

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2
dic.2003
semestral

Secciones y artículos [4. Entregues del arte y los medios]

La figura del comensal en el arte efímero. Acerca de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina

Claudia López Barros

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

En los años '80 y principios de los '90 se realizó en Buenos Aires una serie de experiencias artísticas que se dieron a conocer como "Arte Comestible" y se insertaron en lo que el discurso estético-crítico denominó "Arte Efímero".

Propongo que consideremos el lugar de estas obras, que lograron la atención de la prensa gráfica de la época, en el decurso artístico iniciado en la década del '60 por los happenings, en los que también encontramos, aunque trabajado de otro modo, el tema de los alimentos teniendo en cuenta para el análisis el par *presentación/representación*, los sentidos puestos en juego y el lugar del artista y el espectador en el desarrollo de las obras.

Observamos aquí que los alimentos, que han sido un motivo privilegiado por el discurso artístico en diferentes lenguajes, adquieren en el campo del *arte efímero* un cambio de estatuto

Palabras clave

Arte Comestible, Arte Efímero, happening, presentación/representación, sentidos

Abstract en inglés

The figure of table guest in ephemeral art

In the 80's and in the beginning of the 90's a series of experiences were carried out in Buenos Aires which came to be known as "Edible Art" and were inserted in what the critical-esthetic discourse denominated "Ephemeral Art".

In this paper we intend to consider the place of these works, which attracted the attention of the graphic press of the time, in the artistic course started in the 60's by the happenings, where we also find, although it is elaborated in a different way, the

subject of food, taking into account for the analysis the pair presentation/representation, the senses at play and the place of the artist and the viewer in the development of the works.

It is observed that food, which has been a privileged motive for the artistic discourse in different languages, acquires in the field of the ephemeral art a change of condition.

Palabras clave

Edible Art, Ephemeral Art, happening, presentation/representation, senses

Texto integral

1. De presentaciones y representaciones

- 1 Los alimentos han sido uno de los motivos privilegiados por el discurso del arte en diversos lenguajes: pintura, fotografía, cine; pero adquieren en las obras del denominado *arte efímero* un cambio de estatuto.

En el el género de la naturaleza muerta, asentado especialmente en el lenguaje pictórico, se asiste a la *representación* de los alimentos dispuestos de una manera determinada en el lienzo –de acuerdo a reglas de género, al estilo de época y de autor–. La escena de esa disposición de los alimentos se nos muestra: convoca a la contemplación de esa *exhibición*. Y en otra vertiente de género, la de los retratos del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1527/1593), se despliega –en esos rostros contruidos por la combinación de frutas, carnes y vegetales– una propuesta lúdica; en este caso los alimentos expuestos se presentan como la materialidad que posibilita la conformación de esas singularidades. Si bien estos alimentos no aparecen disfrazados sino que pueden distinguirse perfectamente, se encuentran dispuestos de un modo tal que no se representan tanto a sí mismos –como en la naturaleza muerta– sino que ofrecen en conjunto esa otra forma humana que resulta retratada; pero se mantiene en la obra el estatuto de la representación.

