomía trascendente*. Madrid, Aguilar.

Butler, Judith (2001): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos.

Coontz, Stephanie (1988): *The social origins of private life*, Londres: Verso.

Deepwell, Katy (ed.) (1995): *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas*. Madrid, Cátedra Feminismos.

Dinesen, Isak (1985) *El festín de Babette*. Madrid, Alfaguara.

Dysart, Dinah and Fink, Hannah (1996): *Asian women artist*. Australia, Craftsman House.

Ecker, Gisela (1985): *Estética feminista*, Barcelona: Icaria.

Elias, Norbert (2001): *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Goody, Jack (1998): *Food and Love, a Cultural History of East and West*. Londres, Verso.

Haraway, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra Feminismos.

Hayden, Dolores (1984): *Redesigning the American Dream*, Nueva York: W.W. Norton,.

(1981) *The Grand Domestic Revolution*, Cambridge, Mass: The MIT Press.

Irigaray, Luce (1992): *Yo, tú, nosotras*. Madrid, Cátedra Feminismos

Nochlin, Linda(1988): *Women, art, and power and other essays*. Colorado, Westview Press.

Probyn, Elspeth (2000): *Carnal appetites food sex identities*. London & New York, Routledge.

Rosi Huhn (1994): "Des femmes artistes contemporaines et la folie de la raison: un pasage à l'Autre". En *Feminisme, art et Histoire de l'art*. Paris, École Nationale supérieure des Beaux Arts.

Rosler, Martha (1999): *Posiciones en el mundo real*. Barcelona, MCBA.

Wittig, Monique (1977): *El cuerpo lesbiano*. Valencia, Pretextos.