

ARTE/COMIDA/ARTE...

Alejandra Rodríguez Díez



EDITORIAL LAMM

© 2013, Alejandra Rodríguez Díez

© De esta edición:

Centro de Estudios para la Cultura y las Artes Casa Lamm, S.A.
Alvaro Obregón 99 Col. Roma Del. Cuauhtémoc C.P. 06700

ISBN: 978-607-96280-5-5

Diseño de libro: WR Servicios Editoriales.

Ilustración: Dieter Roth, *Martin Walser: Halbzeit*, 1968. *Literaturwust*, edición de 50 piezas en diferentes formatos y textos, libro recortado, agua, gelatina y especies en embutido, 52.5 x 42.5 x 12 cm., Reykjavík, Islandia. ©2006 Dieter Roth Foundation, Hamburgo.

Primera edición: noviembre 2013

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra.

AGRADECIMIENTOS

Para la elaboración de este libro conté con el inestimable estímulo de la doctora Claudia Gómez Haro Desdier, del doctor José Ignacio Prado Feliu y la colaboración de la licenciada Maria Eugenia Sevilla Pérez.

Prólogo

Cicerón dijo que el placer de los banquetes no debe medirse por la voluptuosidad de los manjares, sino por la compañía de los amigos y sus discursos. Epicuro de Samos, el filósofo más antiguo al que nos retrotrae este libro, en un contemporáneo ejercicio de anacronismo histórico, sentenció: “Goza inteligentemente de los placeres de la mesa”. Alejandra Rodríguez ejerce de sumiller intelectual que, en compañía de lectores que van a disfrutar con inteligencia los placeres de la comida como máquinas deseantes, nos guía en el fascinante territorio del arte de la comida. Es un ejercicio necesario en este momento en el que el diálogo no platónico, sino deleuziano, entre gastronomía y arte, se encuentra en su momento de mayor efervescencia. Citaré dos ejemplos actuales para situarnos en lo contemporáneo: la exposición “The Art of Food” en la Somerset House de Londres, introducción a la poética del chef-hacedor Ferrán Adriá, y “FOOD”, en Ginebra, organizada por la UNESCO con la participación de los más importantes artistas contemporáneos que trabajan con los frutos de la madre tierra y las tecnologías de la cocina. La comida y el acto de comer, con toda su carga de significado, aparecen ya en las opulentas y transparentes naturalezas muertas de Juan van der Hammen del siglo XVII como ejercicio de libertinaje barroco, meditación filosófica sobre el tiempo en “vanitas” y lo gozoso de la vida. Estas pinturas tienen ya algo de contemporáneo y, diría, que es su cualidad fotográfica y de iluminación cinematográfica. A partir de algunas de las vanguardias —desde los sensuales bodegones cubistas de Picasso o la premonitoria “Mesa negra” del surrealista Oscar Dominguez, hasta los manifiestos futuristas italianos y las macabras cabezas de animales de Soutine— irrumpe con fuerza inusitada el arte de la comida en las prácticas experimentales que los creadores contemporáneos llevarán a otro nivel más allá del bodegón. El arte de hoy y las nuevas

tecnologías buscan otros materiales y medios, nuevas conductas y nuevos criterios para experimentar la vida a fondo y superar la representación mimética de la realidad. Necesitamos empezar a profundizar y pensar las prácticas gastronómicas del arte más allá de una crítica superficial o de una mera impresión amateur o periodística que encontramos en las demasiado breves reseñas que aparecen cada vez más en la prensa. En el banquete —como la “gastronomía conceptual” de Adriá— al que nos invita la autora, encontramos no sólo la rigurosa base crítico-teórica para el estudio de este diálogo emergente, sino también el incentivo para que cualquier lector que sienta pasión por el arte y por la comida pueda conocer y disfrutar la práctica de la estética relacional. Los artistas contemporáneos han llevado la comida al terreno de lo que Edgar Morin llamó “El pensamiento complejo” y, por tanto, es preciso contar con instrumentos como éste para su estudio.

Chefs como Ferrán Adriá se desplazan de su práctica habitual para iniciar proyectos transdisciplinarios y de investigación, como la reconversión de El Bulli en un centro experimental, y de estudio de las relaciones entre la gastronomía, el pensamiento, las tecnologías y el arte. El especialista en cocina pasa a ser hacedor, en el sentido que le da al término uno de los principales pensadores contemporáneos, y coprotagonista de este libro, el filósofo francés Michel Onfray. No olvidemos que, este paso de la práctica gastronómica a la experimentación, lo anunció el chef catalán cuando fue invitado al gran encuentro de arte contemporáneo que es la Documenta 12 de Kassel en el 2008. Él decidió no asistir, sino llamar a los que lo invitaron, a su restaurante —la cocina y no el museo como lugar de encuentro— a realizar el acto cotidiano y natural de comer, el acontecimiento de perceptos y afectos. A partir de ahí, la “descontextualización” de su cocina como arte, pasa a un segundo plano frente a la invención y experimentación de su nuevo proyecto multidisciplinario. También el término “invención”, tal como lo concibe Gilles Deleuze, toma cuerpo y nos provoca una lectura meditada y en profundidad del tema. La cocina, como indica el pensador francés, nos lleva al problema de la existencia, y su ingreso en el territorio del arte nos permite experimentar “bloques de sensaciones”, como se pone de manifiesto en cada capítulo del libro centrado en la estética del sentir... El cocinero pasa a ser, como en la tradición epicúrea que plasma Onfray en su “Contrahistoria de la filosofía”, libertino barroco, gastrósofo delirante, etnólogo de la cultura culinaria y, como queda de manifiesto en sus libros,

en sus conferencias y en su página web, agitador social y comunicador de una cultura emergente. Los artistas contemporáneos también entran en esa práctica, así, la artista y cineasta Sam Taylor-Wood en su obra “Still Life” (2001), condensa en tres minutos la putrefacción de un plato de fruta que filmó a lo largo de un mes con cámara fija, tenemos la “imagen-tiempo” de Deleuze en una reflexión metafísica sobre la comida. Pablo Trapero en “Sobras” nos hace tomar conciencia del desperdicio de comida a nivel global. Miralda con su “Reserva natural” nos introduce en un templo de calacas hechas de semillas del mundo, reflexionando con humor sobre el ser, el tiempo y la muerte. Nari Ward con “Café Transtranger” nos rodea de los aromas del café para reflexionar sobre lo transnacional y los movimientos migratorios. Y Mircea Cantor en “Straniero” pone sobre la mesa barras de pan, azúcar y cuchillos para hablarnos de las lenguas extranjeras que surgen dentro del discurso iniciado por Joseph Beuys. Todas ellas serían obras a estudiar y gozar en sentido epicúreo con la compañía de este libro.

En el campo de la teoría, la autora también pasaría a ser hacedora de textos que, a modo de innovadora receta culinaria, nos enseña cómo potenciar al máximo la experiencia del arte y de la comida desde una perspectiva diferente y nueva. Creo que es el rol arriesgado, pero necesario, del crítico de arte contemporáneo: ser hacedor de textos y editor de imágenes a partir de la experiencia de un yo que, en el sentido que le da Michel Foucault, es sujeto múltiple liberado de identidades estáticas, facilitador de unos conocimientos y unas experiencias que el ciudadano contemporáneo está deseoso de compartir y experimentar. Diríamos, a modo de los paradigmas de Guattari y Maffesoli que sustentan el texto, que nos encontramos ante un ejercicio de ética y estética cívicas. Pero más allá de eso, este texto tiene también una poética, parece contagiarse del aliento poético de una “Botella de aceite” de Joseph Beuys, de una “Tostadora” de Richard Hamilton o de la “Carta de amor” de Wim Delvoye, escrita en árabe, con pieles de patata.

En el estudio de las prácticas de artistas-hacedores —desde el régimen dietético de los futuristas, hasta el banquete del “devenir mujer” de Judy Chicago en el espacio museístico, o la activación de máquinas deseantes de Rirkrit Tiravanija con sus padthai comunitarios fuera del museo— encontramos, como indica la autora, operaciones de sujetos que construyen sus propios estilos de vida al borde de los saberes y poderes establecidos como espacios de resistencia a la estética tradicional. El elemento de crea-

ción e invención se hace presente en todas las obras estudiadas, partiendo de la esencial práctica de psicoterapia de Félix Guattari en la Clínica La Borde, como prácticas de ecología mental y social y producción de subjetivización con un método “cartográfico multicomposicional”. Diría que el concepto central del que parte la autora con un discurso sintético y esclarecedor, pese a su complejidad, es el de “ritornelo”, el ritmo, la atmósfera que sentimos en los territorios creados por estos artistas.

Una de las más recientes manifestaciones de esta práctica emergente de la cultura contemporánea, a ritmo del ritornelo, cantos, danzas, imágenes y ritmos que generan sensaciones, la encontramos en la primera ópera gastronómica “El somni” (2013). Fue generada debido al diálogo transdisciplinario donde los chefs del Celler de Can Roca, el videoartista Fran Aleu, compositores y diversos especialistas —según se describe en su sitio en la red, y a partir del concepto nietzchiano de Gesamt— nos proponen una “obra total, multidisciplinaria, analógica, digital, real, onírica, cibernética y gastronómica”. Recordemos que Guattari consideraba la cocina como espacio operístico, y que, la ópera, en el sentido wagneriano con el que arranca el banquete, es integración de todas las artes. Los pocos invitados que, en las ciudades donde se representa, acuden a este evento único tendrán una vivencia inolvidable, pero todos los que acuden a la exposición que la acompaña, o al sitio en la red, obtendrán lo que Maffesoli llama “experiencia en común”. Y, no puedo pensar en ningún otro libro publicado, más que el que tienen en sus manos, para completar y repensar esta experiencia acompañados de un buen vino. Como en el paradigma de Félix Guattari del que parte el texto, en prácticas cada vez más frecuentes como la de “El somni”, nos encontramos con la “creatividad ontológica” que se manifiesta en su multiplicidad, diversidad y complejidad. Los hacedores implicados en la obra-ópera están “haciendo mundos” como el título de la Biennale de Venecia del 2009. Como indica la autora: “inventar un platillo, seleccionar los alimentos, crear un estilo, es, finalmente, presentar una visión del mundo”. Esas prácticas ponen de manifiesto una nueva forma de hacer mundos y la necesidad de contar con una guía portátil para recorrer sus territorios al modo del “Atlas mnemosyne” de Aby Warburg.

Esta lectura nos sitúa en el territorio necesario para entender las transformaciones y mutaciones de “lo contemporáneo”, y, en el sentido que le da al término el pensador italiano Giorgio Agamben, a partir de Nietzsche, el inventor “de posibilidades de vida”,

hacerlo desde una posición “intempestiva”. Es intempestivo trasladarse a otro territorio de nuestra vida cotidiana con el pensamiento, analizar la cocina como lo que Michel de Certeau llamó “las artes de hacer”; es practicar un ejercicio intempestivo, acudir a todo el discurso filosófico post-estructuralista para leer las manifestaciones del arte y la comida de hoy, y justamente a través de esa diferencia y anacronismo, percibir y experimentar nuestro tiempo como contemporáneo. Estamos ante un texto contemporáneo y debemos ejercer de lectores contemporáneos, llevando el pensamiento crítico a nuestra experiencia y a nuestras vidas. Todos: críticos, lectores y gourmets, nos enriquecemos con una lectura que nos abre ventanas necesarias en esta época de pensamiento débil, una reflexión pausada que nos permite sentir la sinestesia de olores y sabores que niega la cultura maquínica, veloz y aséptica que nos envuelve. Los lectores de este libro, como experimentadores vitales del arte y de la comida, y a través de un texto-afección lleno de matices y líneas de pensamiento, verán potencializado el sentir y la existencia en la experiencia relacional de los juegos que nos proponen los artistas estudiados. Al terminar la lectura, uno quisiera viajar en el tiempo a los años sesenta y compartir mesa con Joseph Beuys y Dieter Roth en el Restaurante Spoerri de Dusseldorf, para, en la sobremesa, y en el ejercicio barroco de “estar juntos”, (Maffesoli) poder discutir muchas de las ideas y conceptos de nuestra sabrosa lectura.

Dr. José Ignacio Prado Feliu.

Introducción

La cocina, la comida, la gastronomía, el arte y el artista conforman un tema que resultaría en otro momento extraño o fuera de lugar, pero afortunadamente otro es el tiempo. El arte moderno y contemporáneo nos lo demuestran.

¿Cuáles son las relaciones, las conexiones, entre el arte y la comida? No existe una respuesta contundente para esta pregunta; la problematización del arte y la comida como tal nos llevará a una multiplicidad sustentada en los conceptos que integran la propia pregunta.

Es Félix Guattari quien nos puede ayudar a encontrar el sentido de estas relaciones, relaciones que nos llevan a hablar de la producción de subjetividad para poder encontrar en ella esas conexiones de la estrategia artística que el artista emplea en la configuración de su obra. En otras palabras, el acto de comer, el acto de cocinar y el propio arte, proporcionan esa producción de subjetividad en la cual se manifiestan territorios creacionales, como los llama el propio Guattari.

Es así que la experiencia, la creación, la invención y la existencia, son los puntos cardinales en los cuales me apoyo para explicar la conexión entre el arte y la comida, conceptos sin los cuales no es posible abordar el tema.

A lo largo de este trabajo, producto de mi tesis de maestría en arte moderno y contemporáneo, me acompañaron también autores como Michel Onfray, Nicolas Bourriaud, Michel Foucault y Michel Maffesoli, entre otros, cuyas líneas de pensamiento otorgan riqueza que ayudan a explicar el vínculo entre el arte y la comida a la luz del nuevo paradigma de Guattari y del paradigma de Maffesoli. Sustentado en la relación de la ética y la estética, el paradigma de este último se expresa como un experimentar

en común. Justamente, cuando el artista elabora su obra cocinando, provoca al espectador a tener una experiencia conjunta, donde se diluye el acto cotidiano para dar cabida a la obra de arte.

La relación entre el arte y la comida comporta una multiplicidad que complejiza la explicación de la conectividad entre el arte y la comida, porque entre otros muchos factores, interviene la boca como el órgano que se privilegia en esta práctica, no dejando de lado a las sensaciones que son estimuladas en el propio acto de comer, o bien, en torno a él, de tal forma que la práctica artística se transforma en una experiencia.

Es por ello que la cocina de la Clínica de Laborde, como un subconjunto institucional, sirvió como detonador al tema a tratar en este trabajo. La cocina de la Clínica de Laborde¹, explica Guattari, se convertía en un espacio creativo donde el enfermo producía y establecía contacto con subjetividades, hecho que le permitía liberarse de su propio confinamiento y potencializar su creatividad mediante la práctica culinaria, ejercicio productivo de subjetividad.

En su libro *Caosmosis*, Guattari se refiere al esquizoanálisis, el cual no tiene por objeto remedar al esquizofrénico, sino atender al individuo mediante un sistema maquínico, que, en términos del propio Guattari, sería exactamente como una intensidad existencial².

Esta forma terapéutica se dirigirá a ensanchar o ampliar la recomposición de los territorios corporales, psíquicos, biológicos y sociales del paciente. Guattari señala que:

... comprometerá con este fin múltiples vectores semióticos relativos a la corporeidad, la gestualidad, la posturalidad, los rasgos de fisonomía, la especialidad, que se conectan directamente con los niveles de conformaciones preverbales [...]. Tratada como un conjunto de máquinas sociales autopoieticas y transversalistas, la institución asistencial podrá convertirse en campo propicio para una discernibilización

1 La clínica de Cour-Cheverney o Clínica de La Borde es un ejemplo claro de lo que en el terreno de la psiquiatría se puede entender como una revolución en la década de los setenta. Las instalaciones eran un castillo ubicado en el campo en la región de Lor-et-chair. En 1953 la funda Jean Oury, quien había tenido experiencia laboral en el hospital de Saint-Alban, en el cual se funda lo que se denomina Psiquiatría Institucional. Guattari participa en la Clínica de La Borde desde su fundación; su residencia en ella se ubica desde 1955 hasta su muerte, en 1992. Oury fue ahí director clínico por muchos años y y punto de referencia teórico para la clínica institucional esquizoanalítica que Guattari fundó luego de la publicación, en conjunto con Deleuze, de su obra *Anti-Edipo*.

2 Véase Félix Guattari, *Caosmosis*, Trad. Iren Agoff, Argentina, Manantial, 1996, p. 86

de estos vectores que recortan la subjetividad individuada, que la trabajan como a pesar de ella³.

Es esta la explicación que Guattari da para rescatar la subjetivización del paciente, por ello, encuentro propicio el puente con el tema/pregunta que establecí al inicio. Será conveniente circunscribir literalmente el ejemplo que Guattari relata en su libro sobre la forma de trabajo en la Clínica de La Borde, en particular, sobre el subconjunto institucional de la cocina.

Este subconjunto conjuga dimensiones funcionales, sociales y subjetivas marcadamente heterogéneas. Este territorio puede cerrarse sobre sí mismo, convertirse en un lugar de comportamientos y actitudes estereotipadas donde cada cual ejecuta mecánicamente su pequeño ritornelo. Pero también puede cobrar vida, engranar una aglomeración existencial, una máquina pulsional y no solamente de orden oral que influirá sobre las personas que participan en sus actividades o que sólo pasan por ahí. La cocina se convierte entonces en un pequeño escenario operístico: allí se habla, se danza, se toca todo tipo de instrumentos, agua y fuego, masa de pastel y cubos de basura, relaciones de prestigio y de sumisión. En cuanto lugar de confección de los alimentos, es la sede de intercambio de Flujos materiales, señaléticos y de prestaciones de toda índole⁴.

Es evidente que el espacio descrito por Guattari se refiere a una clínica de curación, pero ¿qué tan alejado está de una cocina “normal”? Las acciones se desarrollan de manera similar, como veremos a lo largo de este texto. Lo que es importante destacar son las conexiones entre el arte/comida implicando todos los vectores existentes entre ambos conceptos. En particular el autor se refiere al espacio donde tiene lugar el proceso de elaboración de la comida: la cocina.

Guattari subraya algo muy importante para el tema que me propongo desarrollar:

3 *Ibid.*, p. 87

4 *Ídem*.

El psicótico que se acerca a un subconjunto institucional como el de la cocina atraviesa, pues, una zona de enunciación trabajada que, en ocasiones, puede estar más o menos cerrada sobre sí misma y sujeta a roles y funciones, pero que a veces puede encontrarse directamente conectada con Universos de alteridad que lo sacan de su cercamiento existencial⁵.

Son estos Universos de alteridad los que le permiten al paciente romper con el cercamiento existencial, pero son también los que al artista, al romper las barreras de su confinamiento en una disciplina, el arte, lo llevan a desterritorializarse en otra; es el caso del artista/cocinero.

Debe entenderse que no señalo al artista como psicópata. Mi intención al apoyarme en Félix Guattari, es subrayar el sentido que tiene el acto de cocinar, en el cual, la cocina será el territorio que funda el artista/cocinero, o el artista que utiliza el material alimenticio, ya que ambos construyen su obra en actos vinculados a la cocina y a la gastronomía.

La cocina se convierte así en el territorio creacional y existencial en el cual el artista genera su obra. En otras palabras, la propuesta de este trabajo es encontrar el vínculo entre el arte y la comida como una práctica en la cual el artista maneja materiales extra pictóricos, que son los alimentos, en la diversidad de sus variantes. El artista se enfrenta a hacer uso de acciones como comer con su público, o ver en este acto cotidiano un potencial generativo de su obra.

Fue la plataforma argumentativa de la estética la que me permitió vincular el arte y la comida —así como cuestionar al arte mismo— en sus prácticas. Encontrar en la estética la amplitud y la reflexión de su objeto de estudio, me abrió el camino, o los caminos, para mostrar la conectividad presente en el arte y la comida.

La inquietud por analizar lo que sucedía en esta práctica me impulsó a reflexionar que, la simple descripción lineal de la obra, no me conducía a la exploración contundente de la estrategia de estos artistas, sino que se necesitaba plantear una reflexión sobre el arte y la estética para saltar la descripción que empobrece a la obra y al autor al sólo entenderlos como simples actividades de lo cotidiano.

⁵ *Ídem.*

¿En dónde encontrar la consistencia de un soporte teórico que me permitiera explorar el acto de comer y la creación artística? Éste fue el cuestionamiento que mantuve durante el desarrollo de este trabajo, así llegué a hallar en la estética ese soporte para comprender la práctica artística en su vínculo con la comida.

La comida presentaba una serie de materiales que, aunque comestibles, siempre eran diversos. ¿Sería éste el punto en el cual el artista vio el potencial creativo de este material que, unido al acto de comer, incrementaría su práctica artística en una dimensionalidad diferente, al poder ser la obra de arte ingerida prácticamente por su público?

La estética, al incorporar la subjetividad en su territorio, abrió las fronteras para acoger actos que no eran dignos de ser estudiados, como las emociones o lo banal. En este sentido, la estética puso su atención en actos banales o cotidianos ampliando sus fronteras y posibilitando comprender las prácticas del arte moderno y contemporáneo. Es por ello que la estética sirve de sustento al tema propuesto; sin embargo, la estética a su vez, tiene un lazo con la ética de tal forma que estaré siguiendo la línea de Michel Maffesoli al referirse en su paradigma a una ética de la estética, que no difiere sustancialmente de lo que Guattari propone en su nuevo paradigma estético, el cual subraya la creatividad ontológica, paradigma que rescata la pluralidad, la diversidad y la complejidad del arte en sus prácticas, que siguen hoy en día ocupando nuestra atención. Por otro lado, la concepción que Guattari tiene de la filosofía, es considerarla como una máquina, entendiéndola como un agenciamiento maquínico de enunciación ético-estético y estético y político. El considerar así a la filosofía me ha permitido entender las diversas conexiones que el arte y la comida mantienen: la idea principal del nuevo paradigma estético sustenta que la creatividad es tanto existencial como ontológica.

Para abordar el problema entre el arte y la comida fue necesario hablar de la producción de la subjetividad, tema tratado por Michel Foucault, quien, al hablarnos de las tecnologías del yo, problematiza la formación del sujeto y la despliega al tema de la producción de subjetividad para plantearnos, en estas tecnologías del yo, la relación que el sujeto tiene consigo mismo. La formación de los procedimientos que lo conducen a analizarse, observarse, descifrarse a sí mismo y reconocerse como espacio de un saber posible; en otras palabras, el sujeto hace experiencia consigo mismo. Mediante este estudio, Michel Foucault desembocó al análisis de la sexualidad como una práctica que el hombre tiene de sí mismo, observó en estas prácticas un modo de producción

de subjetividad. En esta perspectiva de pensamiento, Foucault hablará de “artes de la existencia” como una serie de reglas de conducta que se impone el hombre para transformarse a sí mismo. Una producción de subjetividad en la cual el sujeto se constituye. Es también Foucault quien habla de “régimen dietético”, el cual caracteriza la forma en la que se maneja la existencia. El régimen dietético es para el autor un arte de vivir. La producción de subjetividad es finalmente ética y estética, el yo es reinventado como un ser capaz de autogobernarse, de tener autonomía para gozar del placer y del deseo bajo nuevas formas de experiencia. Finalmente, la producción de subjetividad conlleva la invención de posibilidades de vida. El régimen dietético y las artes de la existencia fueron los puntos clave para encontrar la conexión del arte y la comida.

La perspectiva transversal acoge la diversidad y la multiplicidad de la producción de subjetividad para poder dar cuenta del vínculo del arte y la comida, ambos entendidos como territorios existenciales y de creación.

Es importante señalar también que la obra de arte fue sustentado por Deleuze y Guattari como un bloque de perceptos y afectos que son las sensaciones. Esta definición propició el entendimiento de la obra en la estética: la potencia del sentir ocupa un lugar celebrado por este nuevo paradigma estético de Guattari y de Maffesoli, proporcionándonos las herramientas para explicar el vínculo del arte y la comida, práctica en la cual el artista potencializa, justamente, el sentir.

La constelación de conceptos teórico-críticos de Deleuze y Guattari fue empleada para encontrar el vínculo del arte y de la comida como estrategia artística —constelación que a su vez aportó el entender al arte como ese bloque de sensaciones— pero también como territorio en el cual se sucede la desterritorialización y la reterritorialización para encontrar en el ritornelo ese movimiento repetitivo, pero diferente, que es la producción de subjetividades mutantes.

El ritornelo asociado a la territorialidad implica ya esa creatividad existencial, por lo que el arte es entendido como una experiencia en la que el espectador no es más un sujeto pasivo, sino que hace experiencia, por lo que se convierte en experimentador: ¿qué más directa experiencia que el comer los platos elaborados por el artista/cocinero o entrar en contacto con las obras que aluden o evocan al acto de comer? El artista desterritorializa los materiales expresivos, que son los alimentos, para crear una materia altamente molecularizada en la cual se establecen conexiones complejas en las que el

alimento no cumple sus funciones alimenticias por estar en alianza con otro agenciaamiento. Es el caso de Denise Aubertin, que relaciona el alimento con la literatura al meter los libros al horno, resultando así un libro literalmente cocinado. Se comprende entonces que las prácticas culinarias, al entrar en conexión con el arte, potencializan el acto creativo, y es por esta razón que Guattari las denomina como una materia altamente molecularizada: al estar desterritorializada, adquiere una dimensión distinta.

La diversidad y complejidad de esta práctica artística ha violentado el espacio institucional del arte y el del propio quehacer del artista, motivo por el cual, me interesó abordar el tema desde esta perspectiva transversal, sustentando finalmente que se trata de creación de territorios existenciales.

El concepto de ritornelo que introducen Guattari y Deleuze se encuentra ligado o enlazado a otros conceptos, por lo que permite entender la relación del arte y la comida en el sentido de que el ritornelo, en primera instancia, se vincula con el ritmo, ritmo que es repetitivo, pero diferente en cada instante; se relaciona también con el concepto de territorialidad, con los movimientos espontáneos y expresivos, es por ello que estos autores hablan de ritornelos motrices, auditivos, ópticos, etc. El ritornelo es un tiempo no cronológico. Es la duración, es un tiempo que se sale de los goznes para generar ese bloque de afectos y perceptos: sensaciones que son la obra de arte. Siendo así, es el concepto que unido, desde luego, a la producción de subjetividad siempre mutante, permite relacionar la multiplicidad portadora del alimento y del arte en una conjunción fuertemente creativa al considerar que la territorialidad es un acto creativo y existencial.

La intención, como lo he dicho en párrafos anteriores, es poner a operar la obra desde esa perspectiva transversal, maquina, a la cual alude Guattari, y entender que el acto creativo es generado por el deseo que no debe entenderse como carencia, sino, por el contrario, como generador potencial de creatividad.

Paradigma estético...
el de la creación

El tema de la producción de subjetividad es un punto esencial para comprender los paradigmas estéticos de Félix Guattari y de Michel Maffesoli, esta producción de subjetividad se encuentra conectada con el proceso creativo. La subjetividad ha sido incorporada al terreno de la estética, abriendo así la posibilidad de poner atención a los nuevos materiales y prácticas que el artista emplea y ejecuta para la construcción de su obra.

Los modos de subjetividad, concepto empleado tanto por Deleuze como Foucault y Guattari, son entendidos como nuevas posibilidades de existencia que continuamente se están reinventando, es por ello que se encuentra la conexión con el arte y esa misma existencia.

La obra de arte, al ser considerada como una experiencia, está vinculada al tema de la producción de subjetividad y de la creación de territorios existenciales como lo expresa Guattari. Esa producción de subjetividad, es una creación estética, de donde parte la propuesta de los paradigmas estéticos y su íntima relación con la ética. La creatividad y la invención son esenciales en el proceso de autopoiesis que es la subjetividad.

“Paradigma estético... el de la creación”, se propone hacer operar los conceptos de subjetividad en la línea del pensamiento de los autores mencionados. Por ello, encontraremos en el pensamiento foucaultiano las tecnologías del yo como la manera en que el sujeto hace experiencia de sí mismo y su vinculación con la sexualidad y la dietética.

Deleuze y Guattari, principalmente el último, habla de territorios existenciales, como diferentes modos de vida o de existencia. La perspectiva transversal es la forma empleada por ambos para abordar el tema de la subjetividad.

La oralidad maquínica de la que habla Guattari es una máquina relacionada con el hablar y el comer, de aquí el vínculo estrecho con el arte y la comida; se problematizará el acto del hablar y del comer como una paradoja existente entre ambas acciones. Deleuze relaciona las dos acciones desligándolas de la tradición estática como dos series independientes, así, el hablar de los alimentos implica, de alguna manera, comérselos, por tal motivo, se pregunta Deleuze ¿qué es más grave?, ¿hablar de los alimentos o

comerse la palabra? Deleuze propone llegar a un punto en el cual el lenguaje no tendrá relación con los objetos designados, sino con lo expresado, con el sentido. En otras palabras: es el liberar a los sonidos de lo que designan.

El paradigma estético creacional es un subtema de este capítulo, en el cual, se presentan las proposiciones del nuevo paradigma estético de Guattari y del paradigma estético de Michel Maffesoli para analizar sus coincidencias y diferencias, ambos interesados en el territorio de la estética y, por lo tanto, en ese vínculo del arte y la comida.