- 2 En los happenings, en cambio, cuando el alimento es parte de la obra no está representado sino *en presencia*. Y puede estarlo, al menos, de tres maneras:
 - en algunos casos el alimento opera como un pincel: vemos cómo una happenista, con una pata de pollo, embadurna con tinta negra a otro ejecutante del happening. En este caso, el que el alimento, que funciona como pincel, se da de manera directa a la contemplación del espectador.
 - muchos de los happenings realizados incluyen alimentos que aparecen desplazados del lugar habitual de consumo, como ocurre en el caso de los artistas que se embadurnan con fideos, o se refriegan el cuerpo con pescado o patas de pollo –Por ejemplo en "Meat Joy"–. Son cuerpos que *juegan* con esos alimento ^[1].
 - en otros casos el alimento se ingiere, *comer* es una de las acciones de la obra. Es el caso del "Happening del rayo helado" en el que se ofrece como parte de la obra un guiso de lentejas como cena. Se trata de un arte de acciones y una de ellas involucra la ingesta. En este caso aparece la figura de un artista preparando esa parte de la obra: se menciona en las notas periodísticas de la época el nombre de quien ha oficiado de cocinero ^[2] y no se trata de un cocinero-artista, sino, por ejemplo, de un actor que se ha puesto en ese rol. Este es el caso del actor uruguayo Martín Lasalle, que es quien prepara el guiso de lentejas para ser consumido en este happening. El guiso es ingerido por todos los asistentes, tanto actores como espectadores, y esta acción es parte del evento artístico. El alimento aquí no sólo está presente sino que además se come y aparece en su lugar *tradicional*: es una comida que se sirve tal como podría servirse una cena para la familia, para los amigos, solo que se da en otro contexto que es el de un espacio artístico.

Estas acciones realizadas a lo largo de la década del '60 parecen funcionar como condiciones de producción ^[3] de una serie de obras posteriores, que se mantienen dentro de la esfera del *arte efímero* y que fueron realizadas por una de las artistas con mayor difusión en el período de gloria de los happenings en Argentina. Nos referimos

a las obras de *arte comestible* realizadas por Marta Minujin durante la década del '80 y principios de la de los '90 ^[4].

2. Un arte comestible

- 3 Marta Minujin realiza en 1979 "El Obelisco de Pan Dulce" en la II Feria de las Naciones. Considerada por la crítica como la primera escultura comestible, el obelisco de Pan Dulce era una estructura metálica de 36 metros de alto recubierta por 10.000 paquetes de pan dulce envasados al vacío en moldes de aluminio. El 17 de noviembre de 1979, una grúa reclinó el obelisco hacia uno de sus lados, y luego volvió a elevarlo para depositarlo nuevamente en el suelo. El día 28 de ese mes, carros de bomberos con las sirenas sonando utilizaron sus escaleras para distribuir entre el público – alrededor de 5000 personas– los paquetes de pan dulce.

En 1981, durante la celebración del 20º aniversario de Knoll –una casa de diseño– Marta Minujin presenta su Venus de queso. Se trata de una réplica de la Venus de Milo realizada en una estructura de hierro recubierta con un tejido metálico sobre el que adosó miles de cubitos de queso. Esta obra fue expuesta durante 45 minutos para su contemplación, luego de lo cual fue acostada para que se procediera a su degustación.



El obelisco de pan dulce



La Venus de queso

- 4 En 1985, Marta Minujin presenta "La Estatua de la Libertad con Frutillas" en el Sheraton Hotel; se trata de una réplica de la Estatua de la Libertad realizada con una estructura de hierro recubierta con frutillas. Y en ese mismo año presenta "El Minotauro de Cerezas" en el Plaza Hotel.

Finalmente, en 1993, en el Lobby Bar del Sheraton Hotel, ofrece su "Cuadro Comestible": una reproducción de "El Sueño" de Pablo Picasso realizada con alimentos para ser consumidos por el espectador, luego de un determinado tiempo de exhibición ^[5].

Todas las obras son réplicas, la artista "copia" determinadas obras cambiando el soporte. Pero más que versiones de la obra las consideramos entonces *transposiciones* ^[6]: los rasgos formales de esas obras son transpuestos sobre este nuevo dispositivo ^[7].

En todos los casos la obra se mira, se toca y se come, y en todos los casos se registra así una ampliación de los sentidos puestos en juego en la relación entre la obra y el espectador.

- 5 Entendemos que corresponde revisar el lugar de los alimentos en estos discursos artísticos en relación con el eje *presentación/representación*, como entrada a la observación de los sentidos puestos en juego:

Tabla 1

Lugar del alimento	Discurso	Representación	Presentación	Función
Naturaleza muerta pictórica	X	-	-	Mostración
Retratos de Arcimboldo	X	-	-	Mostración lúdica
Happening	-	-	X	Pincel / Comida
Arte comestible	X	-	X	Mostración + comida

Tabla 2

Sentidos Discurso	Jerarquizados	Presencia	Ausencia
Naturaleza muerta pictórica	Vista	-	Oído/Tacto/Gusto/Olfato
Retratos de Arcimboldo	Vista	-	Oído/Tacto/Gusto/Olfato
Happening (con ingesta)	Vista/gusto/tacto	Oído/olfato	-
Arte comestible	Gusto/Vista/tacto	Olfato	Oído

- 6 Puede intentarse la confrontación de estos rasgos con los de otras emergencias del motivo *alimentos* en la obra artística. En el caso de las naturalezas muertas, los alimentos se presentan como motivo artístico; en los retratos de Arcimboldo, el espectador construye la figura representada siguiendo el juego de una composición construida con los mismos elementos. En ambos casos, el espectador asiste a una representación de los alimentos y ve desplegarse ante él un texto completo, aunque en el primer caso podamos hablar de un espectador *serio* y en el segundo de uno *lúdico*.

En el caso de los happenings y del arte comestible, el espectador completa en cambio, con su acción, la obra. En los primeros, la imprevisibilidad de la escena hace que todo esté por suceder; el espectador tiene la posibilidad de participar como un actor más. Por efecto del discurso convocante y del carácter de las acciones de estos eventos, el convocado es un espectador lúdico/actor potencial. En los segundos, el espectador es un actor, que concluye (mediante la ingesta) la obra; podemos agregar a los dos rasgos descriptos el de asumir la condición de un espectador *comensal*.

- 7 En el plano del efecto enunciativo, en todas las obras pertenecientes al arte efímero se evidencia un fuerte contraste entre la alta volatilidad de las obras y la permanencia de una paradójica figura de autor [8]. Particularmente en el arte comestible, crece la figura de un artista siempre presente pero que, por las decisiones sucesivas que protagoniza, se configura como un artista *gourmet* que invita a un espectador *comensal* a que complete –y consuma– la obra.

- 8 En el arte comestible se da un doble juego de representación/presentación: se vuelve a presentar una obra –la Venus de Milo, "El Sueño", etc.–



El Sueño, Picasso.

pero debido al soporte elegido esa representación es una construcción en presencia, que por efecto de las particularidades de esa presencia se revelará como fugaz: en los cuadros y esculturas comestibles los alimentos están presentes para componer una cierta estructura que luego, con la ingesta de los comensales, quedará vacía. De otra manera: en estas obras esos alimentos aparecen fragmentados, trastocados en forma y en color, a los fines de lograr la transposición, lo más fiel posible dados estos elementos; pero esa fidelidad en el nivel de los rasgos formales –que permiten su rápida identificación: tal escultura, tal otro cuadro– parece diluirse en la fuerza enunciativa que procede del cambio brutal de dispositivo. Que el elemento material de composición de las obras sean alimentos, materiales que están fuera de lo verosímil en pintura, en escultura, en arquitectura, será lo que quedará en primer plano.

3. El Cuadro Comestible: Del lienzo a la bandeja

- 9 Podemos detenernos un momento en "el cuadro comestible", la transposición de "El sueño" de Pablo Picasso realizada por Marta Minujín [9].



Cuadro Comestible

"Nadie se va si no terminan los cuadros" [10] se escuchaba a través de un parlante que

iba y venía por el lobby bar del Sheraton Hotel.". Así describía el diario "El Cronista" una de las escenas que formaban parte de la obra. Relataba además que "*una mezcla de respeto al arte y al estómago*" hacía que el público mostrara un cierto recato para el inicio de la degustación de la obra. Sin embargo, la nota finalizaba informando: "*la idea de la artista argentina fue muy bien recibida*".