El paradigma estético de Guattari subrayará la creatividad ontológica: paradigma que rescata la pluralidad, la multiplicidad, la diversidad y la complejidad. Este paradigma permite la conexión con la producción de subjetividades en el ámbito de lo social, del arte, de la comida, de la estética y de la ética.

Tanto Deleuze como Guattari exponen una línea nueva de pensamiento que implica un desmantelamiento de la creencia de la unidad moderna, de la subjetividad y la representación.

Por su parte, Michel Maffesoli propondrá su paradigma estético sustentado en la multiplicidad del yo y el ambiente comunitario; relación evidente con la estética y la ética. Su paradigma se expresa como un experimentar en común.

Algunas prácticas artísticas fueron sometidas a la confrontación de estos conceptos de producción de subjetividad y de los paradigmas señalados, tal es el caso de los futuristas —particularmente en su manifiesto de la cocina— como el de la obra de Judy Chicago en su vínculo con el comer y la sexualidad; César Martínez, en el que se encontró la conexión con la oralidad maquínica; Daniel Spoerri, paisajes y cartografías, y Rirkrit Tiravanija en el que crea un territorio en el espacio institucional del museo o galería.

Producción de subjetividad:

Modos de subjetivación, tecnologías del yo...

El sentido plural y polifónico de la subjetividad se ha incorporado al análisis de los diversos estudios de la estética y el arte; la subjetividad ocupará un lugar privilegiado en esta investigación. Es el artista quien, como creador, subrayará la posición de esta subjetividad sin la cual no es posible remitirnos al proceso creativo.

La incorporación de materiales nuevos como el de las prácticas artísticas conlleva esa producción de subjetividad que no está delimitada o determinada por una univocidad, sino, por lo contrario, opera en un amplio y extenso territorio que da lugar a la creación existencial; en otras palabras, a la experiencia.

Es la producción de subjetividad manifiesta en la constelación de artistas que optan por desplazarse de su territorio al de la cocina para elaborar su obra mediante el acto de cocinar y el acto de comer, en un proceso creativo experiencial.

La producción de subjetividad en el arte crea Universos incorporales que hacen de éstos la fuente inagotable de acciones prolíferas.

La configuración de lo sensible en el arte contemporáneo y, muy particularmente, en la estela de los artistas que despliegan su actividad hacia la cocina, es un nodo del discurso que se sustenta sobre la producción de la subjetividad a partir de la imponderable vinculación que se establece con el cuerpo. Es el acto del comer un acto estético que produce, entonces, esa subjetivación de la que hablaremos, tomando en consideración que el territorio del arte privilegia la problematización de las experiencias estéticas —en este caso la del cuerpo— por las razones explicadas anteriormente, agregando además la articulación establecida con la dimensión ética y política de éstas relaciones.

El pensamiento estético de Guattari y Deleuze son soporte en la articulación que se establece entre el arte, la estética y los modos de vida, particularmente el paradigma

estético de Guattari y el pensamiento de Michel Foucault, que a través de la problematización de la formación del sujeto, nos da luz sobre los modos de producción subjetiva.

En esta línea podemos encontrar cierto paralelismo entre el pensamiento de Foucault y el de Guattari, como lo expresa Deleuze: “Nuestra labor consistía en analizar estados mixtos, composiciones, lo que Foucault llamaba “dispositivos”.

Lo que necesitábamos no era establecer puntos sino recorrer y desenmarañar líneas: una cartografía que comporta un micro-análisis (lo que Foucault llamaba microfísica del poder y Guattari micro política del deseo). Sólo en estas composiciones pueden encontrarse focos de unificación, nudos de totalización, procesos de subjetivación siempre relativos, siempre susceptibles, no los orígenes, perdidos o borrados, sino de tomar las cosas allí donde nacen, en el medio, hender las cosas, hender las palabras. No buscar lo eterno, aunque se trate de la eternidad del tiempo, sino la formación de lo nuevo, la emergencia, lo que Foucault llamaba “la actualidad”. Lo actual o lo nuevo es acaso la *energía*, algo próximo a Aristóteles pero aún más a Nietzsche (aunque Nietzsche lo haya llamado “lo inactual”)¹.

Foucault, Deleuze y Guattari abordarán la subjetividad cada uno en su perspectiva. Sabemos que Deleuze y Guattari trabajan en momentos juntos y en otros por separado y que Foucault trabaja en solitario —por decirlo de alguna manera— pero que entre los tres, como hemos mencionado, se encuentran puntos de coincidencia.

En particular la afinidad entre ellos es un rechazo al concepto moderno de sujeto que nos conecta directamente con el tema de la subjetividad. Ese rechazo al concepto moderno de sujeto entendido como un sujeto unificado, estático y racional, hará que en sus producciones teóricas planteen la posibilidad del surgimiento de un sujeto liberado del miedo, de identidades estáticas —y por tanto unificadas— que le permitirá ser múltiple y disperso para rehacer una nueva subjetividad.

¹ Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*. Trad. J.L. Pardo Torío, España, Pre-Textos, España, 1995, pp. 140-141. La entrevista en esta ocasión estuvo a cargo de Robert Maggiori en *Liberation*, 2 y 3 de septiembre de 1986. En ésta, Deleuze habla de la publicación de su libro titulado *Foucault*, que con motivo de la muerte de dicho pensador escribió. La relación entre ambos pensadores se establece en múltiples coincidencias y mutuas admiraciones. Deleuze explica la diferencia de relación entre Foucault y Guattari sirviendo de puente, en este caso, para encontrar la convergencia entre Guattari y Foucault. Mientras Foucault habla de microfísica del poder, Guattari se refiere a micro-política del deseo.

Foucault estará atento a las técnicas disciplinarias de la modernidad y de los regímenes de poder/saber para explicar esos procesos de producción de subjetividad a los cuales nos referiremos a continuación. Los procesos de subjetivación en Foucault estarán conectados a esos dispositivos, estados mixtos o composiciones, en los cuales es posible hablar de producción de subjetividad.

Los modos de subjetivación están referidos a las prácticas de constitución del sujeto. Para comprenderlos debemos de partir del concepto que tiene Foucault de pensamiento y ver la forma en que se entrelaza la subjetivación con la objetivación.

Si por pensamiento se entiende el acto que plantea, en sus diversas relaciones posibles, un sujeto y un objeto, una historia crítica del pensamiento sería un análisis de las condiciones en las que se han formado o modificado ciertas relaciones entre sujeto y objeto, en la medida en que éstas constituyen un saber posible. No se trata de definir las condiciones formales de una relación con el objeto; tampoco es cuestión de liberar las condiciones empíricas que en un momento dado han podido permitir al sujeto en general llegar a conocer un objeto ya dado en lo real. La cuestión es determinar lo que debe ser el sujeto, a qué condición está sometido, qué estatuto debe tener, qué posición ha de ocupar en lo real o en el imaginario, para llegar a ser sujeto legítimo de tal o cual tipo de conocimiento; en pocas palabras, se trata de determinar su “modo de subjetivación”; pues éste no es evidentemente el mismo según el conocimiento del que se trate, tenga forma de exégesis de un texto sagrado, de una observación de historia natural o del análisis del comportamiento de un enfermo mental².

En la definición de pensamiento queda claro que los modos de producir subjetivación se desarrollan mutuamente con los modos de objetivación. Éstos estarían atentos a determinar en qué condiciones algo puede llegar a ser un objeto para un conocimiento posible, o bien, cómo se ha problematizado como objeto para ser conocido, a qué perfil ha sido sometido y qué parte de él se ha considerado relevante. Todo ello nos conducirá a determinar su modo de objetivación, el cual cambiará de acuerdo al tipo de saber.

² Michel Foucault, “Foucault” en *Estética, Ética y Hermenéutica del Sujeto, Obras Esenciales*, Vol. III, Trad. Ángel Gabi-londo, España, Paidós, 1999, pp. 363-364.

Del vínculo que surge entre la subjetivación y la objetivación, emergen los “juegos de verdad”, así definidos por Foucault. Éstos permiten descubrir las reglas de diversos asuntos y aspectos para llegar a comprender esa verdad que el sujeto manifiesta como suya, de tal forma que lo que pueda decir un sujeto está supeditado a estos juegos de lo verdadero o lo falso.

En resumidas cuentas, la historia crítica del pensamiento no es ni una historia de las adquisiciones ni una historia de las ocultaciones de la verdad; es la historia de la emergencia de los juegos de verdad: es la historia de las «veridicciones» entendidas como las formas según las cuales se articulan, en un dominio de cosas, discursos susceptibles de ser llamados verdaderos o falsos: cuáles han sido las condiciones de esta emergencia, el precio que, en alguna medida, ésta ha pagado, sus efectos en lo real y el modo en que, ligando cierto tipo de objeto a determinadas modalidades del sujeto, dicha emergencia ha constituido, para un tiempo, para un área y para individuos, el *a priori* histórico de una experiencia posible³.

Estos juegos de verdad son concebidos por Foucault, principalmente, cuando el propio sujeto se plantea como objeto de saber posible. Al problematizar los procesos de subjetivación y de objetivación podemos, entonces, estudiar los mecanismos por los cuales un sujeto llega a ser objeto de conocimiento de un dominio del saber.

Foucault abordó su análisis en dos vertientes fundamentales: la primera, en el estudio del sujeto como objeto de estudio, cuando aparece insertado en el conocimiento científico; en este caso se trata del sujeto que habla, trabaja, que está activo, que vive. La investigación fue enfocada a la formación de las ciencias humanas, con un claro referente a las ciencias empíricas y a su discurso en los siglos XVII y XVIII. La segunda estudió la constitución del sujeto que se encuentra en otra zona de la normatividad tradicional, es decir, el sujeto que es delincuente, loco enfermo, y llega a ser objeto de conocimiento de la psiquiatría, del sistema judicial y de la medicina clínica.

Lo que resulta de interés para nuestra investigación es, precisamente, el estudio que realiza sobre la constitución del sujeto como objeto de sí mismo; la formación de los procedimientos que lo conducen a analizarse, observarse, descifrarse a sí mismo y reconocerse como espacio de un saber posible.

³ *Ídem*.

“Se trata, en suma, de la historia de la «subjetividad», si por dicha palabra se entiende la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que tiene relación consigo”⁴.

En la sexualidad, Foucault encontró un área de conocimiento donde el hombre se vincula directamente consigo mismo y donde la subjetividad ocupa un lugar destacado. Así, el tema de la sexualidad lo llevó a plantear nuevas interrogantes sobre la prohibición y el acto de decir la verdad. Las tecnologías del yo —así nombradas por él— fueron la vía por la cual explica esos deberes y prohibiciones de la sexualidad, teniendo presente que no se trataba de trazar una historia sobre estas reglas y restricciones, sino de descubrir los sentimientos, pensamientos, y deseos que pueden ser experimentados como impulsos que conducen al sujeto a buscar dentro de sí.

La sexualidad, nos dice Foucault, presenta una diferencia sustancial con relación al tipo de prohibiciones, ya que, por lo general, en ella se ejercen las que están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo.

Las interrogantes a las que hice alusión en el párrafo anterior sobre el tema de la sexualidad son estructuradas por él de la siguiente manera: “¿de qué forma han requerido algunas prohibiciones el precio de cierto conocimiento de sí mismo?, ¿qué es lo que uno debe ser capaz de saber sobre sí mismo para desear renunciar a algo?”⁵.

Con estas interrogantes Foucault elabora su proyecto de las tecnologías del yo en las costumbres del paganismo y del cristianismo, en esa hermenéutica del sujeto para el cuidado de sí y su relación con la verdad.

En el cristianismo primitivo examinó esa relación del sujeto consigo mismo, en la cual —y mediante una serie de prácticas y obligaciones— el sujeto se transforma. La aceptación de una verdad que el sujeto debe de creer y demostrar que es así, es la línea del cristianismo, en el cual, está implícita la aceptación institucional que es la portadora de esa verdad, así, el sujeto pone en práctica un conjunto de tecnologías que lo conducen a una transformación de sí mismo.

⁴ *Ídem*.

⁵ Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Trad. Mercedes Allende Salazar, Argentina, Paidós/I.C.E.U.A.B., 1990, (Col. Paidós Básica, Pensamiento Contemporáneo, núm 7), p. 47 Foucault investiga sobre las tecnologías del yo, en las cuales se establece ese juego de verdad y falsedad. Para ello se remonta a la cultura pagana y su paso por el cristianismo, señalando las continuidades y discontinuidades en este proceso.

“El cristianismo no es tan sólo una religión de salvación, es una religión confesional. Impone obligaciones muy estrictas de verdad, dogma y canon, más de lo que hacen las religiones paganas”⁶.

Las obligaciones de verdad en el cristianismo son patentes en la aceptación a la autoridad institucional como portadora de verdad, además de que, no sólo hay que creer, sino demostrar que uno las cree; éstas son las características generales que Foucault apunta al cristianismo.

Estas obligaciones de verdad no sólo estarán referidas a la fe como tal, sino que incluyen otro tipo de práctica que hace alusión a la verdad de sí mismo a través del autoexamen de la confesión, etcétera.

Cada persona tiene el deber de saber quién es, esto es, de intentar saber qué es lo que está pasando dentro de sí, de admitir las faltas, reconocer las tentaciones, localizar los deseos, y cada cual está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad, y, por tanto, de admitir el testimonio público o privado sobre sí. Las verdaderas obligaciones de la fe respecto a sí mismo están ligadas entre sí. Este vínculo permite la purificación del alma, imposible sin un conocimiento de sí mismo⁷.

Este conocimiento de sí mismo es el vehículo para alcanzar la pureza. El conocimiento de sí mismo, como una práctica de la tecnología del yo, es la subjetivación que conduce al sujeto —en el cristianismo— a alcanzar la pureza sin la cual es imposible llegar a la verdad.

El estudio de la constitución del sujeto como objeto para sí mismo, como ya lo hemos apuntado, forma un tema crucial para explicar la subjetividad.

En términos foucaultianos, la subjetividad sería la forma en la que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad, en el que tiene relación consigo mismo.

La sexualidad fue el dominio del conocimiento que eligió Foucault para investigar esa parte en la cual el sujeto despliega la relación con su área más íntima, con su individualidad, que es su subjetividad.

⁶ *Ibid.*, p. 80

⁷ *Ibid.*, p. 81

La sexualidad será vinculada, en este caso específico, con el alimento. Hay una asociación entre el acto de comer y la sexualidad. Algunos artistas construirán su obra a partir de este vínculo, unos lo harán obvio y otros de manera sutil, como es el caso de la artista Judy Chicago en su obra titulada *The Dinner Party* (1974-1979)⁸.

Después de largos años de exhibiciones en diferentes galerías y museos, *The Dinner Party* fue emplazada de manera permanente en el Brooklyn Museum, donde había sido expuesta en 1980 después de su primera presentación, un año antes, en el San Francisco Museum of Modern Art⁹.

En la instalación presentada en dicho museo, la artista preparó una mesa en forma de triángulo equilátero sobre una plataforma de baldosas de cerámica que repetían el triángulo equilátero de la mesa. Celebró una cena ritual en la que el espectador fue un invitado más. Se escribieron sobre el piso novecientos noventa y nueve nombres de mujeres invitadas, además de las treinta y nueve invitadas de honor representadas por un servicio de porcelana que indicó su lugar en dicha mesa. El servicio de porcelana, perfectamente colocado, tenía una copa en forma de cáliz.

Cada servicio contaba con un plato con la representación del órgano sexual de las diferentes mujeres seleccionadas para este simbólico festín, en los manteles individuales se bordó delicadamente el nombre de la invitada —como Virginia Woolf o George Sand— haciendo de esta mesa un alarde de orden femenino.

El acto de comer en esta mesa ceremonial convoca, indiscutiblemente, a la subjetivación ética y estética que opta por la ritualización.

La artista cuestionó el papel de la mujer; creó una producción de subjetividad en la que el sexo y la comida fueron el vehículo de la toma de conciencia de las restricciones culturales de las que ha sido objeto.

El cuidado de sí mismo del que habla Foucault se subraya en esta obra al adquirir visualmente una manera diferente de representar a la mujer, la toma de conciencia de sí misma como un objeto placentero.

⁸ Véase anexo, Fig. 1

⁹ Jorge López Anaya, *El extravío de los límites, Claves para el arte contemporáneo*, Argentina, Emecé Arte, 2007, p. 222

La sexualidad se encuentra relacionada con diversos campos del conocimiento, como el biológico, que se circunscribe a la reproducción, incluyendo la diversidad de comportamientos tanto individuales como sociales. La sexualidad está vinculada también a una serie de normas y reglas asentadas en instituciones religiosas, médicas y judiciales, y a la manera de cómo los individuos dan sentido a sus placeres, a su conducta y a sus sentimientos. Así, el tema de la sexualidad, provocó una curiosidad en Foucault que lo llevó a plantear una historia de la sexualidad pero dándole un giro diferente al tema:

Se trataba, en suma, de ver cómo en las sociedades occidentales modernas, se había ido conformando una “experiencia”, por la que los individuos iban reconociéndose como sujetos de una “sexualidad”, abierta a dominios de conocimiento muy diversos y articulada con un sistema de reglas y de restricciones. El proyecto era por lo tanto el de una historia de la sexualidad como experiencia, si entendemos por experiencia la correlación, dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad¹⁰.

Al despejar a la sexualidad de la concepción tradicional que de ella se tiene —y en la que sólo se analizan los mecanismos de represión— el deseo y el sujeto de deseo son eliminados en esta perspectiva, ya que se pone énfasis en la prohibición, descuidando al sujeto y al deseo. Es por ello que, si la sexualidad se analiza como experiencia, el sujeto deseante y el deseo son incorporados al análisis evitando caer en el relato tradicional de los conceptos sucesivos del deseo y de la concupiscencia. Éste es el giro que consiste, precisamente, en analizar las prácticas por las cuales los individuos prestaron atención a sí mismos para descubrirse o reconocerse como sujetos de deseo en esos juegos de verdad y falsedad.

En el caso de la obra de Judy Chicago es evidente la valoración que da a las mujeres al ser ellas las invitadas de honor y ser representadas por sus órganos sexuales, sin ningún tipo de restricción, aceptando su condición femenina con una crítica hacia el sexo opuesto.

¹⁰ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Vol. II, Trad. Marti Soler, Siglo XXI, España. (15 ed.), 2003, pp. 7-8

Al hablar de juegos de verdad y falsedad, Foucault se refiere a esos juegos por los que el individuo se constituye históricamente como experiencia, en otras palabras, se plantea el poder ser pensado.

¿A través de qué juegos de verdad se da el hombre a pensar su ser propio cuando se percibe como loco, cuando se contempla como enfermo, cuando reflexiona como ser vivo, como ser hablante y como ser de trabajo, cuando se juzga o castiga en calidad de criminal? ¿A través de qué juegos de verdad el ser humano se ha reconocido como hombre de deseo?¹¹.

La idea rectora de la genealogía era indagar cómo los individuos, el hombre, han sido conducidos a ejercer sobre ellos mismos, y los otros, una hermenéutica del deseo, en la que la parte sexual ha sido circunstancial.

Particularmente en el cristianismo se observa cómo el sujeto ha sido cuestionado o interpelado para reconocerse como sujeto de deseo, de placer, mediante prácticas como la confesión, el auto examen o ejercicios espirituales conducentes a producir ese despliegue de la subjetividad en el juego de lo verdadero y de lo falso.

La inclusión del sujeto en estos juegos está en relación al planteamiento que Foucault tenía para la configuración de una historia de la sexualidad en la cual aclara, de manera precisa, que para insertar al sujeto en esta historia de la sexualidad, fue necesario analizar los modos según los cuales el sujeto pudo ser incluido como objeto en los juegos de verdad. Ello implicó la elección de un método en el cual se descartarían los universales antropológicos, sin que por ello se considere un rechazo total, sino que hay que cuestionarlos. Hay que entender que el contenido de estos universales antropológicos varía con el tiempo, por lo que es necesario interrogar las condiciones que permiten, de acuerdo a las reglas de lo verdadero y falso, reconocer a un sujeto como enfermo mental o hacer que el sujeto reconozca esa parte de sí mismo que conforma su deseo sexual.

Por lo tanto, la primera regla del método para este tipo de trabajo es ésta: eludir tanto como sea posible, para interrogarlos en su constitución histórica, a los uni-

¹¹ *Ibid.*, p. 10

versales antropológicos (entendiendo también por tales los de un humanismo que hiciera valer los derechos, los privilegios y la naturaleza de un ser humano como verdad inmediata e intemporal del sujeto)¹².

También es necesario replantarse la idea del sujeto constituyente, al que se demanda dar razón de todo lo que puede ser objeto de conocimiento.

En términos generales, es necesario entonces acudir a las prácticas mediante las cuales el sujeto se constituye en la inmanencia de un dominio de conocimiento, observando los procesos particulares de la experiencia en la que el sujeto y el objeto se forman y transforman en relación a sí mismos.

Otro aspecto que se ve involucrado en el tema de la sexualidad, es el que concierne a la moral, aspecto que el propio Foucault confirió un importante apartado y en el cual propone una serie de preguntas para problematizar el dominio de la moral en la sexualidad:

¿Cómo, por qué y en qué forma se constituyó la actividad sexual como dominio moral? ¿Por qué esa inquietud ética tan insistente, aunque variable en sus formas y en su intensidad? ¿Por qué esta “problematización”? Estas interrogantes llevaron a Foucault a plantearse que, después de todo, esta es la tarea de una historia del pensamiento, por oposición a la historia de los comportamientos o de las representaciones: definir las condiciones en las que el ser humano “problematiza lo que es, lo que hace y el mundo en el que vive¹³.”

Esta problematización, nos dice Foucault, se encuentra enlazada a una serie de prácticas que denominó “artes de la existencia”, comprendidas como una serie de reglas de conducta que, en un primer momento, se imponen los hombres con el fin de transformarse a sí mismos.

“Por ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos,

¹² Michel Foucault, “Foucault”, en *Estética, Ética...*, op.cit., p. 366

¹³ Michel Foucault, *Historia de la Sex...* op.cit., p. 13

modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo¹⁴.

La problematización es una constante en el pensamiento de Foucault; al problematizar, doblegamos a nuestro pensamiento a pensar de otro modo y a encaminarnos a la exploración y a la creación de un pensamiento nuevo que enriquece y amplía lo ya escrito, lo ya pensando. Esas artes de la existencia, esas técnicas de sí, con el tiempo, han dejado de ser importantes y han perdido su autonomía al ser integradas, en el caso del cristianismo, al poder pastoral y, posteriormente, a las prácticas médicas, psicológicas y educativas. Así, sería necesario, nos dice Foucault, retomar la historia de las estéticas de la existencia y de las tecnologías del yo, para continuar con interrogantes que posibiliten la creación de nuevos discursos sobre éstas.

“Hace ya mucho que Buckhardt destacó su importancia en la época del Renacimiento, pero su supervivencia, su historia y su evolución no se detienen ahí¹⁵.”

¿Es posible encontrar las tecnologías del yo en textos o manifiestos de las artes modernas? Y si es así, ¿cómo operan en la estética moderna o contemporánea? En el caso particular de este texto que estoy elaborando, podríamos tomar el ejemplo de la vanguardia futurista —muy especialmente los manifiestos realizados en torno a ella— pero principalmente el manifiesto de la cocina futurista, en cual Marinetti establece una serie prácticas, a través de reglas alimentarias para los italianos, que llevarían a la constitución de un nuevo sujeto, de un hombre actual, dinámico, viril, etc. Toda una maquinaria que tendría como objeto el dedicarse a refinar su pensamiento y su paladar dentro de una estética sofisticada en la presentación y ritualización de la ingestión de los alimentos.

Ese cuidado de sí mismo vía la alimentación es el soporte de dicho manifiesto, que se puede insertar en esas prácticas de sí mismo de las que Foucault ha hecho hincapié en su texto sobre las tecnologías del yo, de las cuales la subjetivación es, a su vez, el telón de fondo. Una producción de subjetividad en la cual el sujeto se constituye como

¹⁴ *Ibid.*, pp. 13-14

¹⁵ *Idem.* En referencia al texto de Buckhardt, Michel Foucault hace un comentario a pie de página que dice: “Sería inexacto creer que, después de Buckhardt, el estudio de estas artes y de esta estética de la existencia ha sido completamente descuidado. Piénsese en el estudio de Benjamin sobre Baudelaire...”

un ser que se transforma y transforma sus relaciones con el mundo por la vía alimentaria; en este sentido, nos estamos refiriendo a esa estética de la existencia.

La estética de la existencia es procurada por Marinetti; el régimen propuesto en el manifiesto adquiere una importancia tan vital que estaríamos de acuerdo en pensar que el régimen dietético se convierte en un arte de la existencia.

En todo caso, sea que se haga del saber dietético un arte primitivo o que se vea en él una derivación ulterior, está claro que la propia “dieta”, el régimen, es una categoría fundamental en cuyo través puede pensarse la conducta humana; caracteriza la forma en que se maneja la existencia y permite fijar un conjunto de reglas para la conducta: un modo de problematización del comportamiento, que se hace en función de una naturaleza que hay que preservar y a la que conviene conformarse. El régimen es todo un arte de vivir¹⁶.

Marinetti propone un régimen, una dieta de alimentación que abarca las relaciones que el hombre mantiene con el mundo y consigo mismo.

La relación del régimen en la dieta alimentaria es una cuestión que Foucault tiene presente como una forma de subjetivación; lo plantea en su libro *Historia de la sexualidad* a manera de pregunta: ¿es entonces que el alimento guarda una relación directa e inmediata con el sujeto antes que la propia sexualidad?, ¿será por ello que Foucault dedica un espacio importante para el estudio de la dietética en la antigüedad? Podemos decir, entonces, que en la vanguardia futurista se replantea el tema del régimen dietético con toda su fuerza y potencial al igual que esas tecnologías del yo, y que permean al arte y la estética en ese momento en particular cuya impronta permanece en algunas de las prácticas artísticas contemporáneas.

Estos modos de subjetivación ¿no serán esas operaciones a través de las cuales los individuos o el sujeto construyen sus propios estilos de vida al borde de los saberes y poderes establecidos?¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, 94 El estudio de Foucault en relación al régimen está referido a los griegos en su valoración por la dietética y en la manera como la relacionaban con la medicina.

¹⁷ Véase François Marie Charles Fourier, *Valor educativo de la ópera y la cocina*, Trad. José Luis Suárez Granda, España, Ediciones Trea, S.L., 2008. Fourier busca en estas prácticas la utilidad económica para la sociedad, motivo por el cual integra estas disciplinas a la educación desde la niñez; piensa Fourier que la educación del paladar proporcionará una igualdad en lo social; la ópera desde su óptica es un entretenimiento para el trabajador, en ella reúne la danza, la música, la gimnasia, cuyos valores educativos proporcionan flexibilidad al cuerpo y el dominio del mismo. La inquietud de Fourier

El futurismo crea un espacio de resistencia frente a la estética tradicional al incluir un espacio que no era considerado dentro del dominio del arte: la cocina y el régimen dietético.

En la cocina se despliegan los modos de producción de subjetividad y se construye un propio estilo de vida en íntima relación con la dieta y el régimen. Es el espacio como el de la Clínica de La Borde, donde el sujeto produce su subjetividad, crea una serie de ritornelos, en fin, un espacio de las artes de la existencia.

La subjetivación es una práctica que conlleva la búsqueda de otro modo de vivir, un estilo nuevo.

Ciertamente necesitamos interrogar a los griegos, pero únicamente porque ellos, según Foucault, han inventado esta noción, esta práctica del modo de vida...

Hubo una experiencia griega, experiencias cristianas, etc., pero ni los griegos ni los cristianos pueden hoy hacer nuestra experiencia por nosotros¹⁸.

¿Sería que los futuristas también buscaban ese estilo nuevo de vida?

El discurso/manifiesto se encuentra estrechamente vinculado al poder. Es interesante observar la forma convocatoria con la que se insiste para hacer el cambio en la alimentación que traerá, por consecuencia, un estilo de vida.

La discusión en torno al poder en este manifiesto es un punto del cual se han desprendido fuertes críticas por estar vinculado al fascismo, sin embargo, lo que me interesa enfatizar, es la preocupación de Marinetti en la alimentación y su relación con el arte, con la estética, subrayando lo que Foucault propone en ese concepto de producción de subjetividad o modos de existencia.

Plegar y desplegar son dos términos que se encuentran en íntimo vínculo con la subjetivación, con los modos de vida. Ésto nos remite al afuera foucaultiano, a la realidad como ser del afuera.

Retomando la idea que Foucault tiene de los griegos en relación a esa práctica consigo mismo, Deleuze puntualiza que lo que aportó Foucault en ese revisitarlos fue

se localiza puntualmente en el bien económico, dejando de lado el aspecto artístico y estético; resulta entonces interesante observar que el papel de la cocina y la ópera están presentes en el su pensamiento para apuntalar su valor educativo, que conlleva el sentido de una igualdad social. Si bien Fourier no los liga con la estética y el arte, toma en consideración el trabajo de cocina y la ópera como medios educativos para lograr un bienestar común.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Conversaciones... op.cit.*, p. 171

el otorgarles el crédito de sustentar que sólo los sujetos libres —aquellos que se dominan a sí mismos y cuya relación con los otros se dobla en una relación consigo mismos— ya no tienen que obedecer a los códigos morales que imponen la sociedad, las instituciones, la familia, etc., el sujeto libre ya no tiene una relación con esos códigos morales restrictivos en su interioridad.

Eso es lo que han hecho los griegos; han plegado la fuerza sin que deje de ser fuerza. La han relacionado consigo misma. Lejos de ignorar la interioridad, la individualidad, la subjetividad, han inventado el sujeto, pero como una deriva, como producto de una «subjetivación». Han descubierto la «existencia estética», es decir, el doble, la relación consigo misma...¹⁹

La subjetividad es entendida o explicada por Foucault como una dimensión que deriva del saber y del poder, sin depender de éstos, eso implica que:

... la relación consigo mismo no seguirá siendo reservada y replegada del hombre libre, independiente de todo «sistema institucional y social». La relación consigo mismo será incluida en las relaciones de poder, en las relaciones de saber. Se reintegrará en esos sistemas de los que inicialmente había derivado²⁰.

Esto no implica que el sujeto pierda la relación consigo mismo y que su libertad se vea afectada, o bien, que sea necesario un retorno a los griegos para encontrar la relación consigo mismo como libre individualidad, ya que siempre existirá una relación consigo mismo como zona que se resiste a los códigos y a los poderes. La relación consigo mismo es ya una resistencia.

Lo que hay, pues, que plantear, es que la subjetivación, la relación consigo mismo, no cesa de traducirse, pero metamorfoseándose, cambiando de modo, hasta el extremo del que el modo griego es un recuerdo bien lejano. Recuperada por las relaciones de poder, por las relaciones de saber, la relación consigo mismo no cesa de

¹⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Trad. José Vázquez Pérez, México, Paidós, 1991, (Col. Paidós-Studio, núm 63), p. 133
²⁰ *Ibid.*, p. 135

renacer, en otro sitio y de otra forma. La fórmula más general de la relación consigo mismo es el afecto de sí por sí mismo, o la fuerza plegada. La subjetivación se hace por plegamientos²¹.

La idea rectora que subyace en esa fuerza plegada a la que se refiere Foucault, es que la fuerza debe de ejercerse sobre sí misma. La relación de poder debe de establecerse entre hombres libres que gobiernen a hombres libres, por lo que la fuerza para el plegamiento debe de efectuarse sobre sí misma, ya que, sólo aquél que alcance el dominio de sí mismo es honorable de gobernar al otro.

Al plegar la fuerza sobre sí mismo, en una relación consigo misma, los griegos inventan la subjetivación. No es el dominio de las reglas codificadas del saber (relación entre formas), ni el de las reglas coactivas del poder (relación de la fuerza con otras fuerzas), se trata de reglas en cierto modo *facultativas* (relación consigo mismo): el mejor será aquel que ejerza el poder sobre sí mismo. Los griegos inventan el modo de existencia estética²².

Hay que señalar que Foucault distingue la subjetivación de la moral, de todo código moral, por lo que la subjetivación es ética y estética, en oposición a las morales que participan del poder y del saber. El yo es reinventado como un ser capaz de autogobernarse, de tener autonomía para gozar del placer y del deseo bajo nuevas formas de experiencia; el sujeto, entonces, no trata de descubrir su interior, sino de producirse de manera continua.

El hecho de que Foucault haya recurrido a los griegos no implicó un retorno, como ya dijimos en párrafos anteriores, sino que vio en ellos esa práctica de la que venimos hablando: el dominio del sujeto sobre sí mismo, o bien, la producción de sí mismo de forma permanente. No se trata del descubrimiento de la interioridad sino, repito, es la producción de sí mismo de manera continua.

²¹ *Ibid.*, pp. 136-137

²² Gilles, Deleuze, *Conversaciones...*, *op.cit.*, pp. 181-182

Por otro lado, es importante decir que los procesos de subjetivación son diversos y cambiantes. La producción de subjetividad, tanto individual como colectiva, es múltiple, presenta múltiples vías conducentes a esa producción de sí mismo.

Foucault dice: «un arte de sí mismo que sería exactamente lo contrario de sí mismo». Si hay sujeto, se trata de un sujeto sin identidad. La subjetivación como proceso es una individuación personal o colectiva, unitaria o múltiple. Pero hay muchos tipos de individuación. Hay individuaciones de tipo “sujeto” (éste eres tú..., éste soy yo), pero también las hay de tipo “acontecimiento”, sin sujeto: un viento, una atmósfera, una hora del día, una batalla... Nada garantiza —sino más bien al contrario— que el modo de individuación que corresponde a una vida o a una obra de arte sea el de un sujeto²³.

Deleuze nos encamina a vincular la subjetividad con el acontecimiento, abriéndonos la posibilidad de comprender que la subjetividad es un modo, un proceso continuo, que es un acontecimiento, entendiendo por éste aquello que no tiene otro presente que el instante móvil que lo representa, siempre en un perpetuo desdoblamiento en pasado y futuro, lo que se escapa en un instante hecho presente en relación conmigo mismo o con algo.

“Estos modos comparten efectivamente individuaciones sin sujeto. Y esto es probablemente lo esencial”²⁴. Con estas palabras Deleuze reafirma el vínculo de subjetividad, o modos de subjetivación, con el de acontecimiento. Al centrar nuestra atención en los modos de subjetivación o individuación que ellos producen por su liga con el acontecimiento²⁵, Deleuze subraya el vínculo que existen entre el pensamiento de Foucault con Nietzsche en estos modos de subjetivación: “... la última coincidencia se refiere a los procesos de subjetivación: repitámoslo, no se trata de la constitución

²³ *Ibid.*, p. 184

²⁴ *Ibid.*, p. 186

²⁵ *Ibid.*, pp. 184-185. Cuando Deleuze hace el vínculo de subjetividad o modos de subjetivación con el de acontecimiento, dedica una serie de párrafos para explicar el acontecimiento como esa serie de intensidades que comporta ese instante, y pone como ejemplo la sensación que causaba la presencia de Foucault: “Al propio Foucault nunca se le contemplaba exactamente como a una persona. Incluso en algunas ocasiones intrascendentes, cuando entraba en un habitación, se producía como un cambio de atmósfera, una especie de acontecimiento, un campo eléctrico o magnético... Era un conjunto de intensidades”.

de un sujeto, sino de la creación de modos de existencia, lo que Nietzsche llamaba la invención de posibilidades de vida...”²⁶.

Esos modos de existencia, de creación, son a las que me he referido tomando como ejemplo lo que sucedía en el espacio de la cocina en la Clínica de La Borde, en la cual, como ya lo mencioné, trabajó Guattari, y en el que encuentra que el sujeto —en este caso particular, el psicótico— ejerce su subjetividad en un proceso creativo para construir su territorialidad, su modo de existencia.

El artista crea, inventa, traza su territorio para desplegar su actividad hacia otro territorio que será la cocina. Es por ello que, particularmente, utilicé el ejemplo de la vanguardia futurista, con su manifiesto de cocina futurista y sus implicaciones en el régimen y la dieta.

²⁶ *Ibid.*, p. 189

Subjetividad: Territorios Existenciales

Los modos de subjetivación, como lo vimos en el subtema anterior, es un concepto que utilizan Michel Foucault y Gilles Deleuze para nombrar la actividad que realiza el individuo o una colectividad para construir su estilo de vida sin tomar en cuenta los poderes y saberes establecidos. Así, los modos de subjetivación para estos autores, como también lo es para Guattari, son procesos a través de los cuales se crean nuevas posibilidades de existencia; éstos, aunque se vean amenazados por el poder, están permanentemente reinventándose, de aquí su liga con el arte y la ética.

Cuando el individuo se piense como sujeto ético, los modos de subjetivación estarán presentes como esa fuerza al margen del poder. La ética será entendida como el ejercicio de la libertad en la cual el sujeto puede pensar lo que es bueno o malo. Cuando el individuo se piensa como sujeto ético él mismo se impone una serie de reglas facultativas que lo orientarán en sus acciones para distinguir entre lo bueno y lo malo.

En el caso del pensamiento deleuziano, los procesos de subjetivación admiten la diferencia, crean una manera de vivir, haciendo de ésta una expresión ética o, en otras palabras, haciendo de estas maneras de vivir la expresión ética por excelencia como un acto de plena libertad.

El ejercicio de la libertad será una constante en los tres autores mencionados, e implícito en el concepto de modos de producción de subjetividad, ligado, indiscutiblemente a la creación, a la invención, en donde encuentra el vínculo con el arte.

La subjetividad es plural, es combinatoria de varias melodías simultáneas, no existe ninguna instancia predominante que gobierne.

Será el pensamiento guattariano al que en lo sucesivo estaremos acudiendo para hablar de estos modos de producción y del paradigma estético.

La subjetividad, para ser entendida en esta línea de pensamiento, deberá de tener en cuenta tres problemas: superar la oposición entre sujeto individual y sociedad,

examinar con cuidado los modelos del inconsciente y la actual acentuación de aspectos ecológicos y etológicos concernientes a la subjetividad humana²⁷.

La vía para definir la subjetividad y ampliar la concepción que de ella se tiene es recurrir a una perspectiva transversal, así como a la dimensión maquínica de subjetivación.

La consideración de estas dimensiones maquínicas de subjetivación nos mueve a insistir, en nuestra tentativa de redefinición, sobre la heterogeneidad de los componentes que agencian la producción de subjetividad, encontramos así: 1) componentes semiológicos significantes manifestados a través de la familia, la educación, el ambiente, la religión, el arte, el deporte...; 2) elementos fabricados por la industria de los medios de comunicación, del cine, etc., y 3) dimensiones semiológicas a-significantes que ponen en juego máquinas informacionales de signos, funcionando paralelamente o con independencia del hecho de que producen y vehiculizan significaciones y denotaciones, y escapando, pues, a las axiomáticas propiamente lingüísticas²⁸.

Estas tres consideraciones, a las que Guattari presta atención para ampliar el concepto de modos de subjetivación, implican una crítica al estructuralismo al dejar fuera de su ámbito el estudio del régimen semiótico a-significante (salvo ciertos autores que de alguna manera sí mostraron atención a este régimen). Por otro lado, las transformaciones tecnológicas, dice el autor, nos obligan a tomar en cuenta una tendencia a la homogenización universalizante y a la vez reduccionista de la subjetividad y, al mismo tiempo, una tendencia heterogénica en el reforzamiento de la heterogeneidad y de la singularización de sus componentes²⁹.

Así, el avance de las nuevas tecnologías producen subjetividades complejas que hay que tener presentes para comprender esa re-definición de subjetivación.

La producción maquínica de subjetividad trabaja en dos sentidos: para mejorar nuestra existencia o para empobrecerla.

²⁷ Félix Guattari, *Caosmosis*, op.cit., pp. 12-13

²⁸ *Ibid.*, p. 15

²⁹ En este punto pone como ejemplo el diseño mediante la computadora, que permite crear Universos plásticos, o el trabajo en la solución de problemas matemáticos.

El lado positivo de esta producción maquínica de subjetividad estará señalada por su articulación con los agenciamientos o conformaciones colectivas de enunciación, siendo la creación y la invención lo positivo, mientras que lo negativo será la masmediatización.

La reflexión que Guattari hace respecto a la presencia de las nuevas tecnologías y su producción de subjetividad, es el encontrar una posible emancipación con respecto a la situación actual de opresión en la que estamos viviendo hoy en día e ingresar a una era posmediática en la cual habrá una reapropiación y una re-singularización de los medios de comunicación³⁰. Evidentemente que para la era posmediática referida, se observará una nueva producción maquínica de subjetividad.

Por otro lado, la heterogeneidad y la polifonía de la subjetividad, nos conducen a poner nuestra atención en los estudios etológicos y ecológicos para ampliar la re-definición de subjetividad. El estudio de su producción es analizado en la ecología social y la ecología mental, particularmente en la psicoterapia institucional, siendo el ejemplo más directo la Clínica de La Borde.

Al enfermo psicótico se le creaba un clima de constante actividad y de responsabilidades para propiciar la comunicación y crear focos locales de subjetivación colectiva, no se trataba exclusivamente de una remodelación de la subjetividad del paciente —tal y como preexistía antes de su estado de crisis— sino que era una producción subjetiva totalmente distinta. Una manera que ilustra esta producción era la invitación que se hacía a los enfermos psicóticos procedentes de medios agrícolas humildes para experimentar con la práctica de las artes plásticas, la música, el teatro, el vídeo, etc., universos totalmente ajenos a su experiencia. Otro grupo de enfermos pertenecientes a la burocracia y a los intelectuales eran invitados o atraídos a practicar jardinería, alfarería o trabajar en la cocina en sus diversas actividades.

Lo preponderante no es que el psicótico se confrontara con una nueva materia de expresión, sino la producción de subjetivación, la cual no sólo dependía de la nueva materia de expresión con la que trabaja "... sino con la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples"³¹.

30 Los ejemplos utilizados son el acceso a banco de datos, la interactividad y las videotecas, entre otros.

31 *Ibid.*, p.18

Estos complejos de subjetivación otorgan al enfermo la posibilidad de diversificarse, lo que implica, entonces, rehacerse y salir de las trabas en las que se encontraba antes de la crisis, una manera de re-singularizarse.

Se operan así injertos de transferencia que no proceden sobre la base de dimensiones "ya ahí" de la subjetividad, cristalizadas en complejos estructurales, sino de una creación y que, por ese carácter, dependen de una suerte de paradigma estético³².

La creación de una nueva modalidad de subjetivación en estos complejos de la misma, es lo que subraya el aspecto estético, por ello el vínculo entre arte y cocina, que propongo al inicio de esta investigación, encuentra un ejemplo en las prácticas efectuadas en la Clínica de La Borde, con la diferencia, como lo expliqué en un inicio, que este trabajo se dirige a las prácticas de algunos artistas y que éstos no son considerados como enfermos mentales, como también ya lo aclaré.

En este sentido, la creación de una nueva modalidad de subjetivación es estética y, es por ello, que el espacio de la cocina permite la producción de subjetividad en la cual la creación toma un lugar preponderante. Aquí vuelvo a repetir el vínculo con el arte, con la estética y la ética, en otras palabras, inventar un platillo, seleccionar los alimentos, crear un estilo, es finalmente presentar una visión del mundo. Es el caso de la cocina futurista en la cual Marinetti propone que el platillo genere un sentido y cuyos alimentos o materias de ingestión sean totalmente diferentes a las usuales.

"Por eso, en 1931, la vanguardia italiana se adueña de la cocina para hacerle experimentar un tratamiento estético inspirado en la metafísica desarrollada en 1909 con el Manifiesto, texto fundador"³³.

Guattari hace una analogía con el artista en la creación de estas nuevas modalidades que se producen en la terapia aplicada a los enfermos mentales en la Clínica de La Borde:

Se crean nuevas modalidades de subjetivación, del mismo modo que un plástico crea nuevas formas sobre la base de la paleta de que dispone. Dado este contexto,

32 *Ídem.*

33 Michel Onfray, *La razón del gourmet*, Trad. Víctor Goldstein, Argentina, Ediciones de La Flor, 1999. (Col. Ideas), p. 207

los componentes más heterogéneos pueden concurrir a la evolución positiva de un enfermo: relaciones con el espacio arquitectónico, vínculos económicos, cogestión entre el enfermo y el profesional en diferentes vectores asistenciales, aprovechamiento de todas las ocasiones de apertura al exterior, explotación procesual de las “singularidades” de los acontecimientos; todo cuanto contribuya a crear una relación con el otro³⁴.

La cocina, como espacio arquitectónico, convoca a una manera de experimentar y de creación en la cual se desarrollan múltiples actividades, es un laboratorio en el que los cinco sentidos se encuentran involucrados. Pensemos en la cocina contemporánea de Ferran Adriá³⁵ en la que nuevos instrumentos son incluidos para elaborar sus exóticos platillos, la cual no hace mucha distancia con la cocina futurista en el sentido de la heterogeneidad de sabores y texturas, es por ello que la producción de subjetividad es múltiple.

La creación de nuevas modalidades de subjetivación, ya expuestas en el párrafo anterior, nos indican que la subjetividad es un proceso de autonomía o, más bien, de autopoiesis. En este sentido, la producción de una nueva modalidad de subjetivación se establece de manera análoga con el arte cuando el artista recurre a utilizar nuevas materias de expresión, como sería la comida, para elaborar su obra. En este contexto, ya no es tanto la nueva materia de expresión la que propicia esa nueva modalidad, sino la concurrencia heterogénea de componentes, como el hecho de que el artista es quien elabora en unos casos la comida, y es compartida con su público, alterando o violentando la actitud pasiva de los espectadores, creando así una subjetividad inusual en el ámbito tradicional del arte, o alterando la relación con el espacio museístico o de la galería cuando la comida es ingerida en estos lugares. La diversidad de componentes es múltiple.

Cabe puntualizar que la creación de nuevas modalidades de subjetivación y su analogía con arte, nos conducen a comprender también ese proceso de singularización en tanto que el artista invita de alguna manera a que el espectador se singularice.

³⁴ *Ibid.*, p. 18

³⁵ En 2007, el curador de la Documenta 12 en Kassel, Roger-Martin Buergel, tomó el riesgo de invitar al Chef Ferran Adriá a la más importante exposición de arte contemporáneo en un gesto por cuestionar la posibilidad de considerar al cocinero como artista contemporáneo, lo cual provocó críticas adversas hacia esta participación.

Al probar el alimento y degustarlo, el espectador se singulariza en virtud de que esta acción conlleva a establecer una relación con el otro mediante el acto de compartir la comida. Esto se debe a que la subjetivación, al ser entendida como un proceso de creación, de autonomía o, más contundente, de autopoiesis, se comprenderá en el vínculo con el otro.

La re-definición de subjetividad es la siguiente: “Conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad regidas por usos familiares, costumbres locales, leyes jurídicas...”³⁶.

Las condiciones para la producción de subjetividad planteadas en esta re-definición de subjetividad, incluyen, conjuntamente, instancias humanas intersubjetivas mediante el lenguaje, instancias de la etología, interacciones institucionales, dispositivos maquínicos como el de la asistencia por computadora, y Universos de referencias incorporales como los que corresponden a las artes visuales y a la música.

Se destaca en esta definición de subjetividad la inclusión de lo no humano pre-personal de la subjetividad, sin la cual, no se podría desarrollar su heterogénesis.

Este aspecto no humano incluido en la producción de subjetividad es la incorporación del concepto de máquina o maquínico que estará implicada en esa producción; entendiendo como máquina un *Phylum* que puede ser comparado con el de las especies vivas, que se engendran unas a otras, se seleccionan o bien, se eliminan para dar lugar a nuevas líneas de potencialidad³⁷. De esta manera, es posible comprender el sentido de máquina que Guattari y Deleuze utilizan en ese componente no humano y que por ello hablan de máquinas de subjetividad.

Se trata más bien de aprehender la existencia de máquinas de subjetivación que no laboran únicamente en el seno de “facultades del alma”, de relaciones interpersonales o de complejos intrafamiliares. La subjetividad no se fabrica sólo a través de los estadios psicogenéticos del psicoanálisis o de los “matemas” del Inconsciente,

³⁶ *Ibid.*, p. 20

³⁷ Véase. Glosario de Esquizoanálisis (Félix Guattari) en:

http://www.dialogica.com.ar/iys/2007/07/glosario_de_esquizoanalisis_fe.html 30/09/2008.

Véase. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo Capitalismo y Esquizofrenia*, Trad. Francisco Monge, Paidós, España, 2004, (Col Básica, núm. 23).

sino también de las grandes máquinas sociales, masmediáticas o lingüísticas que no pueden calificarse de humanas³⁸.

En este sentido, la intención de Guattari es hacer transitar las ciencias sociales y las ciencias humanas desde los paradigmas científicistas hacia paradigmas ético-estéticos, por lo que ya no será necesario tratar de encontrar una respuesta científica en el inconsciente freudiano o lacaniano para los problemas de la psique, sino que éstos serán considerados en su carácter de producción de subjetividad.

Bajo esta perspectiva, se debe admitir que cada individuo o grupo social vinculará su propio sistema de modelización de subjetividad como una especie de cartografía realizada mediante puntos cognitivos, incluyendo, también, la serie de mitos o rituales. Cada uno de estos se posicionará en relación con sus propias angustias y afectos.

En los ritos y mitos se observan los usos culinarios que nos ilustran sobre la modelización de la subjetividad en relación al modo de cocción de los alimentos. Se dice que los colonos de la Guayana Holandesa adquirieron de los indios la receta de la “marmita-de-chiles”, en la que cada día echaban los restos de la última comida, agregando sólo salsa nueva. Este guiso se mejoraba con el propio envejecimiento, considerado como una especie de tesoro doméstico, algo similar al *cassoulet* francés. Se sabe que este guiso permaneció en una ocasión 30 años consecutivos en una olla sin limpiar³⁹.

Esta modelización de subjetividad traza una cartografía sobre el sentido de la limpieza y de la cocción del alimento, así como privilegia el tiempo que enriquece a ese alimento, al considerarlo de un alto valor. Es el inconsciente que como productor de deseo actúa en esta producción de subjetividad, creando un territorio existencial en el cual, el grupo social o el individuo, se enganchan en una función existencializante, característica de las pragmáticas ontológicas que despliegan y concatenan intensivamente cualidades existenciales específicas.

38 Félix Guattari, *Caosmosis*, op.cit., p. 22

39 Véase. Claude Lévi-Strauss, *El origen de las maneras de la mesa. Mitológicas. Breve tratado de Etnología Culinaria*, Trad. Juan Almela, 9 ed., México, Siglo XXI, 2003, pp. 419-432. Lévi-Strauss realiza una investigación estructuralista de los ritos y mitos entorno a las diferentes costumbres de la mesa, de la cocción de los alimentos, de los utensilios empleados en la misma, investigación que reporta una riqueza de datos a nivel etnográfico que permite comprender cómo cada sociedad o grupo social crea una modelización de dichos modos.

Guattari y Deleuze problematizarán el inconsciente freudiano en su apego con el pasado y a sus tradiciones falocráticas, al observar que, en nuestro momento contemporáneo, se requiere de una modelización orientada hacia el futuro y el surgimiento de nuevas prácticas sociales y estéticas.

La devaluación del sentido de la vida produce la fragmentación de la imagen del yo: sus representaciones se tornan confusas, contradictorias. Frente a estos sacudimientos, la mejor actitud es considerar el trabajo de cartografía y modelización psicológica en relación dialéctica con los individuos y grupos involucrados; lo esencial, entre tanto, es seguir el rumbo de una co-gestión de la producción de subjetividad, desconfiando de las actitudes autoritarias y de sugestión que, aunque el psicoanálisis pretenda haberlas dejado atrás, ocupan un lugar tan importante en él⁴⁰.

Respecto al inconsciente, anuncia una separación clara y directa de un pensamiento dualista y maniqueísta, por lo cual, descarta ampliamente las consideraciones tales como consciente-inconsciente. Opta entonces por un inconsciente en el cual existen una serie de superposiciones de estratos de subjetivación de variable extensión y consistencia; el inconsciente es entonces productor de deseo, el inconsciente no representa, produce, es un inconsciente liberado de las sujeciones familiaristas (utilizando el término como lo hace el autor), se orienta hacia las prácticas actuales y no a las fijaciones del pasado. Es un inconsciente de flujos y máquinas abstractas y no de estructura y lenguaje. Es un inconsciente esquizo. Así, su única actividad es producir deseo —entendido éste como energía libre— sin ninguna liga a una imagen fija, por lo que el deseo no es carencia, es una fuerza vital.

El artista/cocinero provocará una invitación inaudita que activará, de forma directa la ingestión de la obra de arte, potencializando ese inconsciente que produce deseo, en el cual, la estratificación de la diversidad de estratos, se activan para ser productores de una subjetividad pática, dando lugar a una cartografía múltiple.

Rirkrit Tiravanija es un artista que se encuentra interesado en establecer un contacto directo con su público mediante la elaboración de su comida *thai-curries*⁴¹. Es la

40 Félix Guattari, *Caosmosis...*, op.cit., p. 24. En relación a sus trabajos de cartografías esquizoanalíticas, Guattari aclara que no les atribuye un carácter científico, con lo cual nos indica que sus parámetros efectivamente no son los establecidos.

41 Ver anexo Fig. 2

comida la que propicia la celebración, no sólo de degustarla, sino propiciar la comunicación, la conversación entre el grupo y las maneras culinarias de la misma. En un acto de deseo por participar activamente en esta estrategia artística, el inconsciente se libera en un ámbito diferente del acostumbrado. El artista pondera la convivencia en un sitio como es el museo, rompiendo las fronteras culturales a las que estamos acostumbrados dentro de este recinto. De tal forma que la flexibilidad y extensión de los estratos del inconsciente, son productores de una subjetivación fuera de los límites impuestos y autoritarios, haciendo una cartografía multicomposicional del deseo.

La propuesta de Guattari es que el método cartográfico multicomposicional, como así lo denomina, coexista con el proceso de subjetivación y pueda darse una autopoiesis de lo medios de la subjetividad, con lo cual, será captada en su dimensión de creatividad procesual.

En nuestro caso particular, cuando el artista elabora un platillo para ser compartido con el espectador, el acto mismo de comer se convierte en un proceso creativo al ser degustado y vincularse de manera directa con la materia expresiva que es el alimento. La co-creación se establece en el compartir el platillo en donde el espectador co-creador realiza un proceso de subjetivación. El sabor no se aísla de la materia del alimento, lo que se aísla, en este caso, sería el propio acontecimiento que se genera en el proceso de degustar el platillo, en el que intervienen el olor, el color, la textura, etc. Esos fragmentos desprendidos del contenido, Guattari los incluye en una categoría que denomina ritornelos existenciales, que servirán para explicar el proceso creativo de subjetivación.

“La polifonía de los modos de subjetivación corresponde en efecto, a una multiplicidad de maneras de vencer el tiempo...”⁴². Los modos de subjetivación operan en esa multiplicidad en la cual el tiempo adquiere una dimensión distinta, es un ritmo, una especie de atmósfera; es el ritornelo el conjunto de materias de expresión que trazan un territorio; se desarrolla en motivos territoriales, paisajes territoriales, siendo ésta una definición muy general del mismo, pues existen ritornelos motrices, ópticos y gestuales. Podríamos decir que el artista/cocinero, como es el caso de Rirkrit Tiravanija, crea un territorio, hace una marca al instalarse en el museo o galería con todos los utensilios necesarios para la producción de su obra, es decir, la comida *thai*, y con ello genera una

⁴² *Ibid.*, p. 28

atmósfera en la cual están involucrados los elementos incorpóreos: sabor, textura, olor, conversación, sonido, etcétera.

Los ritornelos que delimitan territorios existenciales se localizan en la etología de diversas especies de aves, como son los cantos que las aves realizan en el cortejo hacia su pareja, o el canto que evoca una llamada de atención o de alerta por la presencia de un intruso o extraño, o bien el de la víbora áspid, característica de la zona riojana en la cual habitan. El celo comienza en el mes de marzo, y la gestación dura de tres a cinco meses; el cortejo se inicia con una lucha ritual que parece una danza: irguiéndose en forma de S, los machos luchan sin lastimarse frente a la hembra y provocan intimidar a los vecinos, sin que ninguno abandone el terreno, se persiguen, pero no se lastiman. Este tipo de ritornelo territorial se ha observado también en cierto tipo de sociedades, en las cuales, el propio ritual con referencia mítica, implica la delimitación de un territorio, o bien, otra forma de territorios existenciales son aquellos que se ciñen en función de cantos, ritmos, danzas, máscaras o pintura corporal.

La paradoja del ritornelo es que engendra entidades incorpóreas que son detectadas en el momento en que se producen, manifestando el haber estado siempre ahí, es decir, se dan en el momento creador, como hecceidades, entendiéndose por éstas una especie de intrusión que se da entre los espacios-tiempos, destruyendo planos y a la vez construyendo otros, de tal forma que las entidades incorpóreas se salen del tiempo discursivo, siendo “focos de eternidad unidos en los instantes”⁴³.

Estas entidades incorpóreas detectadas en el momento de la creación son, de alguna manera, las que nos dan esa explicación sobre el instante creativo, que, trasladándonos a la cocina, son el instante en el que el cocinero está experimentando con los alimentos y surge el platillo. La paradoja es justamente que, antes de la experiencia con esos alimentos, éstos ya se encontraban ahí, es sólo una reorganización y las hecceidades serán las que destruyan los planos anteriores o reorganicen este nuevo plano para dar lugar a ese platillo. Es lo mismo que acontece en el arte, esos incorpóreas están presentes antes de la consumación de la obra; el ritornelo se escapa de lo discursivo para dar lugar a la sensación.