- 10 En un trabajo anterior (López Barros 2001) traté de dar cuenta de la desvalorización que generaron los happenings en el discurso periodístico, que les negaba todo valor artístico, calificando a los eventos como puro juego o como locura exacerbada. Estas obras de arte comestible beben de la fuente de esos happenings^[11], que provocaban el rechazo de los críticos de arte de entonces; pero en el momento en que son realizados –casi veinte años después– la crítica los valora de manera diferente, aunque continúa una adjetivación de excentricidad y de escándalo –en continuidad metonímica con los calificativos utilizados para con la artista–. Los calificativos insisten, pero ya no se duda de la pertenencia de estas obras a lo que se considera arte en la época.
- 11 Para esa inscripción plena, contribuyó con seguridad el hecho de que se trata, o bien de transposiciones de obras consagradas –la Venus de Milo, cuadros de Picasso, Mondrian, Botero–, o bien de símbolos como el Obelisco o la estatua de la Libertad. Pero para la construcción de una hipótesis sobre efectos debe observarse también que en estas transposiciones se manifiesta el *trabajo del artista*, un artista que vuelve a encontrar su carácter de *artesano*, condición que desaparece, por ejemplo, en el arte de acción. Pero esas recuperaciones no disuelven los componentes de ruptura: ¿qué significa *comerse* la obra de arte?

Con la ingesta se comprueba la fugacidad de la obra, que se contrapone con la ilusión más tradicional de inmortalidad artística. ¿La obra? Desaparece, la comieron. Tal vez podríamos hablar de un "aura"^[12] ampliada, un aura que ve enfatizada su condición de unicidad dado que una vez que el espectador la ingiere la obra concluye y desaparece. Un arte que comenta al arte y en su comentario lo fagocita.



Notas al pie

1. Aparece la idea del carácter festivo, que en este caso, está siempre asociada a una imagen de desorden, por lo que creemos que se está pensando en fiestas de una atmósfera carnavalesca (Bajtín, M. 1987). ([volver al texto](#))
2. Parece tratarse más bien de un cocinero azaroso, no especializado ni en las artes culinarias ni en las artes plásticas. ([volver al texto](#))
3. Tomamos el término de Eliseo Verón. (1985). ([volver al texto](#))
4. Existe registro de realización de estas obras en Buenos Aires entre 1979 y 1993. ([volver al texto](#))
5. Realiza además en 1980 "La Torre de James Joyce en Pan". Bienal ROSC '80 en Dublin. Irlanda; una réplica del Museo James Joyce realizada con pan, que luego fue consumido por el público espectador. En este trabajo solo tenemos en cuenta las obras de arte comestible realizadas en la ciudad de Buenos Aires. ([volver al texto](#))
6. Seguimos aquí los trabajos de Oscar Steimberg sobre la transposición (2000 [1993]). La entendemos como el pasaje de una obra instalada en un medio, soporte y/o lenguaje a otro. Si bien los ejemplos más frecuentes ocurren del lenguaje literario al cinematográfico: Ej.: *Drácula*, *El nombre de la rosa*, *Cenicenta*, etc, en el caso de las obras de arte comestible se da el pasaje de una obra en mármol a una estructura de hierro recubierta de alimentos (La venus de queso, La estatua de la Libertad de frutillas); o bien del lienzo a la bandeja (El cuadro Comestible). ([volver al texto](#))
7. Con respecto a la noción de *dispositivo técnico*, José Luis Fernández (1994) en su estudio sobre los lenguajes radiofónicos explicita la relación de este concepto con el de *medio* estableciendo que "el lugar de todo dispositivo técnico mediático en el universo de lo discursivo, puede definirse como el campo de variaciones que posibilita en todas las dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, espacio, de presencias del cuerpo, de prácticas sociales conexas de emisión y recepción, etc.) que 'modalizan' el intercambio discursivo cuando este no se realiza 'cara a cara'". ([volver al texto](#))
8. Esta situación y los distintos avatares de la figura del artista ha sido trabajada en profundidad por Daniela Koldobsky (1999). ([volver al texto](#))
9. El diario metropolitano "El Cronista" el 19 de agosto de 1993, bajo el título "Lista de compras" da cuenta de los ingredientes que la artista utilizó para componer esta transposición: 200 huevos, 15 frascos de caviar negro, 15 frascos de caviar rojo, 6 pencas de salmón ahumado, 10 kg. de pavita, 5 kg. de jamón crudo, 8 kg. de jamón cocido, 24 cajas de queso blanco, 3 quesos en barra, 15 kg. de variados quesos franceses, 3 kg. de lomo de cerdo, 4 kg. de cabello de ángel, 15 kg. de mouse de melón, 5 kg. de gelatina, 5 panes blancos ingleses, 2 cajas de espinacas, 10 lt. de crema de leche, 8 latas de morrones, 10 kg. de manteca, 10 kg. de fontina y holandesa, 5 kg. de ciruelas, 5 kg. de medallones, 2 kg. de pasas de uva, 3 kg. de almendras, 1 colorante amarillo, 1 colorante verde, 1 colorante azul, 1 colorante rojo. ([volver al texto](#))
10. Si bien el discurso crítico que da cuenta de estas experiencias hace referencia sólo al cuadro que reproducía "El Sueño" de Picasso, rastreando los metadiscursos