⁴³ *Ibid.*, p. 33

¿Qué sucede en la cocina cuando se está trabajando un platillo? Hay un engendramiento de incorporales en el momento en el que el artista/cocinero produce el platillo, las hecceidades permiten el cambio de plano para construir otro plano en el cual la sensación del olor de la comida, adquiere esa dimensión no discursiva y no temporal.

Asimismo, la “extracción y la separación” de subjetividades [*subjectités*] estéticas o de objetos parciales, en el sentido psicoanalítico, hacen posible una inmensa complejización de la subjetividad, de las armonías, de las polifonías, de los contrapuntos, de los ritmos y las orquestaciones existenciales hasta aquí inéditos e inauditos⁴⁴.

En el contexto contemporáneo la subjetividad se ve amenazada por la primacía de los flujos informativos generados maquínicamente, es por esta razón que Guattari le asigna a la función poética recomponer los Universos de subjetivación artificialmente rarificados.

La función poética, en este sentido, sería la de catalizar operadores existenciales que provoquen rupturas activas, procesuales, en los tejidos denotativos significacionales semióticamente estructurados, poniendo en acción una subjetividad.

Hay que destacar que la importancia que tiene esta función poética —entendida como impulso rítmico mutante— es sostener reunidos a los componentes heterogéneos de una nueva arquitectura existencial.

La función poética es una cuestión de importancia, pero no la única. Está la cuestión de los dispositivos de subjetivación que deben de plantear nuevas o diferentes formas de producción de subjetividad que no sea la uniformizante. Los dispositivos deben de entrar en los procesos de singularización⁴⁵.

La única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo. Los dispositivos de producción de subjetividad pueden existir tanto a escala de me-

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 32

⁴⁵ Véase. Félix Guattari y Sueley Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del Deseo*, Trad. Florencia Gómez, Argentina, Tinta Limón, 2005, (Col. Nociones Comunes), p. 54. En una reunión realizada en el Instituto Freudiano de Psicoanálisis (Río de Janeiro, 10/09/1981), Guattari explica el proceso de singularización del cual dice: “... El proceso de singularización de subjetividad se hace prestando, asociando, uniendo dimensiones de diferentes especies...” con lo cual se abre a la heterogeneidad y no a una subjetividad uniformizante.

gapolos como a la de los juegos de lenguaje de un individuo. ¡Y para captar los resortes íntimos de esta producción —esas rupturas de sentido autofundadoras de existencia—, quizá la poesía tiene hoy en día más que enseñarnos que las ciencias económicas, las ciencias humanas y el psicoanálisis juntos!⁴⁶.

El énfasis en esta perspectiva de la producción de subjetividad será el de descentrar la cuestión del sujeto en relación a la cuestión de la subjetividad.

El sujeto ha sido tradicionalmente considerado esencia de la individuación, como unificador de estados de conciencia. El acento en la subjetividad será la intencionalidad, la relación entre sujeto y objeto se tomará por el medio y se colocará en primer plano la instancia expresante.

“El Contenido participa de la subjetividad, dando consistencia a la cualidad ontológica de la Expresión. En esta reversibilidad del Contenido y la Expresión reside lo que yo denomino función existencializante”⁴⁷.

Guattari propone considerar una multiplicidad de instancias expresantes, sean del orden de Expresión o del Contenido, tratando de poner en paralelo, en polifonía, una multiplicidad de componentes de Expresión. En este sentido, habría una transversalidad o puente entre la máquina de discursividad fenoménica y sintagmática de la expresión del lenguaje y el recorte de la unidades semánticas del Contenido, en otras palabras, sería una máquina desterritorializada, una máquina abstracta.

El autor se opone radicalmente a un pensamiento dualista, es por ello que hará una crítica a la oposición de dos términos que han sido utilizados por los lingüistas: contenido y expresión. Su postura al respecto la enuncia así:

Nuestra ambición, en cambio, es situar la semiología en el marco de una más amplia concepción maquínica de la forma que nos libere de la simple concepción lingüística Expresión y Contenido y nos permita integrar en las conformaciones enunciativas un número indefinido de sustancias de Expresión, como las codificaciones biológicas o las formas de organización propias del *socius*⁴⁸.

⁴⁶ Félix Guattari, *Caosmosis, op.cit.*, p. 35

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 37

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 38

La cuestión de la sustancia enunciativa la lleva a romper con sus límites; se trataría de hacer estallar de manera pluralista el concepto de sustancia, a fin de promover la categoría de sustancia de Expresión no sólo en los dominios semiológicos y semióticos, sino también en dominios extralingüísticos no humanos, biológicos, tecnológicos, estéticos, etc., por lo que el problema de la conformación de la enunciación no sería ya exclusivo de un registro semiótico, sino que atravesaría un conjunto de materias expresivas heterogéneas.

La transversalidad será la alternativa que permitirá, entonces, acoger las sustancias enunciativas que pueden ser lingüísticas, y por otro lado, las de orden maquínico no desarrolladas a partir de materias semióticas.

La subjetividad maquínica, la conformación maquínica de subjetivación aglomera estas diferentes enunciaciones parciales y se instaura en cierto modo antes y al lado de la relación sujeto-objeto. Tiene por añadidura, un carácter colectivo, es multi-componencial, es una multiplicidad maquínica⁴⁹.

Esta subjetividad maquínica introduce dimensiones incorporales, aspecto en el que radica posiblemente lo problemático de la misma. En relación a las sustancias expresivas lingüísticas y no lingüísticas, éstas se establecen en la intersección de eslabones discursivos y de registros incorporales de virtualidades creacionistas, y en esta intersección encuentran su fundamento el sujeto y el objeto.

La subjetividad pática, más que sostenerse en la relación de sujeto-objeto, se actualiza continuamente sobre las coordenadas energía-espacio-tiempo, en el ámbito del lenguaje y de mediaciones múltiples.

Esa subjetivación, en la raíz de todos los modos de subjetivación, queda ocultada en la subjetividad racionalista capitalística que tiende a soslayarla sistemáticamente. La ciencia se construye sobre una puesta en paréntesis de estos factores de subjetivación, que no vienen a la Expresión sino dejando fuera de la significación ciertos eslabones discursivos⁵⁰.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 38-39
⁵⁰ *Ídem*.

Guattari insistirá en su alejamiento del pensamiento dualista para no sólo criticarlo en su deficiencia para explicar la producción de subjetividad, sino también en la poca operatividad para resolver aquellos factores que se escapan a su modelo estrecho que no asume la existencia de una subjetividad que no puede ser analizada bajo los parámetros nominalistas de aquellos que todavía hablan de la subjetividad como un artefacto ilusorio.

Bajo la perspectiva de la subjetivación pática el síntoma será comprendido como un ritornelo existencial gracias a su repetitividad.

La paradoja radica en que la subjetividad pática tiende a quedar constantemente desalojada de las relaciones de discursividad, mientras que los operadores de discursividad se fundan esencialmente en ella. La función existencial de las conformaciones de enunciación consiste en esta utilización de eslabones de discursividad para establecer un sistema de repetición, de insistencia intensiva, polarizado entre un Territorio existencial territorializado y Universos incorporales desterritorializados: dos funciones metapsicológicas que podemos calificar de onto-genéticas⁵¹.

Los Universos de valor referencial otorgan su textura a las máquinas de Expresión enlazadas en *Phylums* maquínicos. El ritornelo complejo funcionará entonces como una interfaz entre Universos de virtualidad no discursiva y registros actualizados de discursividad.

La desterritorialización del ritornelo, en su dimensión de Universo de valor incorporal, adquiere el control de los estratos territorializados, esto se realiza mediante el movimiento de desterritorialización que despliega campos quizá de tensiones de valor, de alteridad, de relaciones de heterogeneidad, en otras palabras, devenir otro.

Estos Universos de valor no son fijos, son constelaciones de Universos en los cuales un componente puede asentarse sobre los demás y cambiar la configuración referencial, así como también cambiar el modo de valor referencial.

La cristalización de una constelación puede ser cambiada o superada en el transcurso de una discursividad histórica, pero no puede ser eliminada o borrada en tanto ruptura irreversible de la memoria incorporal de la colectividad.

⁵¹ *Ibid.*, p. 41

Este planeamiento nos convoca a situarnos fuera de la visión de un ser que atravesará ileso la historia universal de las composiciones ontológicas.

A partir del momento en que haya surgimiento de Universos matemáticos, ya no es posible hacer que las máquinas abstractas que los sostienen no hayan existido ya en cualquier parte y desde siempre, y que no se proyecten sobre posibles venideros. Ya no se puede hacer que la música polifónica no haya sido inventada para la sucesión de los tiempos pasados y futuros⁵².

Los cambios y movimientos anteriormente descritos serían lo que Guattari propone como el primer cimiento de consistencia ontológica de esa función de subjetivación existencial a un nivel de creacionismo axiológico.

“El segundo es la encarnación de estos valores en la irreversibilidad del ser-ahí de los Territorios existenciales, que confieren a los focos de subjetivación su sello de autopoiesis, de singularización”⁵³.

Guattari se referirá a una lógica pática en la cual ya no se puede delimitar ninguna referencia extrínseca.

El concepto de intensidad ontológica es empleado por el autor para cuestionar las oposiciones dualistas como la de sujeto-objeto o la de ser-ente, este concepto implica, entonces, un compromiso ético-estético de la conformación enunciativa en los registros actuales y virtuales.

El carácter colectivo de las multiplicidades maquínicas es un elemento importante en la metamodelización, en la cual existe una aglomeración de factores heterogéneos de subjetivación y no totalizaciones.

La expresión pática no se instaure en una relación de sucesividad discursiva para postular el objeto sobre el fondo de un referente bien circunscrito. Aquí se está en un registro de co-existencia, de cristalización de intensidad. El tiempo no existe como continente vacío (concepción que permanece en el fundamento del pensamiento einsteiniano). Las relaciones de temporalización son esencialmente de sin-

⁵² *Ibid.*, p. 40
⁵³ *Ídem.*

cronía maquínica. Hay despliegue de ordenadas axiológicas sin constitución de un referente exterior a este despliegue. Estamos más acá de la relación de linealidad “existencializante”, entre el objeto y su mediación representativa en el seno de una complejidad maquínica abstracta⁵⁴.

Guattari ampliará el concepto tradicional que se tiene de la máquina para introducir el concepto de Universos incorporales en aquél, y así operar su aparato teórico-crítico con el método de transversalidad, en el cual se incluyen estos Universos incorporales como son el arte, la existencia y la creación.

Conviene desprenderse de una referencia única a las máquinas tecnológicas y extender el concepto de máquina para posicionar esta adyacencia. Señalemos que las categorías de metamodelización aquí propuestas, los Flujos, los *Phylums* maquínicos, los Territorios existenciales, los Universos incorporales, tienen interés únicamente por ir de a cuatro y permitir desprenderse de las descripciones ternarias, que siempre acaban reduciéndose a un dualismo. El cuarto término vale por un enésimo término: es la apertura a la multiplicidad⁵⁵.

Esta apertura a la multiplicidad permitirá abarcar la producción de subjetividad en una dimensión que aglomera aberturas a lo virtual y a la procesualidad creativa.

El autor extenderá los límites del concepto de máquina hacia el conjunto funcional que lo asocia al hombre, ello implica tomar en cuenta una multiplicidad de componentes: los componentes materiales y energéticos, componentes diagramáticos y algorítmicos, componentes de órganos, de flujos, representaciones e informaciones mentales tanto individuales como colectivas, “investiduras de máquinas deseantes en adyacencia a estos componentes”⁵⁶, y las llamadas máquinas abstractas que se colocan transversalmente a los niveles cognitivos, materiales, sociales y afectivos.

Al referirse a las máquinas abstractas, Guattari indica que, abstracto, puede entenderse como extracto, en el sentido específico de extraer. Una explicación a este concepto de máquina abstracta es el siguiente:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45
⁵⁵ *Ibid.*, p. 46
⁵⁶ *Ibid.*, p. 49

Son montajes capaces de poner en relación todos los niveles heterogéneos que ellos atraviesan y que acabamos de enunciar. La máquina abstracta les es transversal, es ella la que les dará o no una existencia, una eficacia, una potencia de autoafirmación ontológica. Los diferentes componentes se ven arrastrados, reorganizados en una especie de dinamismo⁵⁷.

A esta reorganización se le llamará conformación, que engloba los diversos niveles heterogéneos.

Por otro lado, expone que: “las máquinas heterogéneas, tal como las considera nuestra perspectiva esquizo-analítica, no producen un estándar al capricho de una temporalización universal”⁵⁸, sino, por lo contrario, nos alejan de la linealidad para hacer frente a la multiplicidad.

Es esta perspectiva, también, la que nos permite entender la producción de subjetividad:

Las máquinas de deseo, la máquinas de creación estética, a la par que las máquinas científicas, rectifican constantemente nuestras fronteras cósmicas. Por esta razón deben de tomar un lugar eminente en el seno de las conformaciones de subjetivación, llamadas a su vez a relevar a nuestras viejas máquinas sociales, incapaces de seguir la eflorescencia de revoluciones maquinicas que hacen estallar nuestro tiempo por todas partes⁵⁹.

La subjetividad en el esquizo-análisis no es considerada como cosa en si o como una esencia inmutable. Esta subjetividad, u otra, existe en función de que un agenciamiento de enunciación lo produzca o no. Un ejemplo de ello es el siguiente: el capitalismo moderno, mediante los medios de comunicación de masas y los equipamientos colectivos, produce a gran escala un nuevo tipo de subjetividad.

La propuesta en el esquizo-análisis será encontrar los procesos reales en el caso de la subjetivación individuada y entender que la producción de subjetividad es ges-

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 67-68

⁵⁹ *Ibid.*, p. 72

tionar, en lo posible, su relación con las determinaciones exteriores y con su propia ley interna.

La producción de subjetividad se encuentra ligada, evidentemente, al arte, y es por ello que será un punto sustancial para comprender el paradigma estético de Guattari y relacionarlo, a su vez, con la presencia de la comida, la cocina y la gastronomía en el arte. ¿Por qué seguir tan de cerca a este autor?, sería la pregunta lógica en estos momentos.

Resulta que el instrumental teórico de Guattari posibilita, entre otras cosas, el abordar el tema de este trabajo y potencializarlo hacia la estética, por lo que será indispensable hacer un paréntesis antes de explicar el paradigma estético para plantear esa oralidad maquinica a la que hace mención.

La oralidad maquínica: ¡No hables con la boca llena, es de mala educación! O hablas, o comes. Las dos cosas a la vez, no.

En la concepción de Guattari la oralidad es una máquina que se relaciona con el hablar y comer, razón por la cual, será un buen punto de partida para co-relacionar el arte y la comida.

Leamos directamente lo que Guattari escribe al respecto:

¡No hables con la boca llena, es mala educación! O hablas, o comes. Las dos cosas a la vez, no. Se tiene de un lado un flujo diferenciado —la variedad de los alimentos tomados en un proceso de disgregación, de caotización, aspirado por un adentro de carne— y, del otro, un flujo de articulaciones elementales-fonológicas, sintácticas, proposicionales que inviste y constituye un afuera complejo, diferenciado. Pero la oralidad, justamente, está en el cruce. La oralidad habla con la boca llena⁶⁰.

¿Por qué esta relación tan insistente entre el arte y la comida como tema de este trabajo? ¿Será que también el arte habla con la boca llena, que esta oralidad que se encuentra en el cruce, es el lugar donde el arte encuentra esa complejidad de la que tanto se habla? ¿Es la comida entonces el vínculo que el artista utiliza para la construcción de esa oralidad maquínica que le permite el acto creacional?

Freud mostraba, apunta Guattari, que la leche o la propia mierda sostenían Universos existenciales complejos, al igual que la oralidad o la analidad, y que, al trenzarse éstos, se podían observar síntomas o fantasmas. Si la leche soporta ese Universo existencial complejo, podemos entender que la comida y el arte realizan en conjunto una complejidad existencial.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109

Otro ejemplo interesante que propone es el referido a Lacan cuando éste elabora la distinción entre palabra vacía y palabra plena. Guattari realiza la siguiente pregunta:

¿Pero plena de qué? Plena de adentros y de afueras, de líneas de virtualidades, de campos de posible. Palabra que no es un medio de comunicación, agente de transmisión de información, sino que engendra ser-ahí, palabra interfaz entre el en-sí cósmico y el para-sí subjetivo⁶¹.

Es así que la palabra se vacía cuando depende de semiologías de lo escrito que están arraigadas en el orden de la ley, del control de los gestos, de los hechos y de los sentimientos. Es el caso de la voz de la computadora cuando indica en el auto que uno debe de abrocharse el cinturón, o bien es la voz de un despertador, etcétera.

La palabra ordinaria se esfuerza, por el contrario, en conservar viva la presencia de un mínimo de componentes semióticos llamados no verbales, donde las sustancias de expresión constituidas a partir de la entonación, del ritmo, de los rasgos de rostridad, de las posturas, se intersectan, se revelan, se superponen, conjurando de antemano el despotismo de la circularidad signifiante⁶².

Al leer esta reflexión recuerdo lo que una amiga me comentaba que decía su abuela Genoveva: “Endulza tu acento”. ¿Por qué ese recuerdo en este momento? Pues bien, se debe justamente a que Guattari indica la conservación de esos componentes no verbales en los que la expresión y la rostridad se oponen claramente a la sujeción del signifiante. De aquí que endulzar el acento se vincule con un producto alimenticio que es el azúcar y explique el sentido de ese acento para lograr una entonación evocativa de algo suave, tierno, teniendo implícito un gesto amable, cordial. Así, la sujeción al signifiante se elimina, y lo no verbal —como el gesto y la rostridad— tienen una presencia que releva al modo del orden ley para desplegar lo posible.

Aquí surge una serie de preguntas relacionadas a la oralidad y rostridad: ¿qué es el rostro?, ¿qué vínculo encontramos con la comida y el arte?, ¿qué implicaciones tiene

⁶¹ *Ídem.*

⁶² *Ídem.*

cuando el artista come con su público?, ¿qué es lo que acontece en el rostro de ambos?, ¿el correlato del rostro es el paisaje?, ¿será también el de la comida?

Si el rostro no es la envoltura exterior del que habla, percibe y piensa, es entonces el rostro esa singularidad que, como sistema, corresponde a pared blanca-agujero negro, como lo señalan Deleuze y Guattari. Y es por ello que en el lenguaje, la forma significativa y sus propias unidades quedarían indeterminadas si el fortuito oyente o escucha no estuviera atento a dejarse guiar por sus elecciones del rostro de quien habla y captar su enfado o alegría. Estas formas del significativo y sus unidades son guiadas por el rostro que habla.

Recordemos a Nietzsche cuando explica la lucha entre Apolo y Dionisio. Cuando se refiere a esa visión dionisiaca, a ese fondo trágico del arte; es en el nacimiento de la tragedia que se encuentra ese vínculo del gesto con el sonido, con el ritmo, vínculo donde nos liga a ese lenguaje de los gestos.

... hay un sonido paralelo a cada gesto: pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo lo logra la embriaguez del sentimiento.

A la fusión íntimísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo de los gestos y el sonido se le da el nombre de lenguaje. En la palabra, la esencia de la cosa es simbolizada por el sonido y por su cadencia, por la fuerza y el ritmo de su sonar, y la representación concomitante, la imagen, la apariencia de la esencia son simbolizadas por el gesto de la boca⁶³.

La boca, orificio, gesto cuya conexión directa con el comer se ve potencializada en ese interés del artista por compartir sus alimentos con su público, es además, como tal, como boca, privilegiada en esta práctica estética. ¿Será entonces que también se puede hablar de una estética de la boca?, ¿de una estética en la cual la boca, el alimento y la conversación, serán deleitados por la música? Esta convergencia nos encamina a considerar a los futuristas que introducen la cocina como una práctica de arte.

Es evidente que la estética y la ética están presentes en la cocina futurista en una reconciliación, un encuentro de los actos: los gestos, la palabra, el cuerpo, el espíritu,

⁶³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Quinta Reimpresión, España, 2007, Alianza Editorial, (Col. Biblioteca Nietzsche, Libro de bolsillo núm 616), p. 270

la carne y el pensamiento, son convocados en la ingesta totalizadora del alimento futurista.

Marinetti y Fillia conjuntaron sus deseos para lograr una cocina futurista en la cual la música y la gestualidad formaran parte integrante de esta gastronomía. Un arte total.

Los cinco o seis sentidos involucrados para el placer y el deleite: celebración. El cuerpo es festejado.

Regresemos a esa rostridad y a la expresión que se opone a la sujeción del significativo. Al oponerse, se despliega el terreno de lo posible.

El niño, la mujer, el hombre, el artista y su público no hablan una lengua general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se acoplan a los rasgos de rostridad específicos. Por otro lado, hay que entender que los rostros no son individuales, defienden zonas de frecuencia o de posibilidad, como dicen Deleuze y Guattari, defienden un campo que neutraliza, de antemano, las expresiones y conexiones reacias a las significaciones dominantes.

Es posible pensar que en el ámbito de esta comida (el artista y su público eventual) se establezca esta zona de frecuencias o de probabilidades, y en ella, se manifiesten las expresiones y conexiones rebeldes a la significancia dominante. En otras palabras, se liberan gestos que posibilitan un diálogo silencioso, en el territorio creado por el artista, que a su vez impulsan, potencializan, una “conversación” cuyo vehículo es la propia comida.

Bajo estas circunstancias, la forma de subjetividad —la pasión y la conciencia—, quedarían absolutamente vacías si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionaran lo real —mental o percibido— adecuándolos previamente a una realidad dominante, nos dicen los autores.

¿Será que la oralidad y la rostridad se enlazan en ese “entre”, en el punto de cruce, para generar aquella conversación o ese diálogo silencioso, no verbal, que se asemeja a esa actitud que tomamos cuando vemos una obra?

Los gestos, la oralidad en su complejidad y multiplicidad, impulsan ese territorio.

El rostro es redundancia⁶⁴ y hace redundancia con las redundancias de significancia o de frecuencia, pero también las de resonancia o de subjetividad. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El ojo labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo⁶⁵.

“De alguna manera no debe de comprenderse literalmente que el rostro sea el que constituye la pared del significante y el agujero negro el de la subjetividad, lo que sucede es que el rostro concreto se comienza a dibujar de manera vaga sobre la pared blanca y aparecerá difusamente en el agujero negro”⁶⁶.

Es la máquina abstracta de rostridad que produce los rostros concretos en el sistema de pared blanca y agujero negro, esta máquina no tiene similitud alguna con lo que produce.

Deleuze y Guattari hacen una distinción en la que señalan: el rostro forma, se genera de un sistema superficie-agujeros es una superficie agujereada. Sistema que no debe de entenderse como sistema volumen-cavidad, propio del cuerpo, es decir, no está relacionado con el sistema armónico muscular, ni con los tendones ni con el movimiento motriz, ni con su relación con el espacio.

El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros. Incluso humana, la cabeza deja de formar parte del cuerpo cuando deja de estar codificada por el

64 http://www.dialógica.com.ar/iys/2007Golsario_de-esquisoanálisis_fe_fe.html 30/09/2008.

El término de resonancia es definido en el glosario de esquizoanálisis elaborado por Félix Guattari con motivo de la publicación en inglés de su libro *Revolución molecular* en 1984.

Redundancia: este término fue forjado por los teóricos de la comunicación y por los lingüistas.

Se llama redundancia a la capacidad inutilizada de un código. Gilles Deleuze distingue, en *Diferencia y repetición*, la repetición vacía de la repetición compleja, en tanto que esta última no se deja reducir a una repetición mecánica o material. Aquí encontramos a su vez la oposición entre redundancia significante, separada de todo asidero sobre la realidad, y la redundancia maquínica, que produce efectos sobre lo real.

65 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larracelata, 6 ed. España, Pre-Textos, 2004, p. 174

66 En este punto Deleuze y Guattari hacen referencia al cine para dar una explicación de la constitución del rostro y del agujero negro mediante la luminosidad y oscuridad; en el cine nos dicen que en el primer plano el rostro oscila entre dos opuestos: hacer que el rostro refleje la luz o bien marcar las sombras a tal punto para hundirlo en una profunda oscuridad, esta idea es tomada por Deleuze de: Josef Von Stenberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Laffont, pp. 342-343

cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional, cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe de ser *sobre codificado* por algo que se llama rostro⁶⁷.

La cabeza es rostrificada por la pantalla agujereada, por el sistema pared blanca-agujero-negro, es entonces que la máquina abstracta produce el rostro.

Es todo el cuerpo que debe de ser rostrificado. Esto no se debe entender dentro de un antropomorfismo, la rostrificación no opera por semejanza, es una operación que está vinculada al inconsciente y a lo maquínico. Todo el cuerpo pasa por la superficie agujereada, el rostro no es la imagen ni el modelo. Su papel es el de sobre codificar todas las partes descodificadas.

Todo sigue siendo sexual, no hay ninguna sublimación, sino nuevas coordenadas. *Precisamente porque el rostro depende de una máquina abstracta no se contentará con ocultar la cabeza*, sino que afectará a las demás partes del cuerpo, incluso si fuera necesario, a otros objetos completamente distintos. Así pues, *la cuestión es saber en qué circunstancias se desencadena esa máquina*, que produce rostro y rostrificación⁶⁸.

El rostro es producido en la humanidad por una necesidad que no es la de los hombres en general, apuntan Deleuze y Guattari, el rostro ni es animal ni humano, es, ante todo, primer plano.

Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales, por extraños devenires en verdad que franquearán la pared y saldrán de los agujeros negros que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya que no se dejan englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados por

67 *Ibid.*, p. 176

68 *Ídem.*

el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos o de mirarlos en el taciturno cara a cara de las subjetividades significantes⁶⁹.

El mirar es un atravesar, un atravesar para explorar un mundo no explorado, un mundo de las cosas futuras, un mundo donde ya no hay lógica. El cuerpo es entonces un rayo de luz vertiginoso.

“CsO⁷⁰. Sí, el rostro tiene un gran futuro, a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo”⁷¹.

El cuerpo sin órganos al que se refieren los autores es un cuerpo animado por diversos movimientos intensivos, que, de alguna manera, determinan el lugar y la naturaleza de los órganos, y que transforman ese cuerpo en un organismo o sistema de diferentes estratos, en donde el cuerpo es el propio organismo que es sólo una parte de ese sistema.

La mirada ocupará un lugar secundario en relación a los ojos, que no tienen mirada al agujero negro de esa rostridad, y el espejo al que se refiere Lacan es también secundario con respecto a la pared blanca de la rostridad.

El rostro tiene como correlato el paisaje que permite la conexión con la arquitectura, con la pintura y, por qué no, con la comida.

Ese correlato con el paisaje y la comida puede ejemplificarse con el trabajo realizado por Roland Barthes en su ensayo *La Torre Eiffel*: es Maupassant quien elige este sitio donde está a salvo de ser mirado por la Torre y ser mirado; es el sitio ideal para ver ese hermoso paisaje que le ofrece la altura de la torre sin contemplarla a ella; es la mirada de Maupassant que atraviesa el panorama de París y desde el cual se pueden hacer varias lecturas desde diversas perspectivas; toda una pedagogía del paisaje; es el París que sin mirar a la Torre Eiffel contempla el rostro de París. Es Maupassant que

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 176-177. Deleuze y Guattari elijen, entre otros escritores, a Henry Miller en su novela *Trópico de Capricornio* para comprender esa mirada que atraviesa, ese ojo ya vacío sin mirada, en donde los rasgos de rostridad se diluyen de la organización del rostro sin permitir volverse a englobar:

“ Ya no miro a los ojos de la mujer que tengo en mis brazos, los atravieso a nado, cabeza brazos y piernas en su integridad, y veo que tras las órbitas de esos ojos se extiende un mundo inexplorado; mundo de las cosas futuras, y que ese mundo carece de toda lógica. (...) He roto la pared blanca (...), mis ojos ya no sirven de nada, pues sólo me remiten la imagen de lo conocido. La totalidad de mi cuerpo debe devenir rayo perpetuo de luz, moviéndose a una velocidad cada vez mayor, sin respiro, sin retorno, sin debilidad (...). Sello, pues, mis oídos, mis ojos, mis labios.”

Henry Miller, *Tropique du Capricornne*, ed. Du Chêne, pp. 177-179. Obra consultada por los autores,

⁷⁰ CsO. Abreviatura utilizada por los autores del texto para referirse al cuerpo sin órganos.

⁷¹ *Ibid.*, p. 177

huye a su refugio para comer, para deleitarse con la panorámica vasta, múltiple de ese rostro/paisaje: París.

Maupassant desayunaba a menudo en el restaurante de la Torre, pero la Torre no le gustaba: «Es –decía– el único lugar de París desde donde no la veo». En efecto, en París hay que tomar infinitas precauciones para no ver la Torre; en cualquier estación, a través de las brumas, de las luces, de las nubes, de la lluvia, a pleno sol, en cualquier punto en que se encuentren, sea cual sea el paisaje de tejados, de cúpulas o frondosidades que les separe de ella, *la Torre está ahí*, incorporada a la vida cotidiana a tal punto que ya no podemos inventar para ella ningún atributo particular, se empeña simplemente en persistir, como la piedra o el río, y es literal como un fenómeno natural, cuyo sentido podemos interrogar infinitamente, pero cuya existencia no podemos poner duda. No hay casi ninguna mirada parisina que no la *toque* en algún momento del día; cuando, al escribir estas líneas, empiezo a hablar de ella, está ahí, delante de mi ventana, y en el mismo instante en que la noche de enero la difumina y parece querer que se vuelva invisible y desmentir su presencia, he aquí que dos pequeñas luces se encienden y parpadean suavemente girando en su cima: toda esta noche también estará ahí, ligándome por encima de París a todos aquellos míos que sé que la ven; todos nosotros formamos con ella una figura móvil de la que es el centro estable: la Torre es amistosa⁷².

Para Deleuze y Guattari el rostro es una desterritorialización absoluta, el rostro tiene un correlato que es el paisaje, siendo éste un mundo desterritorializado⁷³.

Esta desterritorialización del rostro hace posible entender al paisaje como correlato del rostro, en este sentido los autores problematizan el binomio de la siguiente manera:

... ¿Qué rostro no ha convocado los paisajes que amalgamaban el mar y la montaña, qué paisaje no ha evocado el rostro que lo habría completado, que le habría propor-

⁷² Roland Barthes, *La torre Eiffel*, Trad. Enrique Folch González, España, Paidós, 2001, (Col. Paidós/Comunicación núm124), p. 57

⁷³ Gilles Deleuze y Félix Guattari hacen referencia a la pintura cristiana, la cual ha utilizado el paisaje de una forma sustancial para integrar su concepción del mundo y de Dios, mediante esta rostridad y paisajidad de rostro y de paisaje.

cionado el complemento inesperado de sus líneas y de sus rasgos? Incluso cuando la pintura deviene abstracta, lo único que hace es volver a encontrar el agujero negro y la pared blanca, la gran composición de la tela blanca y de la hendidura negra. Desgarramiento, pero también estiramiento de la tela gracias a un eje de fuga, a una diagonal, a unos navajazos, una hendidura o a un agujero negro: la máquina ya está ahí presente, y siempre funciona produciendo rostros y paisajes, incluso los más abstractos⁷⁴.

¿Será que las *Tableaux pièges* de Daniel Spoerri son paisajes? Las sobras restantes de los alimentos en los platos de su público son mantenidas tal cual éstos las dejaron; capturar al paisaje, es la desterritorialización en el acto del comer. Paisajes/rostros.

El paisaje/arqueológico/geográfico/gastronómico, muchos rostros en cada uno de ellos: Rostridad...

En este momento de lo posible es cuando el arte y la comida pueden explicarse en la complejidad de los dos conceptos.

Por otro lado, más que establecer una diferencia radical entre lo oral y lo escrito, Guattari propone lo siguiente:

Lo oral más cotidiano está sobre codificado por lo escrito; lo escrito más sofisticado está trabajado por lo oral. Partiremos más bien de los bloques de sensaciones compuestos por las prácticas estéticas más acá de lo oral, de lo escriturario, de lo gestual, de lo postural, de lo plástico... que tiene la función de desbaratar las significaciones pegadas a las percepciones triviales y a las opiniones que impregnan los sentimientos comunes⁷⁵.

De tal forma que los afectos y perceptos desterritorializados a partir de las percepciones nos permiten pasar de la voz propia del discurso estandarizado, a vías de subjetividad, “subjetividad del afuera, subjetividad de alta mar que, lejos de temer a la finitud, a la difícil prueba de la vida, de dolor, de deseo y de muerte, las acoge como un pimiento esencial para la cocina vital”⁷⁶.

74 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil... op.cit.*, p. 178

75 Félix Guattari, *Caosmosis, op.cit.*, p. 110

76 *Ibid.*, p. 111

Encuentra el propio Guattari un ejemplo sustancial dentro de las prácticas artísticas del arte contemporáneo para dar una explicación de la oralidad y de la escrituralidad en la performance, al plantear que estas prácticas tienen el mérito de lanzar al extremo las dimensiones intensivas de esas extracciones realizadas en los perceptos y afectos que son a-temporales, a-significantes, entendiéndolas como aquellas semióticas que operan con cadenas sintagmáticas que no engendran una significación en el sentido lingüístico, siendo susceptibles de entrar en contacto con sus referentes en el marco de una interacción diagramática, a-temporales, a partir del entramado semiótico de lo cotidiano.

En las *PerfoMANcenas* que César Martínez comenzó a realizar a mediados de la década de los noventa, se ofrece un cuerpo masculino de tamaño natural hecho de material comestible, ya sea de chocolate⁷⁷, o bien, de gelatina con frutas —como melocotones y nueces— como en *Amé Rica G-latina*, que realizó en la Casa de América de Madrid, con motivo de la exposición *A vuelta de los sentidos*, en 1999.

La invitación hecha por el artista es a devorar el cuerpo. En la segunda pieza aquí mencionada, él acompaña al acto de insertar un cuchillo en el cuerpo comestible, con un texto oración en la cual invierte el sentido de la misma al decir: “Tomad y comer, todos de él,/ porque este cuerpo es la deuda de sangre,/ la sangre del cadáver,/ el cadáver de todos los mexicanos,/ Sangre de la Nueva alianza y etérea,/ que será derramada por el libre tránsito económico/ y por todos los gobernadores/ para el perdón de los pecados”⁷⁸.

El artista intensifica en su acción los afectos y perceptos en el acto mismo de insertar el cuchillo en el cuerpo gelatinoso y recitar el texto citado. Produce así, en cada espectador una sensación singular, en la cual, cada uno de ellos tendrá su propia subjetividad al respecto. El sentido político y el acto de devorar conllevan un sentido liberador de las reglas establecidas tanto en el código religioso como en el político.

Es el artista médico de la civilización que mediante su obra produce el sentido-acontecimiento, provocando ese bloque de sensación que lo llevará a crear líneas de fuga, en otras palabras, a desterritorializarse.

77 Véase anexo Fig. 3

78 César Martínez, *A vueltas con los sentidos*, cat. exp., España, Casa de América, enero-marzo, 1999, p. 72

“Pero este arte no me parece implicar tanto el retorno a una oralidad originaria como una fuga hacia delante en las maquinaciones y en las vías maquínicas desterritorializadas capaces de engendrar subjetividades mutantes”⁷⁹, lo que implica una procesualidad maquínica dentro del pensamiento guattariano. Todo descentramiento estético, así como toda desmultiplicación de los componentes de expresión, pasan primero por una desconstrucción de las estructuras y de los códigos y, desde luego, por una inmersión caosmica en las materias de la sensación. Todo ello nos lleva a plantear la posibilidad de una recomposición, una recreación y por ello un enriquecimiento del mundo, que no sólo se manifestara en la abundancia de las formas, sino en las modalidades de ser. Lo que existe, dice Guattari, es una búsqueda de focos enunciativos que permitan nuevos clivajes entre otros afueras y otros adentros, con los cuales será factible la coexistencia de la eternidad con el instante. Es en la *performance*, como práctica artística, que el instante convive con la eternidad en el sentido que los focos enunciativos son creados por ésta.

Vale la pena señalar que la introducción de los alimentos en el arte encuentra en la *performance* un espacio vinculatorio con la cocina o, más directamente, la presencia de éstos en su situación comestible se inicia con esta práctica.

“Son las máquinas estéticas las que, en nuestra época, nos proponen los modelos relativamente mejor realizados de esos bloques de sensación susceptibles de extraer sentido pleno a partir de todas esas señaléticas vacías que nos invisten por todas partes”⁸⁰. Es el arte que, al entenderlo como el bloque de afectos, perceptos y sensaciones, nos permite la creación de esa subjetividad que ha sido aplastada por un sistema coercitivo y castrante como es el capitalismo que, en términos de Guattari, se expresa como esa undimensionalidad propia del sistema que cancela la posibilidad de la creación subjetiva.

Deleuze explica la relación del hablar y del comer, desligándola de la tradición estática que los entendía como dos series independientes.

“Pero, cómo hablar se desprende efectivamente de comer, cómo se produce la superficie misma, cómo el acontecimiento incorporal resulta de los estados de los cuerpos, es una cuestión muy diferente”⁸¹.

79 Félix Guattari, *Caosmosis*, op.cit., p. 111

80 *Ibid.*, p. 112

81 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, España, Paidós, 2005. (Col. Surcos N°10), p. 222

“Cuando se dice que el sonido se hace independiente, se quiere decir que deja de ser una cualidad específica concerniente a los cuerpos, ruido o grito, para designar ahora cualidades, manifestar cuerpos, significar sujetos y predicados”⁸². El planteamiento de Deleuze resulta efectivo para vincular el arte y la comida con la conversación que se genera a partir de la estrategia estética que algunos artistas realizan, y es por ello que será necesario ver cómo el autor se refiere a la dualidad.

La primera gran dualidad era la de las causas y los efectos, de las cosas corporales y los acontecimientos incorporales. Pero, en la medida de que los acontecimientos-efectos no existen fuera de las proposiciones que los expresan, esta dualidad se prolonga en el de las cosas y las proposiciones, los cuerpos y el lenguaje. De aquí la alternativa que atraviesa toda la obra de Lewis Carroll: comer, ser comido⁸³.

En el arte podemos observar que esta dualidad expresada por Deleuze se manifiesta, de alguna manera, cuando el artista elabora su obra con material alimenticio y es compartida con el público: el arte es comestible.

En la cena cortesana de Alicia, comer lo que se os presenta o ser presentado a lo que se come. Comer, ser comido, es el modelo de la operación de los cuerpos, el tipo de su mezcla en la profundidad, su acción y pasión, su modo de coexistencia de uno con el otro⁸⁴.

Hablar, nos dice el autor, es el movimiento de la superficie, de los acontecimientos incorporales. De tal forma que, hablar de alimentos, implica el comerlos también. Es por eso que Deleuze propone la siguiente pregunta: ¿qué es más grave: hablar de comida o comerse las palabras? Si nos atenemos a comernos la palabra, esta operación se da en la superficie del lenguaje, esta acción implica la elevación de los cuerpos, despojándolos de la profundidad, con el riesgo de perder el lenguaje en este atrevimiento.

82 *Ídem.*

83 *Ibid.*, p. 52

84 *Ídem.*

Pero esta segunda dualidad, cuerpo-lenguaje, comer-hablar, no es suficiente. Hemos visto que, aunque el sentido no existía fuera de la proposición que lo expresa, sin embargo era atributo de los estados de cosas y no de la proposición. El acontecimiento subsiste en el lenguaje, pero sobreviene a las cosas⁸⁵.

Las cosas y las proposiciones se localizan en una dualidad no tan radical, en una frontera representada por el sentido.

“Esta frontera no los mezcla, no los reúne (no hay monismo ni dualismo), es más bien como la articulación de su diferencia: cuerpo/lenguaje”⁸⁶. La frontera debe comprenderse como una especie de bisagra, tanto de las cosas, como de las proposiciones, por lo que la dualidad se refleja en ambos lados de los términos.

Del lado de las cosas, están por una parte las cualidades físicas y relaciones reales, constitutivas del estado de cosas; por otra parte, los atributos lógicos ideales que señalan acontecimientos incorporales. Y, del lado de las proposiciones, están por una parte los nombres y adjetivos que *designan* el estado de cosas; por la otra parte, los verbos que expresan los acontecimientos o atributos lógicos⁸⁷.

En la explicación de esta dualidad encontramos que los verbos juegan un papel fundamental, pues son ellos los que se comportan de una manera orgullosa, como lo denomina Deleuze, ya que arrastran el devenir y los acontecimientos reversibles, el presente de éstos se divide hasta el infinito en pasado y futuro.

La dualidad se da entre dos dimensiones de la proposición: la designación y la expresión. La designación de las cosas y la expresión del sentido.

Hay aquí como dos lados del espejo, pero lo que está a un lado no se parece a lo que está del otro (“todo el resto era lo más diferente posible...”). Pasar al otro lado del espejo es pasar de la relación de designación a la relación de expresión: sin detenerse en los intermediarios, manifestación y significación. Es llegar a una región en la que el lenguaje ya no tiene relación con unos designados, sino solamente con unos

85 *Ibid.*, p. 53

86 *Ídem.*

87 *Ídem.*

expresados, es decir, con el sentido. Este último desplazamiento de la dualidad pasa ahora al interior de la proposición⁸⁸.

Deleuze, para dar explicación de esta dualidad, toma como ejemplo sustancial la obra de Lewis Carroll. Ejemplifica la designación y lo expresado, y nos indica que las dos dimensiones de la proposición, son dos series que no son convergentes, sino infinitas, en un término ambiguo. “Y una de la series recoge a su modo ‘comer’, mientras que la otra extrae la esencia de ‘hablar’. Por ello, en muchos poemas de Carroll se asiste al desarrollo autónomo de dos dimensiones tan sólo en una palabra esotérica, en un *aliquid* no identificable”⁸⁹.

El lugar que Deleuze le da a Carroll es el de ser el maestro, o más bien, el agriensor de las superficies en las que se encuentra la lógica del sentido. En relación a la oralidad propiamente dicha, Deleuze sustenta que el lenguaje se hace posible por lo que lo distingue. Lo que separa los sonidos y los cuerpos hace de los sonidos los elementos para un lenguaje. “Lo que separa hablar y comer hace posible las proposiciones. Lo que hace posible es la superficie, y lo que pasa en la superficie: el acontecimiento como expresado”⁹⁰.

Lo expresado hace posible la expresión, por lo que aclara Deleuze, que nos encontramos ante una nueva tarea por realizar. La de trazar de nuevo la historia que libera los sonidos: hacerlos independientes de los cuerpos. No se trataría de una génesis estática, la cual va del acontecimiento a su efectuación en unos estados de cosas, y a la expresión en unas proposiciones.

Se trata de una génesis dinámica que va directamente de los estados de cosas a los acontecimientos, de las mezclas a las líneas puras, *de la profundidad a la producción de superficies*, y que no debe de implicar nada de otra génesis estática⁹¹.

88 *Ibid.*, p. 54

89 *Ibid.*, p. 55

90 *Ibid.*, p. 222

91 *Ídem.*

Justamente, el sonido no toma un valor convencional en la designación —y un valor habitual en la manifestación, un valor artificial en la significación— sino porque saca su independencia a la superficie de una instancia más alta: la expresividad⁹².

¿Será entonces que la oralidad entendida así, como expresividad, nos permita comprender la importancia que algunos artistas le confieren al acto de comer —como una estrategia estética para construir su obra— y que, tanto el acto de comer como el de hablar, se entiendan en esa instancia más alta que para Deleuze es la expresividad?

Al liberarse el sonido de su valor convencional en la designación, y su valor habitual en la manifestación, su presencia en el arte es recibida, y colabora así en el despliegue de las múltiples posibilidades que conlleva.

Recordemos por un momento lo que el autor de *Lógica del sentido* propone: arriesgar por una constitución paradójica de una teoría del sentido. Paradójica porque al tomar en consideración que el sentido es un entidad no existente como tal —que a su vez guarda relaciones particulares con el sinsentido— y lógica porque caracteriza la forma o modo como el sentido se desliza por la superficie de las proposiciones, entendida ésta como una cuarta dimensión.

Al deslizarse por la superficie, el efecto de las proposiciones —digan lo que quieran decir, ocurran o sucedan—, viene a ser el acontecimiento-sentido.

Por otro lado, encontramos que, desde la profundidad de los cuerpos, emerge una especie de burbujas, así llamadas por Deleuze, que mueren al entrar en contacto con la superficie, haciendo posible una especie de reverberación de la piel del lenguaje en círculos sucesivos que se irán diluyendo en lo indeterminado para producir lo que el autor denomina sentido-fantasma.

El sentido será entonces entendido por un incorporeal que sobrevuela todos los estados de cosas, y cuyo espacio en donde se mueve será una superficie metafísica, un puro infinitivo, que es lo expresado en la proposición como el infinitivo en todo presente.

Este recorrido sobre la dualidad presenta la complejidad del vínculo que se establece entre el alimento, las palabras y el arte. Además, me permite continuar con la idea expresada al inicio de esta investigación, la de la Clínica La Borde como un lugar en donde la cocina se convierte en un espacio de creación de subjetividad y de creación

⁹² *Ídem*.

existencial. Desde aquí podemos desplazarnos a lo que Deleuze menciona respecto al artista, no como un enfermo, sino como un médico, al indicarnos que los autores (escritores) o artistas en general, son médicos en el sentido de que ellos diagnostican síntomas. Textualmente, dice, son clínicos de la civilización.

A este respecto, no podemos seguir a los que piensan que Sade no tiene nada de esencial que decirnos sobre el sadismo, o Mosch sobre el masoquismo. Y aún más, parece como si una evaluación de síntoma no pudiera hacerse sino a través de una *novela*. No es por casualidad que el neurótico se construya una “novela familiar”, y que el complejo de Edipo debe buscarse en los meandros de esa novela. Con el genio de Freud, no es el complejo quien nos ilustra sobre Edipo y Hamlet, sino Edipo y Hamlet quienes nos ilustran sobre el complejo⁹³.

Problematiza Deleuze esta situación al decirnos que algunos podrían objetar que el artista no es necesario y que el propio enfermo podría construir su novela y el médico sería sólo un evaluador de ésta; sin embargo, continúa Deleuze, esta posición deja de lado la especificidad del artista, a la vez como enfermo y médico de la civilización.

Y es que el neurótico nunca puede más que efectuar los términos y la historia de su novela: los síntomas son esta efectuación misma, y la novela no tiene otro sentido. Por el contrario, extraer de los síntomas la parte inefectuable del acontecimiento puro, como-dice Blanchot, elevar lo visible a lo invisible, llevar acciones y pasiones cotidianas como comer, cagar, amar, hablar, morir, hasta su atributo noemático⁹⁴.

Tal vez sería conveniente mencionar, antes de seguir adelante, el ejemplo de Louis Wolfson, quien escribe un libro titulado *Le schizo et les langues* con el objeto de presentar un caso verdaderamente excepcional en el que la escritura, la enfermedad y los alimentos, se entrelazan en la construcción de una obra cuyo propósito es justamente matar la lengua materna, que es el inglés.

⁹³ *Ibid.*, pp. 278-279

⁹⁴ *Ídem*.

Louis Wolfson se autotitula “El estudiante de la lengua esquizofrénica”, el libro es un combate ingenioso para aniquilar el daño que le causa la lengua materna, que es la voz de la madre, y lo escrito en inglés. Para él, todo lo que implique relación con el inglés, se encuentra contaminado. El complejo procedimiento del que es inventor da lugar a que Deleuze argumente que dicho procedimiento empleado por el autor esquizofrénico sea su propio acontecimiento, sin embargo señala:

Las transformaciones nunca alcanzan la parte espléndida de un acontecimiento, sino permanecen pegadas a sus circunstancias accidentales y a sus efectuaciones empíricas. Así pues, el procedimiento no pasa de protocolo. El procedimiento lingüístico gira sin tiento, y no llega a un proceso vital capaz de producir una visión⁹⁵.

Wolfson, nos dice Deleuze, no llega a producir esa visión que es tan importante para poder considerar su obra como una obra de arte debido a que no se desprende de sus circunstancias. Pero no por ello su procedimiento lingüístico para aniquilar la lengua inglesa ligada a su madre pierde fuerza combativa, puesto que, como veremos a continuación, su estrategia es enérgica, al punto de que los alimentos que la madre le lleva son, también, sometidos a una transformación sin igual:

Para esquivar esta nueva forma de peligro, se afana en «memorizar» una frase extranjera aprendida de antemano; mejor aún, fija mentalmente con todas sus fuerzas un cierto número de calorías, o bien fórmulas químicas correspondientes al alimento deseable, intelectualizado y purificado, por ejemplo «las largas cadenas de átomos de carbono no saturadas» de los aceites vegetales. Combina la fuerza de las estructuras químicas con la de las palabras extranjeras, bien haciendo corresponder una repetición de palabras a una absorción de calorías («repetiría las mismas cuatro o cinco palabras unas veinte o treinta veces mientras ingeriría con avidez una suma de calorías igual en centenas al segundo par de números o igual en millares al primer par de números»), bien identificando los elementos fonéticos que se trasladan a las palabras extranjeras con fórmulas químicas de transformación (por ejemplo, las

⁹⁵ Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Trad. Tomas Kauf, España, Editorial Anagrama, 2ed, 1997, (Col. Argumentos, núm. 174), p. 24

parajes de fonemas vocales en alemán, y más generalmente los elementos de lenguaje que se transforman automáticamente «como un compuesto químico inestable o un radioelemento de un período de transformación extremadamente breve»⁹⁶).

Este procedimiento complejo de transformaciones y efectuaciones es el que Wolfson elabora meticulosamente inclusive con las latas de los alimentos que la madre guarda en la despensa. Son transformados por él con la intención clara de matar la lengua materna, y es el demente de las lenguas —como también se denomina así mismo— que combina palabras y alimentos en estas cadenas de átomos y lenguaje para evitar a toda costa contaminarse. Es entonces que la lengua y el alimento son utilizados por Wolfson para sobrevivir ingiriendo las fórmulas químicas y despojando al inglés de las etiquetas de los alimentos, en su transformación, con la ayuda de una lengua extranjera ¿Será, como dice el autor de *Crítica y Clínica*, que la literatura se presenta como una iniciativa de salud? Lástima que Wolfson se enfrascó en su procedimiento y no logró consumir las visiones que los artistas, escritores y poetas logran en sus obras. La enfermedad que, como psicótico tiene, lo captura en su propio procedimiento.

¿Es hacia el espacio de la cocina, que se desplaza el artista para realizar su estrategia estética con ciertos tintes de perversidad?

Es el artista que al desterritorializarse hacia el territorio de la cocina para elaborar su platillo —que será compartido con su público, o utilizar material alimenticio para la construcción de su obra— le permite diagnosticar síntomas civilizatorios y poner en evidencia una crítica al arte y a la institución del arte.

⁹⁶ Gilles Deleuze, en *Crítica y Clínica*, *op. cit.* pág. 28. Hace una espléndida comparación con Raymond Roussel en relación a su procedimiento, y con el de Jean-Pierre Brisset. Véase Leonardo Sciascia, *Actas Relativas a la Muerte de Raymond Roussel*, Trad. Julio Reija, España, Gallo Nero, 2010, (Col. Piccola, núm 2). Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Trad. Patricio Canto, Argentina, Siglo XXI, 1973

El paradigma estético creacional

¿Porqué hablar del paradigma estético de Guattari? Pregunta que de alguna manera respondí al iniciar el subcapítulo “Producción de subjetividad” y que a su vez se vincula con el espacio de la cocina en la Clínica de la Borde, que se encuentra al principio de este trabajo.

En este texto especifiqué la práctica de algunos artistas que construyen su obra a partir de materiales alimenticios o del acto de cocinar, problematizando la estrategia de éstos, como territorios de creación existencial.

El paradigma estético que propone Guattari es una alternativa al paradigma científico, como así lo denomina el propio autor.

Se trata de un paradigma que subraya la creatividad ontológica, que se pondera fuera de una subjetividad individual o de relaciones intersubjetivas, razón por la cual, este paradigma permite relacionarnos o conectarnos con otras producciones de subjetividad parcial, ya sea en el ámbito de lo social, del arte, de la comida o del psicoanálisis.

En este sentido, dicho paradigma me permitirá hacer un enlace en el ámbito del arte, de la estética, de la cocina y de la ética.

Como se verá, es un paradigma que rescata la pluralidad, la multiplicidad, la diversidad y la complejidad en el espacio del arte y su problematización, como la de las prácticas artísticas que siguen hoy en día ocupando nuestra atención.

El mapa ha variado, se ha modificado, justamente porque el sentido del artefacto como producto cultural y el del artista se encuentran en permanente movimiento. Las débiles fronteras de los comportamientos artísticos o la disolución de las mismas nos presentan un espacio móvil, en constante acción.

Algunos investigadores han utilizado el término de “migraciones”, como es el caso de Jaques Aumont, para explicar las diversas reconfiguraciones en la cartografía del arte, de la historia del arte y de la estética, designando así las trayectorias comple-

jas en las que se encuentran involucradas las áreas de nuestro interés. Por otro lado, el mismo autor describe la situación del arte del siglo XX de la siguiente manera: el arte es híbrido particularmente en sus efectos sensoriales, mixto en las técnicas, ecléctico en la inspiración y sincrético en los temas⁹⁷. De tal forma que, las características con las que se denomina al arte de hoy, es una tendencia que estaría ubicada como un enfoque de carácter dispersivo. La dispersión podría entonces entenderse como una manera de abordar la dificultad móvil de los comportamientos artísticos.

Estas migraciones, trayectorias, nos conducirán a poner nuevamente sobre nuestra mesa a Deleuze y Guattari. Ambos se han caracterizado por intentar crear nuevas formas de pensamiento, de escritura, de subjetividad y de política. Al recurrir a ellos ¿será factible de alguna manera mapear esa movilidad del arte en nuestros días?

Esta nueva forma de pensar implica dismantelar la creencia moderna de la unidad, y con ello, la jerarquía, la identidad, el fundamento, la subjetividad y la representación. Será asimismo una constante la celebración por la diferencia y la multiplicidad en el espacio de la teoría, de la política y la vida diaria. Cabe mencionar también a Michel Maffesoli, que, en su trayectoria como sociólogo, se ha propuesto implementar una forma diferente de pensamiento para la sociología en donde la estructuración de la teoría procede ante todo de la imaginación, de la visión y de la intuición.

La dinámica social característica de la posmodernidad está constituida por una multiplicidad de experiencias, emociones cotidianas que, por lo general, son ignoradas. Esta dinámica social se explica a través de la multiplicidad, del repliegue en el individualismo y de una atmósfera tribal que se intensifica en nuestra sociedad contemporánea.

Michel Maffesoli⁹⁸ denomina neotribalismo a esta dinámica social a la que, paradójicamente, corresponden valores arcaicos como la religiosidad, el localismo y el desarrollo tecnológico. Propone un paradigma estético que, sustentado bajo la multiplicidad del yo y el ambiente comunitario, es entendido como un “experimentar o sentir en común”.

⁹⁷ Véase. Jacques Aumont, *La estética de hoy*, Trad. Marco Aurelio Galmarini, España, Cátedra, 2001, (Col. Signo e Imagen núm. 64). El autor, mediante las características que asigna al arte de hoy, propone hablar de migraciones en el sentido de que el artista se traslada a otros territorios no exclusivos del arte, con lo cual las fronteras son flexibles y la estética acoge hoy en día esas moviidades debido al carácter propio del arte hoy en nuestro momento.

⁹⁸ Véase. Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, prólogo de Jesús Ibañez. España, Icaria, 1990 (Col. La mirada transversal: sujetos/discursos/ prácticas sociales, núm. 1)

Es Michel Maffesoli quien, interesado por la estética y por la ética desde su perspectiva sociológica (vagabunda), problematizará estos conceptos. Formula la hipótesis de un paradigma estético para explorar las cualidades o rasgos de las relaciones sociales que se vislumbran hoy en nuestros días.

¿Será posible descubrir algunos puntos de encuentro con el paradigma de Félix Guattari? —aclarando de antemano que las perspectivas o miradas son, en cierta medida, diferentes, distantes, pero que el interés común de ambos autores coinciden al plantear la problemática de la estética y de la ética.

En ambos pensadores hay un sentido firme por renovar nuestra mirada hacia esos dos conceptos al incorporar la sensibilidad como una categoría indispensable para abordar la estética y una crítica a la moral restrictiva, particularmente en Maffesoli.

Cada uno, por su parte, estará utilizando una serie de términos o vocabulario teórico que nos conlleva a captar la creación de nuevos conceptos para explicar la concepción de sus paradigmas.

Maffesoli, al cual nos referiremos en adelante, observa que el terreno de la estética se expande de tal forma que encuentra conexiones con otras disciplinas. Sin embargo, este comportamiento no ha sido entendido o comprendido, por lo que se ha restringido su territorio, imponiendo fronteras rígidas por parte de las instituciones profesionales como las universitarias —con sus excepciones— aun así, se ha visto afectada por el moralismo intelectual al excluir ciertos aspectos que no son dignos de ser estudiados en el terreno profesional⁹⁹.

... el espectro de estas actitudes intelectuales, bastante amplio, que sobre-valorizan la moral en detrimento del simple y sencillo vivir social; en detrimento de las experiencias henchidas de gozos y penas, de placeres y de angustias, que constituyen el lote de todo individuo y de todo conjunto social cualquiera que sea¹⁰⁰.

Ignoran que el hedonismo puede vivirse en lo cotidiano. Así, el autor plantea una visión hedonística y una fuerte crítica a la moral, que limita la posibilidad de entender lo que

99 Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias, para una ética de la estética*, Trad. Daniel Gutiérrez Martínez, Siglo XXI Editores, España, 2007 p. 35. Al respecto, nos recuerda el pensamiento de Max Weber, quien propuso un estudio de lo erótico ligado al estudio de la estética, lo que denota la amplia concepción respecto a ésta, sin haber tenido los resultados esperados, pues la moral, tras el racionalismo de la época, asocia a este tema a un aspecto depravado.

100 *Ibid.*, p. 37

acontece hoy en día con la estética. El punto de partida del autor es sustentar la presencia de un juicio de valor que permite epifanizar (término del agrado del autor) lo real. Esto significa que, al incorporar este término, podemos percatarnos de la sensibilidad teórica a la que somos convocados.

El divorcio persistente en la modernidad entre razón y sensibilidad se diluye al incorporar ese juicio de la existencia. La manifestación o aparición de la sensibilidad en el marco teórico enriquece el concepto de lo real y, por lo tanto, el de la existencia.

La sensibilidad a la que se refiere el autor nos conduce a otro concepto empleado por él, que es el de la hiperracionalidad como un modo de conocimiento que integra aquéllos de segundo grado, como la emoción, lo frívolo, lo banal, que, en resumidas cuentas, sería el terreno de la estética.

Decir que la razón es sensible, hablar de esa sensibilidad de la razón, provoca una especie de estremecimiento que la impactan en el momento mismo de tratar de abordar las fuerzas sensibles propias de la vida pública y privada.

“Así pues, he aquí la hipótesis: existe un hedonismo de lo cotidiano irreprimible y potente, que subtiende y sostiene toda la vida en sociedad. Una suerte de estructura antropológica”¹⁰¹.

La hipótesis lanzada por el autor es sostener que existe un hedonismo de lo cotidiano, de la vida diaria, el cual da soporte a la vida en sociedad. Éste se presentará, en ocasiones, de una manera sutil y, en otras, frontal, abierta, pero siempre presente, dando lugar a entender que las relaciones sociales, en general, no están regidas por instancias dominantes o mecánicas.

Marginal a la estética por tener una actitud moralista frente a los temas propios de ella, como hemos mencionado, hace que esta actitud puritana niegue la autonomía de la estética.

“Todo trámite intelectual que se piense inútil, toda reflexión sobre el epicureísmo cotidiano, desde el momento que ya no desea colaborar con la apuesta por el trabajo generalizado, será calificada de ‘esteticismo de café’”¹⁰².

Esta postura implica ese puritanismo decadente que impera hoy en nuestros días y que, de alguna manera, no acepta ese hedonismo que señala el autor. Esta actitud

101 *Ibid.*, p. 11

102 *Ibid.*, p. 38

puritana no tiene la capacidad de apertura para comprender que, ese esteticismo mal interpretado, nos permite apreciar lo bello en el “desorden” aparente. Por ello es necesario emplear el término que el autor sugiere de sensibilidad teórica que subraya el complejo entramado social. En otras palabras, la sinergia de los diversos aspectos que la integran.

Es justamente ese esteticismo el que concede un asentamiento a la vida. Todo lo contrario al moralismo que, al no comprender la diversidad del tejido social y sus contradicciones, omite la existencia de ellos, reduciendo o cancelando su estudio.

La estética a la que se refiere el autor no es aquella que se propone el estudio de las obras artísticas hegemónicas —si bien no las excluye—, ni tampoco a lo que se ha denominado sentido estético, sino que considera que la estética implica incorporar lo sensible y las sensaciones que cada día se integran a la vida diaria, a lo cotidiano.

El planteamiento es la postulación de una estética social en la cual se incorporan todos esos elementos sensibles que se extienden en el tejido de lo social, debido a que, en nuestros días, lo social se ve permeado por aquéllos. La explosión publicitaria y las imágenes televisivas generan una atmósfera que se percibe en el resurgimiento de una nueva *imago mundi*, en la cual la sociedad se ofrece al espectáculo, conformándose una sensibilidad colectiva.

Lo que sí es seguro es que la efervescencia colectiva que se ha vuelto banal nos incita a regresar de manera cercana a aquello que, en sentido etimológico, designa la *banalidad*: lo vivido o experimentado en común; lo que me liga esencialmente al otro. Aquí está todo el secreto de la estética¹⁰³.

Este experimentar en común, esa liga con el otro, bajo la perspectiva teórica de Maffesoli, implica el estar atentos a conjugar lo estético y lo dinámico como una característica de nuestra cotidianidad, por lo que podemos analizar una constante con sus diversas modulaciones, lo que a su vez incluye no establecer leyes científicas sino comprenderla como un figura teórica que se construye a partir de elementos heterogéneos susceptibles de ajustarse entre sí¹⁰⁴.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 39-40

¹⁰⁴ Maffesoli sugiere entender este ajuste de elementos heterogéneos con lo que Max Weber denomina “efecto de composición”.

Por otro lado, el autor apunta la presencia de un nuevo espíritu de la época que se observa en nuestro presente, y este nuevo espíritu de la época es otra lógica del estar-juntos. Tomando en consideración la ruptura de los grandes sistemas explicativos característicos de la modernidad, esta lógica estará centrada en el presente en esa cotidianidad que tan insistentemente el autor puntualiza.

Formula Maffesoli la idea de una especie de depresión en el era de lo político¹⁰⁵ que se debe a una especie de vacío o hueco por la ausencia de proyecto, donde se acogerá otra manera de entender y comprender la vida en sociedad.

Al respecto el autor dice:

Para formularlo en términos un poco abruptos, y necesariamente parciales, yo diría que a la polaridad constituida por el binomio de la moral y de lo político está sucediéndole otra polaridad, que se articula alrededor del hedonismo y de la estética. En el primer caso el acento se ponía en la historia, en el segundo en el destino o también el *amor fati* de lo trágico. Se trata de un desliz multiforme que no se puede resumir más que de una manera esquemática, pero que ilustra claramente la importancia que conquistan, en numerosos campos, el pluralismo, la fragmentación, el relativismo. Cosas todas que, naturalmente, emergen de la predominancia que toma lo cotidiano en toda su concreción. Cosas todas que van en contra de la simplificación, de la tendencia a la unidad, en una palabra, de la abstracción, que dominan en una visión del mundo que tiene como valor esencial el orden racional¹⁰⁶.

Este pluralismo, esta fragmentación, este relativismo presente en la cotidianidad, se entiende como un momento barroco por analogía, en el cual prevalece el juego de la imaginación y el de una fantasía desbordada. La persona se relaciona con la política, la moda, el entorno social o natural, con la arquitectura, de una manera extrovertida, abierta a intercambiar sus sentimientos: es una extraversion generalizada.

Las sociedades ponen atención al cuerpo. “En tal perspectiva yo diría que el *body building* que resurge en nuestros días no es un hecho individual o narcisista, sino

¹⁰⁵ Maffesoli ha abordado esta temática en su libro: *El tiempo de las...*, *op.cit.*, p. 50. Señala además que la expresión “depresión de la era política” se debe a G. Hocquenghem y R. Schérer, *L'âme atomique, pour une esthétique dand L'ère nucléaire*, París, Albin Miche, 1986.

¹⁰⁶ Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias para...* *op.cit.*, p. 41

por el contrario, un fenómeno global, o más exactamente, la cristalización al nivel de la persona (*persona*) de un ambiente completamente colectivo¹⁰⁷.

Es posible que en esta atmósfera descrita se asista al resurgimiento de lo que el autor nombra el *homo estheticus*.

Maffesoli, apoyándose en Aloïs Riegl —quien plantea un estilo óptico y un estilo táctil o háptico—, postula que el estilo óptico es mecánico, mientras que el segundo, o sea el táctil, es orgánico. La perspectiva maffesoliana se inclina por el estilo táctil, el cual puede permitirnos dar la explicación de los hechos sociales que se observan en esta atmósfera que hemos citado. Mediante lo táctil es viable comprender esa valoración del cuerpo como algo palpable, que, a su vez, favorece la proxemia, lo que está cercano: lo cotidiano.

Es en este sentido que se puede comprender lo estético, que liga la preocupación por el presente en los actos cotidianos, en los cuales se observa ese sentido de proximidad, de un estar juntos, de un compartir comunitario.

“He ahí cuál podría ser la hipótesis central de mi propuesta: el paradigma estético es el ángulo de ataque que permite dar cuenta de una constelación de acciones, de sentimientos, de ambientes específicos del espíritu posmoderno¹⁰⁸.

El paradigma estético de Maffesoli permite incorporar disciplinas de conocimiento, las cuales se encontraban al margen de la dinámica del arte y de la estética. Es por ello que este es el ángulo de ataque al que se refiere para poder tener esa mirada transversal —necesaria en la actualidad— para comprender el papel importante que tiene la ética de la estética, e interpretar, con una perspectiva más amplia, el arte.

Esta constelación de acciones y sentimientos se relaciona con el presentismo¹⁰⁹ típico de la posmodernidad, entendiéndose como una oportunidad de aprovechar el día, de vivir el día en su intensidad, no perder la oportunidad para hacerlo, en este presente, en este momento, no para el futuro, sino para el hoy. Esta actitud está vinculada a su vez con la banalidad, con lo experimentado en común, lo que me liga al otro, con la fuerza agregativa de diversos elementos que conllevan estas relaciones.

107 *Ídem*.

108 *Ibid.*, p. 42

109 Maffesoli se refiere a este concepto como el *carpe diem* del Barroco y del Romanticismo. Una actitud para aprovechar el día, de aprovechar el hoy y no el mañana.

Hablará de “relianza”¹¹⁰ como un término que permite entender las diferentes relaciones de los diversos elementos que se establecen en el espacio social y que propician la correspondencia. Una especie de conectividad táctil¹¹¹, que permitirá entender entonces la multiplicidad de modulaciones que componen el estado de una sociedad en particular¹¹².

La hipótesis que plantea Maffesoli es sostener que la evidencia táctil, actualmente, tiene una preponderancia mayor que las agrupaciones que puedan observarse en los eventos festivos, en los deportivos, o incluso en aquellos donde la tecnología interviene, como es el caso del video texto, en donde es innegable una interdependencia societal. Pero que si bien esto sucede en la actualidad, la modernidad rechazaba rotundamente esta conectividad táctil a la que se refiere, por lo que la hipótesis se mantiene en el sentido de sustentar que la función grupal alcanza hoy un sentido relevante que predomina en la era estética.

Otro concepto surge en la perspectiva teórica de Maffesoli: el de una ética de la estética. Este concepto es definido por un estar-juntos sin un fin específico o particular que es patente en la cultura alternativa, donde el sentido de grupo es esencial y por lo cual, se puede decir, que es una cultura de los sentimientos¹¹³.

La presencia del sentido grupal, del sentimiento que se manifiesta en nuestros días con fuerza y potencia, es el resultado de una persistencia en tiempos anteriores. Al respecto Maffesoli expresa:

... es sorprendente constatar que este arcaísmo que es el sentimiento recibe ayuda de las herramientas más modernas (las más posmodernas). Es esta sinergia, aún bastante misteriosa, todavía poco teorizada, que sirve de semillero a las diversas agregaciones afectivas que en otra parte designé con la metáfora del “neotribalismo”¹¹⁴.

110 *Ibid.*, p. 23. El término de “relianza” lo toma Maffesoli del autor M. Bolle “*Reliance*”.

111 El autor aclara que el concepto de “conectividad táctil” se le debe a A. Riegl, concepto que permite la integración en un amplio conjunto de interdependencia. Este concepto es analizado por H. Maldiney, en *Art et existence*, París, Klincksieck, 1985, p. 98.

112 Al hablar de la conectividad táctil y de la multiplicidad de modulaciones, Maffesoli esclarece los términos poniendo como ejemplo la óptica que el historiador del arte puede tener cuando mira un bajorrelieve egipcio, en cual podría parecerle obscuro; esto correspondería a la expresión, el estado de una sociedad en particular en un momento dado, y dicha expresión es factible que concierna a una multiplicidad de modulaciones.

113 Maffesoli habla de la cultura de sentimientos apoyándose en C.E. Scorske. *Vienne fin de siècle, politique et culture*, París, 1983, p. 24

114 *Ibid.*, p. 44

Es así que el hedonismo presente en nuestras sociedades se puede entender como un valor transversal que abarca a las diferentes capas sociales de acuerdo a cada una de ellas en su economía, cultura y gustos. Es por ello que el autor habla de un estilo hedonista que trabaja en el seno de las diversas tribus o grupos de nuestro presente.

En esta perspectiva hedonista no hay valor (moral, intelectual, religioso) intangible y único al cual deban plegarse, sino, por lo contrario, pluralismo de apreciaciones, diversidad de opiniones; entendiendo que lo que importa es menos el aspecto dominante de la ideología que su dimensión relacional, comunicacional. ¿Acaso un valor no vale por sí mismo, pero únicamente cuando y si me une a los demás? He llamado a esto inmoralismo ético¹¹⁵.

Maffesoli apunta que la estética ratifica la reunión de elementos que hasta el momento eran distantes, en cuanto que ésta se considere como cultura de sentimientos, del simbolismo o dentro de lo que actualmente se expresa como lógica comunicacional.

La estética adquiere un sentido global y existencial al tener este espacio abarcador de la vida y la existencia. ¿Será que nos encontramos en punto de concordancia con Guattari al exaltar el sentido vital y existencial que la estética tiene?

La presencia de lo imaginario es también un punto sustancial en la perspectiva maffesoliana cuando problematiza el concepto de lo real, al cual le hemos brindado tal importancia o crédito que no nos hemos percatado del sueño, y es por ello que el autor se referirá a una surrealidad.

“El espíritu del tiempo está en la fusión, y su cultura en el estado naciente descansa sobre la sinergia de todos sus elementos. Esta sinergia puede resumirse de la manera siguiente: la realidad o la surrealidad es ante todo un símbolo viviente...”¹¹⁶.

El concepto de lo real, problematizado por el autor en relación al sueño, nos indica que en la actualidad el sueño se incorpora como un elemento integrante en esa sinergia de la cual se ha ya hablado y, por tal motivo, el sueño en la actualidad es considerado dentro de aquélla, por lo que conforma una parte importante en cada elemento de lo que conocemos como realidad. Al integrarse se reconoce como una estructura

115 *Ídem*.

116 *Ibid.*, p. 47

antropológica que funciona como fundamento a todas las construcciones sociales, sean concretas o simbólicas.

La concepción del tiempo se verá afectada en tanto consideremos a la estética como esos momentos vividos en común, esas situaciones en las cuales se expresa el tiempo inmóvil, y un enorme placer del instante eterno. La concepción del tiempo cambia para dejar de lado ese tiempo mecánico, computarizado, rígido, estandarizado, para dar apertura al concepto de duración que varía según el grupo o la persona. ¿Sé estará refiriendo a esa duración que Deleuze y Guattari mencionan a partir de Henry Bergson?

Se pensará en el agotamiento de la historia del progreso occidental. Se agotó, como dice el autor, en su propia rutina. Se agotó en lo trivial: la historia ha sido reemplazada por las historias cotidianas. Es viable —afirma Maffesoli— sustentar una “des-historización de la experiencia”. Así, el neo tribalismo contemporáneo se coloca al margen de la historia. No va en contra de ésta, simplemente se instala en las márgenes, por lo que se hablará de un centro único: la lucha de clases y el proletariado, creándose una multitud de centros, cada uno con su historia particular, se convertirán en un parámetro de la experiencia societal.

La posmodernidad, entonces, será una sensibilidad que aparecerá una y otra vez en diversos lugares y tiempos. Por eso se refiere a una sensibilidad “contradictorial” en la cual se inscribe la catástrofe, la incompletud y lo heterogéneo.

Aquello que el racionalismo finalista había desechado puede, pues, tener su valor propio, y lo que creíamos haber superado, y que con mucha frecuencia continúa irrigando en profundidad el cuerpo social, renace como el fénix de sus cenizas y sirve de semillero a nuevas formas explícitas de estar-juntos. Según los lugares, las épocas, quizá las especies, puede haber formas de intencionalidades que al tiempo que son intrínsecamente heterogéneas, tienen su lógica propia, un lógica “contradictorial”, es decir, una lógica que no supera lo contradictorio, sino que lo utiliza como elemento dinámico¹¹⁷.

La sensibilidad estética no estará entonces supeditada a una producción y reproducción que ejemplifica ese tiempo progresivo del progreso sino, por lo contrario, en esta sen-

117 *Ibid.*, p. 49

sibilidad estética se observarán reminiscencias de otra manera de estar-juntos que se apoya en la nada, en el simple placer de estar juntos sin un objetivo determinado, donde la contracultura de la década de los sesenta se manifestó en el incremento del ocio.

El tiempo libre, en la actualidad, no corresponde a lo que los promotores del ocio han denominado como un descanso después de la ardua tarea laboral, sino que lo observa como una especie de mezcla de los dos tiempos: el tiempo libre y el ocio. Este tiempo se puede expresar como literalmente se dice: matar el tiempo. Pero este matar el tiempo, subraya el autor, tiene un aspecto de sacrificio.

Al sacrificar en explosiones puntuales y de consumación el tiempo de la producción, las costumbres contemporáneas y las tribus que las constituyen teatralizan dos de los elementos más importantes de la posmodernidad. Por un lado lo que yo llamaría el *interés del presente*, en su sentido etimológico de *inter esse*, por el otro, el *simbolismo*, lo que me une al otro, a otros¹¹⁸.

Esta perspectiva es completamente contraria a la que sustentaba un tiempo homogéneo, estandarizado, en el cual la regularidad de las acciones sociales era manifiesta, incluso en el calendario festivo. Ahora parece que presenciamos un tiempo de desapego, como dice el autor, un tiempo en el cual se expresan instantes sucesivos, en donde las ocurrencias son bienvenidas para organizar algo. Este giro hacia la calidad de los instantes es lo que Maffesoli denomina como una especie de situacionismo generalizado, una especie de disponibilidad social.

Efectivamente, la problematización de Maffesoli se enfoca a la pregunta sustancial: ¿qué es lo que fundamenta o permite el estar-juntos?

Su postura es definida por un concepto que lo llevará a sus últimas consecuencias con una crítica rotunda. El concepto de la moral, la que en ocasiones tomará la forma de una categoría universal que estaría actuando en la dirección del conocido deber ser, mientras, en otros momentos, lo sensible será el que tome la delantera. Sin embargo, este término será relativo, dependerá de los grupos o tribus en donde actúe, será una ética, un *ethos*. Bajo esta perspectiva se anuncia el fin de una moral universal. Se habla de una moral relativizada que se observa en nuestro presente en los modos de

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 51

vida alternativos, hecho que no significa de ninguna manera que no haya códigos, sino que éstos corresponderán a los códigos establecidos por el grupo o la tribu. La hipótesis que sostiene es que lo marginado, en periodos de productividad, se difractará en una multitud de marginalidades.

Referente al término de posmodernidad, subraya el autor que no le otorga el término de concepto y que puede ser definida en la forma como se relaciona la ética con la estética.

Al respecto dice: “Tomémoslo, de una manera cómoda, como el conjunto de categorías y de sensibilidades alternativas que prevalecieron durante la modernidad”¹¹⁹.

La posmodernidad es entendida como una forma en la que se destaca la voluntad o la intención artística que revitaliza o anima a la sociedad en su complejidad.

No es posible ahora seguir reduciendo al arte exclusivamente a las obras hegemónicas, esto implicaría entonces entender que la totalidad de la vida cotidiana puede llegar a ser considerada una obra de arte, con lo cual todas las prácticas sociales, por más frívolas que parezcan, fundan cultura.

... se puede decir que el hecho culinario, el juego de las apariencias, los pequeños momentos festivos, las deambulaciones cotidianas, los placeres, etc., ya no pueden ser considerados elementos sin importancia o frívolos de la vida social. En la medida que expresan las emociones colectivas, constituyen una verdadera “centralidad subterránea”, una voluntad de vivir irreprimible que es conveniente analizar¹²⁰.

¿Será que el artista también busca una manera diferente de estar-juntos, o el arte está en la perspectiva ética de la estética?, motivo por el cual estos artistas emplearían las prácticas de la cocina para relacionarse de manera distinta con el público.

Cuando el mundo vale por sí mismo, como dice el autor, cuando el mundo se libera, se acentúa. Esa relianza entendida como lo que me liga al otro y encuentra entonces esa potencia que constituye la creación en sus diversas formas, siempre dinámicas, renovadas, plurales.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 22

¹²⁰ *Ídem*.

Ese vitalismo del que habla Maffesoli, en nuestra actualidad, ya no está separado de la cultura y de la naturaleza, trae como consecuencia la ecologización que puede observarse en nuestra existencia cotidiana. Por otro lado, el proceso de ecologización nos dispone a un vitalismo energético con el cual es posible referirnos a una creatividad popular, una creatividad instintiva, una creatividad del sentido común que sirve como una especie de abono para las creaciones sociales.

Las sociedades mecánicas (la modernidad es un buen ejemplo) tienen la tendencia a homogeneizarse, a no adentrarse más en un valor o en un conjunto de valores directamente operacionales. No sucede lo mismo con las sociedades complejas, que por construcción, están reventadas, y donde pululan una multiplicidad de valores perfectamente heterogéneos entre sí¹²¹.

Estas sociedades, nos dice Maffesoli, pese a su heterogeneidad, tienen un ambiente específico o particular sin tener una unidad como tal, "... no por ello dejan de poseer una sólida *unicidad*"¹²².

Es la estética que, de acuerdo a la perspectiva maffesoliana, en esta unicidad ratifica la sinergia, al igual que la convergencia de las diferentes acciones sociales, proveyendo un equilibrio, aunque sea conflictivo. Este sería, o es, el ambiente en las sociedades complejas o posmodernas.

"La estética tendrá, por función, hacer resaltar la eficacia de las formas de simpatía y su papel de 'ligante' social en el nuevo paradigma que se esboza"¹²³.

En esta perspectiva, no hay que dejar de lado el aspecto táctil de la experiencia, que bajo la temática de la atracción o repulsión, se hace presente en esta posmodernidad, donde aceptar lo táctil como una característica, nos conlleva a confirmar ese hedonismo del que habla el autor, y a entender que la presencia del otro adquiera relevancia en la ética de la estética.

121 *Ibid.*, p. 26
122 *Ídem*.
123 *Ibid.*, p. 27

"En efecto, el proceso de atracción y repulsión y el ambiente estético que le sirve de marco, el acento puesto en la globalidad, todo ello favorece una configuración social en la que los polos objetivo y subjetivo tienden a difuminarse"¹²⁴.

Al difumarse lo objetivo y lo subjetivo, el individuo es absorbido en un conjunto más indiferenciado, postula Maffesoli. Ese es probablemente el aspecto esencial del paradigma estético.

Una vez descritos los puntos sobresalientes del paradigma maffesoliano, nuestra atención se dirige a esbozar los puntos cardinales del nuevo paradigma estético propuesto por Guattari, que también, de alguna manera, se han planteado ya al inicio de este subtema. Sin embargo, en éste acotaré algunos otros que nos permitirán desplegarlos.

Se observa en el nuevo paradigma estético de Guattari una persistente re-orientación teórica para trazar una cartografía analítica del capitalismo, en la cual se considera, desde luego, la complejidad del mundo contemporáneo en sus diversas dimensiones, en las políticas, ecológicas, masmediáticas, políticas y artísticas, siendo ésta última la que subrayaremos dado el tema propuesto en este trabajo.

Su filosofía es concreta en el sentido de que tanto la ontología, como la ética, conforman la política del ser que desencadena nuestros devenires.

Para Guattari, la filosofía es una máquina, es un agenciamiento maquínico de enunciación colectiva ético-estético y ético-político, así, la máquina es considerada como un poblamiento creador¹²⁵.

Al concebir así a la filosofía, su pensamiento permite la multiplicación de conexiones y puentes entre las diferentes disciplinas. Es una filosofía empírica. A las disciplinas con las cuales establece estas conexiones, se les exige una responsabilidad en tanto a las consecuencias, o efectos existenciales, de sus propias prácticas enunciativas.

En el pensamiento guattariano, la máquina es agenciamiento, conexión y conjunción de multiplicidades en sus devenires.

El ser en la filosofía de Guattari es maquínico en el sentido de que es puesto en juego en sus diversas e inéditas maneras, en una especie de sistema de intercambios y cruces que funcionan de manera heterogénea.

124 *Ibid.*, p. 29
125 Véase. Ernesto Hernández y Carlos Enrique Restrepo, *La ciudad subjetiva y post-mediática, la polis reinventada*, Colombia, Fundación Comunidad, 2008, p. 7

En esta perspectiva, Guattari hace la propuesta del nuevo paradigma estético, el cual señala que en la sociedad actual, los focos de singularización de la existencia están permeados por la valorización capitalista, lo que produce un aplastamiento del sistema de valorización. El autor propone este nuevo paradigma estético como una alternativa ante el paradigma cientista que sostiene al universo capitalístico. Su paradigma apunta y subraya la creatividad, no entendiendo, por ello, que se deba estetizar el mundo, motivo por el cual hace un paréntesis en relación a la noción de obra de arte hegemónica y a la institución del arte que se encuentran contaminadas por ese recubrimiento capitalístico. Podríamos decir, entonces, que encontramos un punto en común con Maffesoli, quien descarta el concepto de obra de arte hegemónico y enfatiza la creación y la sensibilidad.

El tema del arte y la cocina halla en esta línea un sustento al observar cómo el artista se desterritorializa de su propia actividad para trasladarse a la cocina, alterando y debatiendo su propia actividad y, por consecuencia, cuestionando al mundo del arte y al arte en sí mismo por la estrategia empleada para la creación de su obra. Con esta estrategia el artista establece un vínculo eminentemente existencial, como es el acto de comer, un acto existencial que sustenta la vida, y un fuerte lazo que propicia la reunión y la liga con el otro.

Es entonces que la valorización capitalística contra la que Guattari emprende una feroz crítica, recubre a la subjetividad.

La idea principal del nuevo paradigma es sustentar que la creatividad estética se instaura en los focos parciales de una subjetivación que está fuera de las relaciones intersubjetivas y de una subjetividad individual. Se trata de una creatividad existencial, ontológica. Así, el nuevo paradigma estético permite ligarnos con otras producciones de subjetividad parcial en el ámbito de la sociedad en general.

Lo fundamental del nuevo paradigma estético es sustentar que la esencia de la creatividad estética se localiza en la instauración de focos parciales de subjetivación. Se encuentra fuera de una subjetividad individual, por lo que se tiene entonces una creatividad existencial, una creatividad ontológica.

La pluralidad y la heterogeneidad manifiestas en el nuevo paradigma estético posibilitan, como se ha mencionado, la conexión con otras disciplinas.

El paradigma es creacionista al proponer un agenciamiento de enunciación de la producción estética y ética, dando la posibilidad de que, mediante micropolíticas, se dé una batalla al fascismo en todas sus dimensiones.

En este sentido, lo autopoietico se presenta en un foco que se instaura a nivel desterritorializado del Universo de valores, un foco de existencia que es el territorio existencial o foco de singularización.

A nivel de este nuevo paradigma, lo que me parece importante es plantear la problemática de la enunciación ontológica de algo que llamaría un “cosmos”, es decir, la relación de inmanencia entre la complejidad y el caos. El Universo de valores se instaura como Universo de complejificación, despliegue de sistemas de referencia, de líneas de fuga, de líneas de posicionalidad específica, de repetición de la complejidad. Pero al mismo tiempo posee una autopertenencia, es autopoietico, auto afirmación ontológica en una relación a la vez de captación de la totalidad y de diferenciación.

El nuevo paradigma subvierte la pseudo unidad del mundo de valores capitalísticos en tanto abre la posibilidad de recuperar la pluralidad, la multiplicidad del mundo. Sólo esto permite recuperar la dimensión ética. Sólo a partir del reconocimiento de la alteridad la ética es posible. Y esto requiere un reconocimiento de la complejidad del Universo, tanto a nivel de los regímenes políticos, como de los territorios existenciales y la vida afectiva. Entonces, para sostener esta inmanencia del caos y de la complejidad, es necesario salir de las categorías de oposición distintivas entre un objeto y otro objeto, de discursividad y lógicas conjuntistas: y entonces resituar un objeto-sujeto en la relación de alteridad que presupone este doble foco enunciativo, caosmico de enunciación¹²⁶.

La relación de la inmanencia con el caos y la complejidad, como lo ha sustentado Guattari, obliga a salir de las categorías de oposición binarias para poder comprender la caosmosis a la que hace referencia el autor.

En relación a la dimensión artística, dentro de su nuevo paradigma, Guattari se expresa de la siguiente manera: “Con el arte, por el contrario, la finitud del material

¹²⁶ <http://patiotrasero.bligoo.com/content/view/215577/Guattari-El-paradigma-estético...> 08/08/2009.

sensible deviene soporte de una producción de afectos y perceptos que tendrán cada vez más a excentrarse respecto de los marcos y coordenadas preformados¹²⁷.

En su intención de despejar la esfera de lo estético, analiza las conformaciones territorializadas de enunciación que eran integradas al conjunto de la vida, pero sin tener en consideración la estética. De tal forma que el paradigma colocará a la estética en estas conformaciones, sustentado que: “La potencia de sentir, aunque igual dé derecho a las otras potencias de pensar filosóficamente, nos parece en trance de ocupar una posición privilegiada en el seno de las Conformaciones colectivas de enunciación de nuestra época¹²⁸”.

Las Conformaciones territorializadas de enunciación no deben de entenderse como etapas históricas propiamente dichas, si bien se pueden comprender como aquellas sociedades sin escritura, sin estado, encontrándose supervivencia de éstas en la actualidad.

Aspectos de este mismo género de subjetividad polisémica, animista, transindividual, reaparecen igualmente en el mundo de la primera infancia, de la locura, de la creación artística. Por eso más vale hablar aquí de paradigma protoestético para subrayar que no nos referimos al arte institucionalizado, a sus obras manifestadas en el campo social, sino a una dimensión de creación en estado naciente, perpetuamente más arriba de ella misma, potencia de emergencia que subsume la contingencia y los azares de las empresas de puesta en el ser de Universos inmateriales. Horizonte remanente del tiempo discursivo (del tiempo marcado por los relojes sociales), una duración eternitaria escapa a la alternativa recuerdo-olvido y habita con intensidad pasmosa el afecto de la subjetividad territorializada. El Territorio existencial se hace aquí a la vez tierra natal, pertenencia al yo, apego al clan, efusión cósmica¹²⁹.

El metabolismo propio de cada Conformación no está estático, sino que, cuando surge una mutación en el seno de un dominio, puede tener repercusiones. Contamina de manera transversal a otros múltiples dominios.

127 Félix, Guattari, *Caosmosis*, *op.cit.*, p. 124

128 *Ibid.*, p. 125

129 *Ídem.*

El nuevo paradigma estético presenta la amplitud para la conexión con diversos focos parciales de subjetividad que se dan en diferentes disciplinas, con lo cual, se podrá entender que, la práctica artística que el artista realiza en conexión con la cocina, es viable.

Al tratarse de una creatividad ontológica, de una creatividad existencial, el abanico de posibilidades en las prácticas propiamente artísticas se expande, es por ello que la potencia estética de sentir ocupa un lugar destacado en las conformaciones colectivas de enunciación de nuestro momento, de nuestra época: nos permite comprender la diversidad y complejidad en las prácticas artísticas actuales.

Guattari, por otro lado, ve el peligro de que, en las prácticas de sectorización y bipolarización de los valores característicos de un comportamiento capitalístico —en donde se da igualdad a los valores del deseo y de uso— la subjetividad se estandarice, por lo que se cancela la posibilidad de una polisemia, del gesto, de la mímica, en provecho hacia una lengua sujeta a las máquinas escriturarias.

Como hemos mencionado en párrafos anteriores, el nuevo paradigma estético no contempla etapas históricas como tales, sino que habla, o se refiere, a conformaciones de enunciación colectiva, hecho que permite trazar la movilidad y las mutaciones que en ellas se den. De tal forma que podemos entender el choque incesante del movimiento del arte contra los marcos establecidos y su propensión a renovar sus materias de expresión y la textura ontológica de los perceptos y afectos.

Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de estos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina auto-poética... Por otra parte, sean cuales fueran los rodeos de la Historia, la creatividad social parece llamada a expropiar sus antiguos encuadres ideológicos rígidos, en particular los que servían de caución a la eminencia del poder de Estado y los que hacen aún del mercado capitalístico una verdadera religión¹³⁰.

130 *Ibid.*, p. 130

El autor convoca a tomar en consideración la creatividad social para que verdaderamente se lleve a cabo un especie de revolución de mentalidades y cese ese productivismo que ha perdido una finalidad humana.

En esta perspectiva problematiza la situación cuestionando de qué manera es posible modificar las mentalidades, de qué manera se puedan reinventar las prácticas sociales que le devuelvan a la humanidad ese sentido de responsabilidad, no sólo en su supervivencia, sino en el planeta en general, inclusive en las especies incorpóreas como las artes, la música, el cine, y su atención por el otro.

Aclara que para tal empresa no están excluidos los nuevos instrumentos informáticos, pero que evidentemente no son ellos los que están aptos para disparar los instantes creativos que, a su vez, son los que engendrarán los núcleos de conciencia para desplegar perspectivas constructivas.

... se trata de de aprehender y crear, según modos páticos, virtualidades existenciales mutantes¹³¹.

Esta toma de conciencia de una ecología virtual no está sujeta a una renuncia al compromiso político, se requiere una refundación de las praxis políticas.

Guattari propone un objeto ecosófico de cuatro dimensiones para analizar la complejidad y ataca los enfoques reduccionistas: flujos materiales, energéticos y semióticos; *Phylums* maquínicos concretos y abstractos; Universos de valor virtuales; Territorios existenciales finitos.

... se trata igualmente de tender un puente transversalista entre el conjunto de los estratos ontológicos que, cada uno por su parte, vienen caracterizados por una figura específica de la caosmosis. Pensemos aquí en los estratos visibilizados y actualizados de los Flujos materiales y energéticos, en los estratos de la vida orgánica, en los de los Socius, de la mecanofera, pero también en los Universos incorpóreas de la música, de las idealidades matemáticas, en la de los Devenires de deseo...

¹³¹ *Ibid.*, p. 146

transversalidad jamás dada como “ya –ahí”, sino siempre a conquistar mediante una pragmática de la existencia¹³².

Este puente transversalista es el que permite acoger la diversidad de todos los estratos ontológicos. Mediante cartografías esquizoanalíticas y ecosóficas se conocerán los componentes de enunciación parcial.

La caosmosis no presupone, pues, una composición invariante de las cuatro dimensiones ontológicas de Flujos, Territorios, Universos y *Phylums* maquínicos. Ella no tiene esquemas preestablecidos... Su representación cartográfica forma parte de un proceso de producción existencial sostenido en componentes de finitud territorializada, de irreversible encarnación, de singularidad procesual, de engendramiento de Universos de virtualidad no directamente localizables en el seno de coordenadas extrínsecas discursivas. Ellas vienen al ser a través de una heterogénesis ontológica y se afirman en el seno del mundo de las significaciones como ruptura de sentido y reiteración existencial. La posicionalidad de estos ritornelos en el mundo ordinario se efectuará, por ejemplo, como función derivada y a-significante de la narrativa mítica, literaria, fantasmática y... teórica¹³³.

La concepción guattariana del ser es multicomponencial e intensiva y, en este sentido, el autor propone hablar de máquina más que de pulsión, de Flujo en lugar de libido, de Territorio existencial más que de transferencia e instancias del yo, de Universos incorpóreas más que de sublimación o de complejos, de entidades caosmicas que de significante, hablar de dimensiones ontológicas en lugar de reducir al mundo a la infraestructura y superestructura.

La actividad de cartografía y de metamodelización ecosófica, donde el ser deviene objeto último de una heterogénesis bajo la égida de un nuevo paradigma estético, debería hacerse más modesta y más audaz que las producciones conceptuales a que nos ha acostumbrado la Universidad¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, p. 152

¹³³ *Ídem.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 154

Más que la crítica al vocabulario empleado tradicionalmente, esta postura guattariana se perfila para comprender que el instrumental conceptual abre y cierra campos posibles que catalizan Universos de virtualidad.

La creatividad intelectual y artística, lo mismo que las nuevas prácticas sociales, tienen que conquistar una afirmación democrática que preserve su especificidad y su derecho a la singularidad. Siendo así, los intelectuales y artistas no tienen nada que enseñarle a nadie. Para tomar una imagen que presenté hace tiempo, ellos confeccionan cajas de herramientas compuestas de conceptos, perceptos y afectos, de las que diversos públicos harán uso a su conveniencia. En cuanto a la moral, no existe ninguna pedagogía de los valores¹³⁵.

Esta crítica, característica de la perspectiva de Guattari, acentúa la beligerancia contra los universales y, a su vez, incita al encuentro de esa singularidad del ser. Es, por lo tanto, una apuesta a la transversalidad donde la creación ocupa un papel primordial. En relación a la moral, no se encuentra tan lejos de la óptica de Maffesoli, recordemos que ambos toman el aspecto de lo social y al otro como punto esencial en sus paradigmas.

Lo social es indiscutiblemente un punto cardinal en el nuevo paradigma estético de Guattari, quien señala que las cartografías artísticas siempre han sido un elemento primordial en la armadura social; no obstante, desde que corporaciones especializadas se hicieron cargo de éstas, las colocaron como una frágil superestructura.

Estructurado en el *socius*, el arte, sin embargo, se sostiene sólo de sí mismo. Es que cada obra producida posee una doble finalidad: insertarse en una red social que se la apropie o la rechace, y celebrar, una vez más, el universo del arte en cuanto precisamente está en constante peligro de derrumbe¹³⁶.

Este peligro de derrumbe, que es constante, se debe a que el arte realiza rupturas permanentes con las formas y significaciones establecidas que prevalecen en el campo de

¹³⁵ *Ibid.*, p. 157

¹³⁶ *Ibid.*, p. 158

lo social, de aquí que el artista y, más específicamente, la percepción estética, desterritorializan un segmento de lo real para jugar el papel de un enunciado parcial.

El arte otorga una función de sentido y alteridad a un subconjunto del mundo percibido, modificando la subjetividad tanto del artista como la del espectador. Se trata de rarificar una enunciación que es proclive a aniquilarse en una identificación ligera e infantil.

La obra de arte, para quienes disponen de su uso, es una empresa de descuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una recreación y una reinención de sí mismo. Sobre ella, un nuevo apuntalamiento existencial oscilará según un doble registro de reterritorialización (función de ritornelo) y de resingularización. El acontecimiento de su encuentro puede fechar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de posibles “alejados de los equilibrios” de la cotidianidad¹³⁷.

Es este el nuevo paradigma estético en el que la dimensión de la creación, de la estética y de la ética, se sitúan en un lugar privilegiado, donde la intensificación de la subjetividad a todos los niveles impulsa la recreación y la reinención de uno mismo. Un paradigma creacionista que, mediante la perspectiva transversal da la bienvenida a la liberación creativa y a una emergente aspiración de reapropiación individual y colectiva de la producción de subjetividad.

El estudio de la producción de subjetividad —incorporado ya a la estética— ha permitido la construcción del paradigma estético de Michel Maffesoli y el de Félix Guattari, posibilitando acoger las nuevas prácticas artísticas en la amplitud de las mismas. Al incorporar —en el caso de Guattari— la dimensión de incorporales, como el sonido y los sabores. Esto permite comprender y analizar las nuevas materias expresivas empleadas por los artistas, así como la producción de territorios existenciales en los que la experiencia ocupa un lugar de vital importancia. Es la obra una experiencia existencial en la cual el sujeto se recrea e inventa.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 159

El nuevo paradigma de Félix Guattari coloca a la estética como una conformación de enunciación en la cual la potencia de sentir ocupa un lugar primordial en las prácticas artísticas de nuestra actualidad.

Por su lado, Maffesoli incorpora la sensibilidad como una categoría importante en su paradigma. Es la sensibilidad teórica que se despliega en dicho paradigma para considerar la emoción, lo frívolo, lo banal dentro de la estética y, es por ello, que ambos pensadores celebran la sensibilidad que provee la existencia y la experiencia; una ética de la estética, paradigmas que, en lo posible, me permitieron establecer la conectividad del arte y la comida en ese territorio.

El siguiente capítulo estará dedicado al planteamiento de la potencia estética de sentir o de la existencia y del arte como binomio de esta estética.

*La potencia estética del sentir
de la existencia
y del arte*

La producción de subjetividad se encuentra conectada con la potencia estética de sentir. Son las artes de la existencia, como las llama Foucault, una serie de reglas que los hombres se imponen a sí mismos con el fin de transformarse o modificarse en seres singulares y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos respondiendo a criterios de estilo.

La potencia estética de sentir, incorporada a la estética, amplía el concepto de arte para entenderlo como una manera de experimentar, como acto existencial en el cual los hombres se transforman a sí mismos al vivenciar la experiencia estética como acto existencial.

La obra contemporánea es entendida, desde esta perspectiva, como una experiencia ontológica y estética localizada en la creatividad.

La potencia estética de sentir está ligada también al entender a la obra como un bloque de sensaciones compuesto de afectos y perceptos, intensidades que promueven la renovación y la reinención del hombre o del espectador o del experimentador.

Son las prácticas artísticas las que demandan una nueva revisión en la cual lo sensible debe de estar incluido. Lo sensible actúa como vector que impulsa a la existencia o a la vida para ser consideradas como obra de arte. El acto de comer, como acto cotidiano y natural, se inscribe en esta perspectiva estética.

De esta manera encontramos la liga entre la comida y el arte. En palabras de Michele Onfay, la cocina es una de las bellas artes a través de la cual se puede llegar a resolver el problema de la existencia. Siguiendo el pensamiento de Onfray, la finalidad de los futuristas es política y su teleología es estética.

Es la vanguardia futurista la que inaugura el ingreso de la cocina al territorio del arte y de la estética, permitiéndome aplicar los conceptos deleuzianos y guattarianos de percepto, afecto y sensaciones, en las obras de F. Marinetti, Luigi "Fillia" Colombo y los posteriores Daniel Spoerri, Joseph Beuys y Rirkrit Tiravanija.

El plato futurista es un homenaje a los cinco sentidos, se presenta como una visión del mundo. La boca es la instancia limítrofe entre el afuera y el adentro, es un órgano heterogéneo, el lugar de encuentro de múltiples sentidos.

Podemos decir que el arte es un lugar de encuentro, como lo expresa Nicolas Bourriaud.

La comida y el arte son, en sí, un bloque de sensaciones en el cual artista y el experimentador (ya no espectador) experimentan una renovación producida al probar el bocado, que es el bloque de sensaciones.

El alimento es, por tanto, una multiplicidad en la cual los perceptos y afectos producen un acontecimiento múltiple y complejo. Tanto el cocinar como el comer implican una experiencia de duración, en la que el tiempo cronológico se diluye. La obra se experimenta de manera vital al ser ingerida, potencializando el sentir y la existencia.

El arte y la comida encuentran finalmente su vínculo al ser, el arte, un estado de encuentro en el cual el artista y el experimentador se relacionan de manera diferente al compartir una mutua acción creativa. Esta producción de subjetividad, que es el plato futurista, es un proceso de autopoiesis.

La estética del sentir

La estética sufre una dualidad desgarradora. Designa, por un lado, la teoría del arte como sensibilidad, como forma de experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real¹.

La obra de arte es una experiencia. Experimentar es un acto existencial, que potencializa al ser en ella, al conectarse de múltiples maneras creando, así, esa experiencia estética, ontológica, que es la creatividad en términos de la línea de pensamiento de Deleuze y Guattari.

Para estos pensadores la existencia y la creatividad son autopóeticas; subrayan que la potencia estética de sentir ocupa un lugar primordial en el territorio del arte y de las estéticas de hoy en día.

Es la potencia estética de sentir la que prevalece al considerar a la obra como un bloque de afectos y perceptos que se entrelazan para producir las sensaciones que serán capturadas por el espectador que mira o ingiere la obra de arte, según el caso. Aquí cabe mencionar a Michel Maffesoli, quien le da al sentir un lugar privilegiado en su pensamiento teórico: “... al desencarnar el pensamiento, al privilegiar la iconoclastia, se olvida que puede existir una ‘lógica del conocimiento sensible’, que según Baumgarten está en la base de la *Aesthetica*, es decir, del placer de los sentidos experimentados en común²”.

Es el sentir que se incorpora hoy en día a la estética como una categoría importante, que se despliega en el territorio del arte y de lo social, ocupando un lugar destacado en la estética deleuziana, que es compartido también por Michel Maffesoli, en la ética de la estética, al subrayar lo siguiente: “Lo sensible es una dimensión humana

1 Deleuze, *Lógica del sentido...op.cit.*, pp. 302-303

2 Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias, para...op.cit.*, p. 55. Maffesoli sostiene que la sociedad no es un sistema mecánico exclusivamente de relaciones económicas, políticas y sociales, sino un conjunto de relaciones interactivas hecho de sensaciones, afectos y emociones. En este sentido es particular la conexión que encuentro con Deleuze, así como lo explicado en los paradigmas estéticos de Guattari y Maffesoli en subcapítulo: El paradigma estético creacional.

que se basta a sí misma, y que es conveniente magnificar a través de la producción artística”³. Ambos pensadores desarrollarán sus propias propuestas al tomar en consideración lo sensible. Son las prácticas artísticas las que demandan una nueva revisión, en las cuales, lo sensible se ha dejado de lado, sin permitir que esta dimensión ética-estética sea considerada en la reflexión propia de la obra de arte.

Maffesoli, en el terreno de lo sociológico, incorpora el sentido común y la realidad para dar un giro a esta perspectiva que permitirá fortalecer lo sensible:

Lo sensible, en cuanto realidad empírica, y el sentido común, en cuanto categoría filosófica, restituyen el gusto por la felicidad terrestre. Esto mismo es lo que da la connotación pagana de la cual he hablado. Esto mismo es también lo que más allá de las actitudes y de las doctrinas ascéticas, celebra la naturaleza y sus beneficios. Esto mismo es lo que finalmente propicia el desarrollo del sentido estético, en sus formas artísticas clásicas o en sus formas cotidianas. En una palabra, es esto lo que permite considerar la vida como una obra de arte⁴.

Lo sensible actúa como vector que impulsa a la existencia o a la vida, para ser considerados obra de arte, así, el acto de comer —como acto cotidiano y natural— se inscribe en esta perspectiva como arte. Para Deleuze y Guattari la obra artística es un bloque de sensaciones —compuesto por afectos y perceptos— en el cual, los afectos son comprendidos como una variación de la potencia de existir. Es una variación de la fuerza de existir.

Los afectos tienen dos aspectos importantes: uno es el aumento de la fuerza de existir, y el otro es una disminución de esta potencia. Los afectos son velocidades que nos sitúan en un devenir. Estos afectos que componen el bloque de sensaciones, se encuentran ligados a los perceptos, que son un cierto estado o aptitud para percibir más o menos cosas. Los perceptos se podrían comprender como videncias o visiones: son, finalmente, intensidades de contemplación.

³ *Ídem*.

⁴ *Ibid.*, p. 60

Los afectos y los perceptos son intensidades que constituyen el plano de consistencia de cada persona, de tal manera que, su plano de consistencia, estará vinculado a su capacidad para soportar dichas intensidades.

El bloque de afectos y perceptos, que son las sensaciones, componen lo que Deleuze y Guattari llaman obra de arte: “La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones, como paso de un estado a otro”⁵.

La obra de arte, al ser este bloque de sensaciones, configura un monumento, nos dice Deleuze. Pero no un monumento conmemorativo, en donde la memoria no ocupa un lugar primordial, pues se trata de sensaciones presentes que son a las que se debe la conservación de dicho bloque.

“El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación”⁶; el monumento que se conserva por los afectos y perceptos permite, entonces, la invención, la creatividad de quien arranca éstos del bloque. Esta acción creativa e inventiva hace posible la participación activa de quien lee una novela, de quien ve una pintura o película, de quien recorre un espacio arquitectónico, de quien escucha música o de quien ingiere una obra de arte comestible en la cual se convocan prácticamente todos los sentidos, o se intensifica con la conversación propiciatoria del comer en grupo. La conversación y el acto de comer dan lugar a una fabulación, a una serie de historias creadas en ese mismo momento, en ese presente en el cual se realizan los dos actos.

El artista que se ha desplazado al territorio de la cocina para crear este bloque de sensaciones también incita a una manera diferente de estar juntos en la perspectiva maffesoliana: se provoca un deseo de estar juntos de manera distinta.

“... todas las sensaciones llegan a producir emociones estéticas”⁷; es así que la sensación también es un factor de relación social, en el que está incluido el aspecto político que tomaría la forma de un vitalismo sorprendente, que es el sentimiento por la vida y la enorme sensación por vivir. Bajo esta perspectiva se focaliza a poner atención

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Trad. Thomas Kauf, Sexta ed., España, Anagrama, 2001, (Col. Argumentos, núm. 134), p. 168. Al respecto Deleuze señala que la búsqueda de sensaciones propicia en el artista, en el escritor, en el arquitecto, un impulso para inventar, crear para que cada uno de ellos logre ese bloque de sensaciones que es la obra. La creación de este bloque de sensaciones varía en cada uno de ellos pero su finalidad sigue siendo la creación de dicho bloque.

⁶ *Ibid.*, p. 169

⁷ Michel Maffesoli, *En el crisol de las ...op.cit.*, p. 66

en los sentidos que constituyen la vida humana, recordando que, pese a su supuesta simplicidad, son la matriz de toda existencia.

Maffesoli, tomando como punto de referencia al psicólogo J.M. Guyau, dice: “... recordó en páginas totalmente poéticas que estas necesidades o deseos primitivos: respirar, moverse, alimentarse, amar, tienen un fuerte carácter estético”⁸, en el cual la cultura y, por supuesto el arte, juegan un papel fundamental. Estas funciones son, en última instancia, un forma de sentirse vivo.

Los sentidos, por más banal que parezca, son un vínculo sustancial que enlaza al placer y a la civilización. El placer de los sentidos constituye entonces el impulso vital con el cual se hace sociedad. Es el ejemplo de la cocina futurista, la de Daniel Spoerri, la de Rirkrit Tiravanija, la de Gordon Mata Clark quien funda su restaurante *Food*⁹ en 1971, o Joseph Beuys cuando prepara un plato típicamente teutón en el restaurante de Daniel Spoerri, o de cualquier otro artista que se desplaza al territorio de la cocina, en el cual el arte y la comida se conjugan de una forma diferente que hace que la ética de la estética se encuentren vinculadas en un acto cotidiano como es el comer.

“Una exposición de Tiravanija, por ejemplo, no esquiva la materialización, sino que desarma los modos de constitución del objeto de arte en una serie de acontecimientos, le da una duración propia, que no es necesariamente el tiempo convencional del cuadro que se mira”¹⁰. Efectivamente, no es un objeto por mirar, es un acontecimiento cargado de un fuerte vitalismo.

La estrategia de Tiravanija al ofrecer su comida en espacios institucionales del arte, o fuera de ellos, establece de una manera contundente el aspecto relacional del artista y su público, además de incrementar o de fundar sociedad mediante esta acción que también puede ser entendida como una crítica a la institución del arte. La comida es el lazo, el vínculo.

Al estar unidos la sensibilidad, la sensación, el sentimiento y la atracción en la estética, se comprende que existe una atracción social¹¹ en el hecho de estar juntos de

⁸ *Ibid.*, p. 65

⁹ Catherine Morris, “Food: el contexto” en *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida*, cat. exp., España, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca Ciudad Europea de la Cultura, 2002, pp. 127-138

La autora del ensayo explica la manera en la que se funda el restaurante *Food*, subrayando la necesidad de ubicarlo como un proyecto artístico-económico, que realiza a su vez una crítica radical a la cultura en su dimensión artística. *Food* resulta ser un experimento artístico espacial y temporal.

¹⁰ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Argentina, Adriana Hidalgo ed. 2006, (Col. Los sentidos/artes visuales), p. 65

¹¹ La atracción es incluida por Maffesoli para explicar esta manera diferente de estar juntos, enfatizando que en la pos-

manera diferente y es esto lo que propician los artistas que se desplazan al territorio de la cocina para estar con su público de otra manera. “... no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura hacia el intercambio ilimitado”¹². El cocinar implica una experiencia múltiple al igual que el ingerir el alimento, de tal forma que la experimentación en esta práctica artística resulta una experiencia “en duración” mientras se cocina, mientras se ingiere, es una durabilidad que rompe con el tiempo cronológico. Es por ello que se habla de experiencia donde los afectos y perceptos nos impulsan a un devenir. La obra se experimenta de manera vital al ser ingerida, es una experiencia vital que potencializa el sentirse vivos.

En el acto de comer se reúnen todos los sentidos mediante los cuales sentimos y extraemos esos afectos y perceptos referidos por Deleuze y Guattari al explicar la obra de arte como bloque de sensaciones.

La potencia estética de sentir es justamente esa acción mediante la cual extraemos de la obra de arte los afectos y perceptos que tienen lugar en una zona indiscernible. Es en esta zona donde acontece el devenir, en la cual, uno pasa de un estado a otro sin dejar de ser uno mismo.

El afecto y el percepto, como potencias, impulsan ese devenir, esa existencia renovada que se produce en el acto del arrancamiento del afecto y percepto del bloque de sensaciones, es una apertura hacia la multiplicidad del otro que soy yo. Es el acto creativo propio del espectador, del lector, del escucha o del que come el bocado compuesto de sensaciones, una multiplicidad, repito, cuya duración, en el sentido de Bergson y no de tiempo cronológico, tiene lugar en esa zona de indiscernible.

“Únicamente la vida crea zonas semejantes en las que se arremolinan los vivos, y únicamente el arte puede alcanzarlas y penetrar en ellas en su empresa de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación”¹³.

modernidad la atracción social se encuentra ampliamente con el tacto. De aquí se desprenden los ejemplos que el autor da en relación a la atracción táctil de los espectáculos que presenciamos día con día en nuestro acontecer cotidiano. Hay que señalar que el tacto también interviene en el acto de comer que totaliza la intervención de los cinco sentidos de una manera múltiple.

¹² Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p. 14

¹³ Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filo... op. cit.*, p. 175. Deleuze explica esta zona de indeterminación poniendo como ejemplo las esculturas de Rodin, en las cuales el material sube al plano de la sensación produciendo esa zona de indeterminación y el espectador es capturado vivencialmente por ellas. Los ejemplos a los que nos remite el autor son por lo general ejemplos literarios pero también incluye artistas plásticos como es el caso de Francis Bacon en su maravilloso libro *Lógica de la sensación*, en el cual la zona de indeterminación es evidenciada de una manera magistral como ningún otro autor lo ha hecho con la obra de este artista.

Al arrancar los afectos y los perceptos, nos inducimos a percibir y a sentir de manera diferente. Hay una ampliación, una modificación que se produce en nosotros y, es por ello, que el arte y la vida misma como experiencias potencializan el existir en la apertura para modificar nuestra manera de sentir y existir: estética del sentir.

Perniola, estudioso de la estética, ve en ésta la posibilidad que ofrece para observar y analizar el mundo contemporáneo; es esta estética del sentir la que lo conecta con los pensadores que hemos analizado en esta investigación. Perniola, al igual que Deleuze, Guattari y Maffesoli, muestra un interés particular por la experimentación de lo existente, subrayando, de manera enfática, que el sentir en la actualidad ya ha sido sentido y experimentado, de aquí la pérdida de ese sentir.

La estética, al desplegarse a lo cotidiano, hace que el mundo sea sólo un reflejo de nosotros y, es por ello, que el autor acude a hacer un llamado para alejarnos de las nuevas sensologías, las cuales hacen que nos separemos del sentir, ya que son éstas las que lo hacen separarse de la acción y de lo humano.

Tal es precisamente el gran hito histórico de nuestro tiempo; se exime al hombre tanto de la participación como de la indiferencia, tanto de la sensibilidad como de la insensibilidad, se lo libera de la carga, del esfuerzo, de la responsabilidad, de la atención, de la elección, de la aplicación, para que no derroche la ingente cantidad de energías que se consume al sentir ni se pierda en el marasmo de objetos, personas y sucesos que pasan sin ser sentidos¹⁴.

Es así el punto crucial de la crítica que, desde la estética, Perinola realiza a nuestro mundo contemporáneo.

Lo que quiero puntualizar es que la estética, como lo hemos estado mencionando, ocupa un lugar privilegiado en nuestros días, al conectar el sentir, la existencia, la sensibilidad y la acción como puntos cardinales en su objeto de estudio.

“Nunca ha sido fácil comprender el rumbo de los tiempos, pero después de los años sesenta no hubo nada más difícil para cuantos no habían advertido que lo ya sentido había reemplazado, progresiva e inexorablemente, al sentir”¹⁵.

¹⁴ Mario Perniola, *Del sentir*, Trad. César Palma, España, Pre-Textos, 2008 p. 29

¹⁵ *Ídem*.

Es este sentir al mundo que hace que algunos artistas se desplacen al territorio de la cocina para experimentarlo de manera directa, y el artista encuentre en ello el vínculo con su co-partícipe que ya no le podemos llamar espectador sino experimentador.

Bloque de sensaciones

Hay un punto sustancial, en todo lo que hasta el momento se ha escrito, para poder entender lo que sucede cuando uno extrae los afectos y los perceptos del bloque de sensaciones que es la obra de arte: el tiempo. Éste adquiere una dimensión diferente, ya no es circular, lo que significa que ya no gira, se sale de sus goznes para ser un horizonte, de tal manera que el tiempo deja de ser la medida del movimiento, ha devenido línea pura del tiempo; mi modo de existencia es estar en él, lo que significa que: “yo es otro”. Desde un punto de vista kantiano, entre yo y yo, hay una línea de tiempo que hace que yo sea en el tiempo un ser pasivo que representa su propia actividad como la del otro¹⁶.

El tiempo es entonces una dimensión en la cual el percepto me hace percibir más cosas que antes. Deleuze, cuando dice que percibimos más, se refiere a que esta percepción le da un nuevo ordenamiento a las cosas: creamos nuevas series de agrupamiento.

El plato futurista donde encontramos nuevas series de alianzas entre los alimentos, es la concepción de la cocina con la cual Marinetti pensaba transformar al hombre para crear la esencia de una nueva vida. El alimento futurista creado por él, será el medio por el cual el hombre se transformará, encontrando una esencia nueva de la vida. En él se exaltarán la agilidad, el dinamismo y la vitalidad, virtudes que Marinetti previó con esta nueva alimentación, eliminando las pastas, que —desde su perspectiva— hacen el efecto contrario al de la cocina futurista. Esto se debe a que corresponden a una cocina tradicional, donde las pastas inducen al hombre a una pesadez haciéndolo pasivo y, por tanto, poco dinámico.

Los afectos y perceptos del plato futurista se comen cuando la materia se vuelve expresiva en ese bloque de sensaciones y afectos que inducen fundamentalmente a percibir una serie diferente de alianzas entre los alimentos. Al igual que los afectos se

¹⁶ Véase. Alberto Navarro Casabona, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, España. Tirant lo Blanch, 2001, (Col. Humanidades Filología), 2001

dirigen a vitalizar al hombre a exaltar la energía necesaria para potencializar la vitalidad, el dinamismo y la simultaneidad.

En el Restaurante *Penna d'Oca* en Milán, dirigido por Mario Tapparelli, Marinetti ofreció a los futuristas milaneses un banquete como elogio gastronómico, en el cual proclama el manifiesto de la cocina futurista el 15 de noviembre de 1930.

Marinetti, invitado a hablar delante de un micrófono de la Radio dispuesto sobre la mesa entre “corazones oportunistas de alcachofa” y “lluvia de hilos azucarados” dijo:

—Os anuncio el próximo lanzamiento de la cocina futurista para la renovación total del sistema alimentario italiano, adaptándolo lo antes posible al requerimiento de los nuevos esfuerzos heroicos y dinámicos impuestos a la raza. La cocina futurista será liberada de la vieja obsesión del volumen y del peso y tendrá por uno de sus principios la abolición de la pastasciutta.

La pastasciutta, en cuanto complaciente al paladar, es un plato pasatista porque engorda, embrutece, engaña en su capacidad nutritiva, nos hace escépticos, lentos, pesimistas. Es por otra parte patriótico favorecer como sustituto al arroz¹⁷.

Las discusiones en torno a la eliminación de las pastas causó un gran revuelo en la sociedad italiana, sin embargo, Marinetti siguió insistiendo en este tipo de alimentación y llevó a cabo una serie de comidas futuristas con el objeto de que la cocina se incluyera en el terreno del arte y, a su vez, este tipo de alimentación tuviera sus resultados en la renovación vitalizada de la raza italiana.

Hay que tomar en consideración la reflexión de Onfray: “La finalidad futurista es política, su teleología es estética. La cocina es una de las bellas artes a través de la que se puede llegar a resolver el problema de la existencia”¹⁸.

¹⁷ F.T. Marinetti y Fillia, *La cocina futurista, una comida que evitó un suicidio*, Trad. Guido Filippi, España, Gedisa, 1985, p. 24. En este libro aparecen una serie de artículos de periódicos en los cuales se debaten los puntos esenciales de la cocina marinettista a favor y en contra, así como la serie de recetas que se sirvieron en las comidas futuristas, las cuales incluyen, desde luego, el nombre de los platos o las acciones que tenían que realizar tanto los invitados como el anfitrión. La mayoría de los textos vienen firmados por Marinetti y los otros por Fillia.

¹⁸ Michel Onfray, *El vientre de los filósofos, crítica de la razón dietética*, Trad. Rosa de Diego, España, Grasset & Fasquell, 1996, (Col. Sexto sentido) p. 110

Cabe recordar el menú propuesto por Marinetti para la muestra itinerante de los futuristas París-Londres-Berlín-Sofía-Estambul-Atenas-Milán. Los platos eran los siguientes:

Pré salé aux petits pos, circundado de *rissotto* al azafrán.

Rost-beef circundado de Halva.

Salchichas flotantes en cerveza espolvoreada de pistachos cristalizados.

Extracto de fresas a beberse sobre buñuelos al aceite.

Manantiales de miel y manantiales de vino de los castillos romanos alternados en una llanura cuadrada de fango de patatas.

Melocotones con el corazón cerrado de vino dulce toscano, que naden en un mar de coñac.

Anguila marinada releería de potaje de legumbres congelado y de dátiles rellenos a su vez de anchoas¹⁹.

Otro de los artistas de la cocina futurista es Fillia, aeropintor cuyo plato más conocido es el denominado:

Carneplástico, una interpretación sintética de los paisajes italianos, consiste en una albóndiga de carne de ternero asada, rellena de once variedades diversas de verduras cocidas. Este cilindro se dispone verticalmente en el centro del plato, coronado por un espesor de miel, sostenido en la base por un anillo de salchichas que apoya sobre tres esferas doradas de carne de pollo²⁰.

La variedad de recetas y prácticas artísticas vinculados a la ingesta del bocado futurista, hacen de éste la materia expresiva y, con ello, el bloque de sensaciones compuesto de perceptos y afectos ejercen las intensidades y velocidades de ese instante o duración para que el individuo se renueve en una experiencia y existencia diferente al estetizar-se. El acto de comer adquiere una dimensión diferente de la cotidiana.

¹⁹ *Ibid.*, p. 112

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

La comida futurista es ese bloque de sensaciones en las cuales el hombre no ingiere un platillo común, sino una obra de arte. El vientre futurista se estetiza en los términos de esta cocina marinettista que, no sólo es el alimento como tal, sino por esas nuevas alianzas de alimentos, constituye una invención creativa y artística y ayuda, de una manera u otra, al espectador, quien, en este caso, no actúa como espectador, sino que se traslada al territorio de la creación al ingerir los alimentos que le dan la pauta para poder arrancar esos perceptos que nos permiten percibir de una manera diferente y existir de otra manera.

Las virtudes de la cocina marinettista eran: provocar la agilidad, la virilidad y la ligereza.

Marinetti liga la cocina con la existencia, el arte y la estética de una forma sorprendente, en la cual también está incluida la parte política, en el sentido de que la creación de esta nueva cocina estaba dirigida a los italianos específicamente con el propósito de crear una nueva raza.

La comida futurista implica también una ritualización que exaltará a los cinco sentidos. El tacto, con las texturas que se encuentran a través de la ingestión del alimento: el comensal toca diferentes texturas en una especie de servilleta o rectángulo que no tiene la función de limpiar la boca, sino de pasar los dedos conforme se está comiendo para impulsarlo a sentir de otra manera y conectar el bocado del alimento, que también es táctil, con el de los dedos de las manos. El tacto se estimulará, asimismo, con la prohibición de los cubiertos para comer directamente con las manos²¹.

Fillia realiza una fórmula que es un menú táctil que implica llevar a cabo ciertas instrucciones dictadas por él. La descripción de dicha fórmula o menú sugiere una especie de *happening*, en la cual, el anfitrión, con la colaboración de los pintores

²¹ Michel Tournier, *El espejo de las ideas*, Trad. L.M. Todó, España, El acantilado, 2001, (núm35), pp. 93-95.

Tournier realiza una reflexión interesante respecto al tenedor y la cuchara, esto en relación a la eliminación de los cubiertos en la comida futurista, cuyo objetivo era potencializar el tacto al tener contacto con el alimento sin un intermediario como es el tenedor o la cuchara.

Tournier habla de estos artefactos como extensiones necesarias de las manos —y obviamente de los dedos— y su apreciación simbólica, al decirnos lo siguiente:

“El tenedor —que en francés se llama *fourchette*, es decir, horca pequeña— puede parecer a primera vista una mano pequeña. Se trata sólo de una apariencia, pues los dedos de la mano tienen cada uno su personalidad, son prensiles y, sobre todo, a los cuatro dedos colocados en un mismo plano se añade el pulgar, que puede oponerse a los demás. Nunca insistirá lo suficiente en la importancia humana de este quinto dedo que se opone a los otros cuatro”.

¿Sería que Marinetti también observó la importancia de la agilidad de las manos no sólo como medios del tacto sino del cuerpo como máquina suficiente para alimentarse y reflexionar? Tournier vincula el tenedor con lo diabólico, ya que el diablo es representado con una horca en la mano, para echar a los pecadores al fuego infernal. Es evidente que la cocina futurista quería exaltar a los cinco sentidos en su plenitud.

futuristas Depero, Balla, Prampolini y Diulgherov, deberá de realizar una serie de pijamas de acuerdo al número de invitados, quienes se las pondrán en el momento de su llegada antes de sentarse a la mesa. Después serán introducidos en un gran salón que se encuentra en la obscuridad y que no tiene mobiliario alguno, sin posibilidad de verse unos a otros. Cada uno de los invitados tendrá que elegir rápidamente a su compañero de mesa, según la inspiración táctil del pijama. Una vez elegida la compañía, entrarán al comedor, en el cual hay una serie de mesas para dos personas. Los invitados serán un número multiplicable entre dos para que las parejas se puedan sentar en tal disposición²².

Esta acción no sólo estimula el tacto y los demás sentidos, sino que propicia la creación de ritornelos que, como conjunto de expresión, trazan un territorio con marcas táctiles al elegir a su pareja como compañero para degustar el menú; será un agenciamiento táctil, en el cual sus marcas de territorialidad serán esas sensaciones acompañadas de gestos y movimientos corporales: una especie de danza cuerpo a cuerpo.

“Es en este sentido en el que la sensación, comprendida en un conjunto, es factor de relación social”²³; motivo por el cual el público socializa con el artista cocinero y con los co-participantes en este banquete que privilegia el tacto, creando una cartografía.

22 F.T. Marinetti y Fillia, *op.cit.*, pp. 128-130

El menú táctil consistirá en los siguientes platillos y acciones

1. *Ensalada polirrítmica*: se acercan a la mesa los camareros, llevando para cada uno de los convidados una caja provista de manivela en su lado izquierdo y que porta en la pared derecha, encastrada a la mitad, una fuentecilla de porcelana.

En la fuentecilla: hojas de lechuga sin condimentar, dátiles y granos de uva. Cada comensal usará la mano derecha para llevar a la boca, sin auxilio de cubiertos, el contenido de la fuentecilla, mientras con la mano izquierda girará la manivela. La caja emitirá así variados ritmos musicales: entonces todos los camareros, delante de las mesas, iniciarán una lenta danza de grandes gestos geométricos, hasta el agotamiento de las viandas.

2. *Vianda mágica*: se servirán escudillas no muy amplias, recubiertas exteriormente por materiales táctiles ásperos. Será menester sostener la escudilla con la mano izquierda y aferrar con la derecha las misteriosas esferas contenidas en su interior: todas esferillas de azúcar quemada, pero cada uno rellena de un elemento diferente (como frutas confitadas o trocitos de carne cruda o de ajo o puré de plátanos o chocolate o pimienta), de modo que los comensales no puedan intuir qué sabor será introducido en la boca.

3. *Huertotáctil*: serán depositados delante de los convidados grandes platos conteniendo una numerosa variedad de verduras crudas y cocidas, sin salsa alguna. Se podrán degustar a voluntad estas verduras, pero sin ayuda de las manos, sumergiendo la cara en el plato e inspirando a su propio gusto al contacto directo de los sabores y de las verduras sobre la piel de las mejillas y sobre los labios. Cada vez que los convidados levanten la cabeza del plato para masticar, los camareros les rociarán la cara con perfumes de lavanda y agua de Colonia. Entre plato y plato, puesto que el banquete está enteramente basado en los placeres táctiles los convidados deberán nutrir ininterrumpidamente las yemas de sus dedos sobre el pijama de su vecino de mesa.

23 Michel Maffesoli, *El crisol de las... op.cit.*, p. 96

El olfato es celebrado con el olor de perfumes exóticos —esparcidos mediante un artefacto o ventilador— que aromatizan la atmósfera, donde intervienen, también, los olores producto del platillo servido.

Los olores son una forma elemental de lo inexpresable. La descripción de un olor a alguien que no lo huele o no lo conoce es todo un reto. En las lenguas occidentales, el vocabulario olfativo es pobre y surge más bien de un juicio de valor (esto huele bien o mal), de una resonancia moral (un olor que hechiza, penoso o repugnante), del eco de otro sentido (un olor dulce o suave, frutado, acariciador, penetrante, grasiento, picante), de la evocación de algo (un olor a trigo, a rosas), de una comparación: “Esto huele como...”. La referencia a un olor apela a la paráfrasis o a la metáfora. Se habla en el halo del olor, en sus alrededores, pero nunca de él en su singularidad... El olor comparte con el gusto una individualización de la experiencia²⁴.

Podemos decir que el ritornelo creado por esta materia expresiva —que es el olor— debido a un agenciamiento odorífico, crea territorios o marcas de la mera sensación olfativa, en la cual, los afectos y perceptos fortalecen el advenimiento de un devenir.

Un aroma sin tiempo, eterno, presente.

El paladar es homenajeado por el artista en su desplazamiento hacia la cocina, logrando, de esta manera, que el convidado al encuentro logre desprender los afectos y perceptos de la materia expresiva que es el alimento preparado por el artista.

De manera simultánea sucesiva en la evaluación del alimento, la boca conjuga diversas modalidades sensoriales: gustativa, táctil, olfativa, propioceptiva, térmica. La prueba de verdad consiste en la confrontación del aspecto exterior con su interioridad, que desaparece en la boca y engendra el sabor.

En un proceso indisociable, la boca saborea los alimentos mientras la nariz huele. El aroma de los alimentos es percibido por vía retronasal... La olfacción acompaña permanentemente al gusto²⁵.

24 David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Trad. Heber Cardoso Cueva Argentina, Nueva Visión, 2007, p. 210

25 *Ibid.*, p. 257

Es por ello que Le Breton se refiere al alimento como un objeto sensorial total. Es el alimento, entonces, una multiplicidad en la cual los perceptos y afectos producen un acontecimiento múltiple, complejo.

“La boca es una instancia fronteriza entre el afuera y el adentro. Da lugar a la palabra, a la respiración, pero también al sabor de las cosas”²⁶.

La boca es la parte del cuerpo por donde ingresan los alimentos y mediante la cual se externan las palabras. Comer y hablar, dos actividades realizadas en la boca; orificio con dos labores: introducir y externar, comer y hablar, conjugando dos acciones opuestas. Hay que puntualizar que el acto de comer en grupo propicia que ambas sean complementarias, se come y se habla casi simultáneamente.

“Dentro de la dinámica de la boca y sus actividades podemos situar también una tercera función: el tacto o fricción. Cuando un bebé usa su boca para tocar y sentir algo, o cuando un adulto usa su boca para besar a otro, surge el sentido de la boca y el tacto”²⁷. La boca es un área del cuerpo en donde la sensibilidad llega a zonas extremas. Es la sensibilidad de la boca que nos arroja hacia la imaginación, la voluntad, el razonamiento y la creatividad, y, por qué no, ver en ella esa sensibilidad que despierta el erotismo entre el comer y el amar.

El oído será también integrado, en la cocina marinettista, al tomar en consideración la presencia de la música en el acto de comer. El manifiesto de la cocina futurista respecto a la música dice lo siguiente: “El uso de la música, limitado a los intervalos entre plato y plato, para que no distraiga la sensibilidad de la lengua y del paladar y sirva para aniquilar el último sabor disfrutado restableciendo una virginidad gustativa”²⁸.

Las reglas preestablecidas en el manifiesto de la cocina futurista, como se observa, están encaminadas a privilegiar el paladar, como es lógico.

El futurismo ingresó al terreno de la música con Lugi Roussolo. El único de los futuristas dedicado a la composición musical escribe, en 1913, *El arte del ruido*, inspirado en el ruido producido por las máquinas, por el automóvil, por el ruido de las fábricas, de los tranvías, de las cañerías, ruidos que le proporcionan la inspiración del sonido moderno, del sonido urbano de la metrópoli²⁹.

²⁶ *Ibid.*, p. 263

²⁷ Javier Aguilar Icaza, “La cocina y la comida” en José Fernández Arenas (Coord). *Arte efímero y espacio estético*, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, (Col. Palabra Plástica, núm10), p. 107

²⁸ F.T. Marinetti y Fillia, *op.cit.*, p. 30

²⁹ Michel Onfray, *El vientre de los... op.cit.*, pp. 117-118. Al hacer referencia a la música futurista compuesta por Rous-

“El oído es el sentido de la Interioridad; parece llevar al mundo al centro de sí mismo, mientras la vista, a la inversa, lo aleja de ese centro”³⁰.

La música es creadora de una atmósfera. En las comidas futuristas se hacía uso de ella en los intervalos entre plato y plato, como se señala en el manifiesto y, entre estos intervalos, la música propicia esa atmósfera en la cual el oído interioriza el sonido de forma singular y, una vez terminado el intervalo, el siguiente platillo es degustado de manera renovada o virginal, como lo apunta Marinetti.

“Cuerpo hedonista, reconciliado con sus cinco sentidos, cuerpo que siente, saborea y toca, mastica, desmenuza y corta, digiere y defeca, bebe, come, ingiere, cuerpo que vive, produce efectos termodinámicos, el cuerpo entendido por los artistas cocineros...”³¹. El artista cocinero estetiza al vientre. Recordemos que lo que se está comiendo son obras de arte.

La música transgrede la temporalidad creando un nuevo ambiente, una nueva atmósfera que, vinculada al acto de comer, intensifica la fuerza de la existencia e incrementa las diversas modalidades de percibir, independientemente de la cocina futurista y sus reglas.

El ritornelo es justamente la creación de un territorio, de una atmósfera que nos territorializa en un lugar seguro, frente a la obscuridad, es la canción del niño que canta cuando se siente perdido³². La música crea un ritmo en el cual enlaza el tiempo en forma repetitiva, en relación a elementos heterogéneos, y traza el territorio.

La vista será celebrada por la multitud de colores de los alimentos y por el espacio arquitectónico donde tiene lugar la comida o el banquete, según el caso.

Los perceptos son entendidos como videncias o visiones, son las intensidades de contemplación de las que nos hablan Deleuze y Guattari; pues bien, el plato futurista,

solo mediante sonidos que dan la sensación de ruido, se liga ésta con la denominación que dan a los platillos; en la cocina futurista existe una innovación particular. Onfray nos dice lo siguiente:

“La poética del bautismo de los platos es una tradición culinaria. Menos habitual es la invención verbal para expresar la alquimia que conduce al plato. El prefijo “co”, procedente del latín, permite algunas palabras nuevas: corruído, coluz, comúsica, coperfume, o cotáctil. Todas significan la afinidad de una sensación y de una comida. El corruído surge de la asociación arroz con zumo de naranja/motor de mobylette, de ahí el nombre del plato: “Zumbidos en el despegue”... Igualmente, otras palabras están constituidas a partir del prefijo “dis” para significar la complementariedad entre una sensación y un manjar: dirruído para el “Mar de Italia” unido a un chisporroteo de aceite, o el burbujeo de un líquido gaseoso con el sonido sibilante de la espuma marina.”

Analogía que se deja ver con el ruido, con la máquina y con la naturaleza.

³⁰ *Ibid.*, p. 104

³¹ Michel Onfray, *La razón de... op.cit.*, p. 201

³² En el siguiente capítulo explicaré el concepto de ritornelo empleado por Deleuze y Guattari de una manera amplia.

al homenajear la vista, se presenta como una visión del mundo que se intensifica al arrancar los afectos y los perceptos de la simple apreciación.

... Los ojos no son solamente receptores de la luz y de las cosas del mundo; son sus creadores en tanto ver no es calcar un afuera, sino la proyección fuera de sí de una visión del mundo. La vista significa poner a prueba lo real a través de un prisma social y cultural. Toda mirada proyectada sobre el mundo, incluso la más anodina, efectúa un razonamiento visual para producir sentido. La vista filtra en la multiplicidad de lo visual líneas de orientación que vuelven pensable al mundo. No es en absoluto un mecanismo de registro, sino una actividad. [...] Un trabajo de sentido se efectúa permanentemente con los ojos³³.

La vista también propicia una conversación muda o hablada; es el cocinar la estrategia o práctica que eligen algunos artistas para relacionarse con su público de una manera más directa. Si seguimos a Nicolas Bourriaud en su propuesta de una estética relacional, encontramos que el arte es lugar de una producción específica, una manera de estar juntos, es intersticio social de un intercambio de las relaciones sociales. La cocina, como medio constructor de la obra de arte, posibilita el intercambio relacional del artista y de los comensales: “El arte es un estado de encuentro”³⁴.

Al tomar en consideración al arte como un estado de encuentro, podemos ver que la práctica del artista/cocinero propicia la reunión a través del acto de comer, que despliega una serie de acciones o actividades como el conversar. Esto da pauta a la fabulación: ideas sueltas, frases que se van hilando conforme el tiempo transcurre en el acto de comer. La conversación es el vínculo que con el alimento genera esa fabulación, un placer narrativo y no necesariamente literal.

Curiosamente, la conversación en la mesa futurista está regida por normas que eliminan el tema de la política y la elocuencia. Posiblemente esta norma se estableció para cuidar los buenos modales y evitar discusiones que distrajeran al comensal.

“Esta, nuestra cocina futurista, regulada como el motor de un hidroavión de alta velocidad, parecerá a algunos temblorosos pasatistas demencial y peligrosa: ella desea,

33 David le Breton, *op.cit.*, p. 69

34 Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p. 17

en cambio, crear finalmente armonía entre el paladar de los hombres y su vida de hoy y de mañana”³⁵.

Hay que recordar que, para Marinetti, la belleza es un auto a toda velocidad. Congruente con su concepto de belleza, estetiza la comida haciendo de ésta la fuente de energía para generar una vitalidad dinámica y potente.

La multiplicidad se despliega en esta dietética que no sólo tiene el cuidado de sí misma, sino que también incluye el echar a andar la máquina deseante, potencia de liberación y creatividad, afectos y perceptos que conservan ese monumento de sensaciones. Aunque dure sólo unos instantes, el bocado futurista se instaura en este sentido.

La revolución culinaria futurista modifica radicalmente la alimentación para fortificar a los hombres, dinamizarlos y espiritualizarlos con alimentos nuevos, en los que la experiencia, la inteligencia y la imaginación servirán como sustituto de la repetición de una gastronomía caduca y del gasto³⁶.

El percepto y el afecto son testimonios de que el artista busca el tiempo y el espacio en estado puro. El tiempo que ha cristalizado en el recuerdo de un presente que pasa y se conserva porque siempre estuvo allí, tiempo puro, para ser vivido virtualmente, para ser recreado o recordado. El tiempo como principio que genera la sensación y el sentimiento.

Los afectos son los componentes de un “atletismo” —como lo nombra Deleuze—no humano, pero que nos sitúa en el devenir impersonal de un sujeto, en el devenir no humano del hombre.

Los perceptos y los afectos son independientes de un estado de quienes los experimentan: los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y que exceden a la vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo

35 F.T. Marinetti y Fillia, *op.cit.*, p. 9

36 Véase. Michel Onfray, *El vientre de los...*, *op.cit.*, pp. 105-121. En este libro el autor realiza una investigación sobre la dieta de varios filósofos en los cuales se encuentran Nietzsche, Kant, Sartre y, evidentemente, Marinetti, haciendo una descripción de algunas recetas que permite una reflexión estética del arte de la cocina. El interés particular en este caso es referido al de la cocina marinettista por estar ligada al movimiento futurista de las primeras vanguardias, así como el de permitirnos ligar el tema del arte con la cocina, a partir de este movimiento que permeó a los subsecuentes movimientos artísticos para integrarlos en sus estrategias.

o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación y nada más: existe en sí³⁷.

Son el afecto y el percepto propio del material los que suben irresistiblemente para invadir o impregnar el plano de composición de las sensaciones, para integrarse a éste o ser indiscernible, creando esa zona de indiscernibilidad de la que hablamos en párrafos anteriores.

El material no es la sensación, lo que se conserva es, en sí, el percepto y el afecto, por lo que dice Deleuze: aunque el material durara unos segundos, daría a la sensación ese poder de existir, de conservarse en sí, en la eternidad que tiene lugar en la coexistencia de una breve duración.

Esta duración prevalece y podríamos decir, en el caso de los artistas que trabajan con el material alimenticio, que crean ese bloque de sensaciones que se intensifica de manera sorprendente cuando el experimentador, copartícipe de la obra, ingiere la comida elaborada por ellos. El alimento, o sea, el material, es expresivo al trasladarse por completo a la sensación. La sensación no se realiza en el material sin que éste se traslade al compuesto de perceptos y afectos que son la sensación: es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétreo, nos dice Deleuze; será el afecto, en el caso del alimento como material de la obra de arte, crujiente, blando, espumoso, picante, amargo, salado, dulce, insípido, ácido, burbujeante, astringente, rancio, fresco, espumoso, frito, maduro, etc., de tal forma que la sensación sería saborante y texturizante en el alimento y colorante en el caso de la pintura.

Al extraer o arrancar los perceptos y afectos de este bloque de sensaciones se experimenta una renovación en el sujeto que lo realiza y que es producida por la experimentación al probar el bocado.

Son los conceptos de Deleuze y de Guattari los que nos han podido ayudar a entender el lazo existente entre el arte y la comida al explicar la obra de arte como un bloque de afectos y perceptos: de sensaciones.

Los afectos al ser entendidos como una variación de la potencia de existir, y los perceptos como una aptitud que intensifica el percibir —comprendiendo por ello una especie de visión o de videncias, más intensas— la práctica del artista/cocinero se com-

³⁷ Deleuze y Guattari ¿Qué es la..., *op.cit.*, p. 165

prenderá como un modo en el cual el artista/cocinero ofrece un bloque de sensaciones que es la obra comestible, en la cual el experimentador, como lo he denominado, experimenta en un acto vital y existencial al ingerir la obra directamente con su cuerpo a través de la boca como órgano de la multiplicidad.

El alimento como materia expresiva de la obra detona ese potencial del sentir al que nos hemos estado refiriendo. El afecto y el percepto se dan en una zona de indiscernibilidad, sólo desde ahí es posible comprender la conexión del alimento con el arte.

El interés de los futuristas por ingresar la cocina al territorio del arte nos ha aportado la posibilidad de entender que el arte se encuentra en conexión directa con la ética y la estética, referidos ya en el nuevo paradigma de Guattari, como en el de Maffesoli.

En relación a ambos paradigmas, encontramos que la práctica que realiza el artista/cocinero o el que utiliza materiales alimenticios, es una forma de entrar o de estar en contacto directo con su experimentador.

La idea deleuziana de explicar la obra como un bloque de sensaciones que a su vez conforma un monumento —que no se refiere a un monumento conmemorativo en donde la memoria tendría un lugar importante, sino que es un monumento que se conserva justamente por los afectos y perceptos que lo sostienen—, da lugar a seguir a Deleuze cuando enfatiza que el acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación, lo que implica entonces comprender que, este monumento al que se refiere, es, justamente, uno que permite la invención y la creatividad, haciendo posible la experiencia vital del encuentro con la obra, de ese estado de encuentro al que se refiere Nicolas Bourriaud, que produce un acontecimiento.

Concluyendo entonces, en este tipo de práctica, que tiene mucho en común con el *happening*, el estado de encuentro con la obra se pronuncia como un estado existencial efímero, un estado de duración que, pese a su circunstancia efímera, prevalece.

La presencia de la cocina ha llevado a los creadores a hacer una crítica sustancial a la institución del arte al desterritorializarse de su disciplina para confrontar a la institución. Es el caso de Tiravanija, uno de los ejemplos de quienes producen su comida en un sitio institucionalizado.

La desterritorialización del artista a la cocina ha propiciado un replanteamiento sustancial en las prácticas artísticas modernas y contemporáneas, al ingresar la cocina

como una actividad creativa e inventiva en el territorio del arte, así como en la estética que ha ampliado sus fronteras hacia prácticas que no eran consideradas dentro de ésta.

Al respecto señala Félix Guattari que la obra de arte es una empresa de descuadramiento, de ruptura de sentido que conduce al sujeto a una recreación e invención de sí mismo. Este descuadramiento, esta ruptura, es justamente lo que la práctica del artista/cocinero —en este caso particular por ser el tema de este trabajo—, realiza al violentar al propio arte y a la institución, el desplazamiento hacia otra disciplina que es el cocinar o el utilizar materiales comestibles para la construcción de su obra.

Es posible ahora hablar de una estética del sentir y, por qué no, de una estética de la boca con la que se experimenta, entre otras cosas, el comer como un acto estético.

Ritornelo

Ritornelo es el concepto que impulsó el desarrollo de este trabajo para hablar de las conexiones existentes entre el arte y la comida, entre el artista/cocinero, cocinero/ artista; “... estética de la boca, de la nariz, de la carne metafísica del cuerpo y de los órganos, de la materia y de la inmanencia”¹, multiplicidad de materias expresivas presentes en esta estrategia artística; cocinar y comer como actos creativos de territorios existenciales.

La invención de la cocina tiene cimiento en el gran deseo por compartir, es el artista que potencializa esta invención y la reactiva con su público.

La cocina en la Clínica de La Borde