periodísticos de la época encontramos que en ellos se habla de "Cuadros comestibles", que además de "El sueño" de Picasso, estaban "Broadway Boogie-Woogie" de Mondrian y un fragmento de una obra de Botero. ([volver al texto](#))

11. Las obras de "arte comestible" retoman el concepto de *desmaterialización* propuesto como uno de los ejes conceptuales de los happenistas, en especial de aquellos que luego realizaron "un arte de los medios", nos referimos a Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari con su "antihappening" y a la misma Marta Minujín con "Simultaneidad en simultaneidad"; ambas experiencias desarrolladas en 1966. ([volver al texto](#))

12. En el sentido en el que Walter Benjamin (1936 [1971, 1994]) propone la relación de unicidad que el espectador puede mantener con el original. Estas obras, si bien son copias, son absolutamente únicas y permiten una exclusiva relación con el espectador, que será irrepetible. ([volver al texto](#))



Bibliografía

Bajtín, M. (1987) La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais, Mexico: Alianza.

Benjamin, W. (1936 [1971, 1994]) "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica". Traducción española por Jesús Aguirre: Discursos interrumpidos. Barcelona: Planeta-Agostini,.

Fernández, J. L.: (1994) Los Lenguajes de la radio, Buenos Aires: Atuel.

Koldobsky, D. (1999): "Cuerpo/obra de los artistas plásticos en el discurso mediático informativo". Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Semiótica. La Coruña, España.

López Barros, C. (2001) "Cuerpos en acción: la figuración del cuerpo en los happenings de la década del 60 en la prensa Argentina". Ponencia presentada en el VI Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Semiótica Visual "Lo visual en la era de lo post-visual". Quebec, Canadá.

Steimberg, O.: (1993 [1998]) Semiótica de los medios masivos, Buenos Aires: Atuel, 2° edición.

Verón, E.: (1987) La semiosis social, Barcelona: Gedisa.



Autor/es

Claudia López Barros nació en Boedo, Buenos Aires, en 1967. Doctoranda, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) y cursó la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña actualmente en la cátedra de "Semiótica de los géneros contemporáneos" y ha dictado el Seminario "La investigación cualitativa: un abordaje de los fenómenos comunicacionales", en la Carrera de Cs. de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Participa y ha trabajado en distintos proyectos de investigación UBACYT. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre el tema de la relación entre arte y medios masivos en revistas y libros editados por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), la Academia Nacional de Historia, Eudeba, Asunto Impreso y La Crujía. lopezbar@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar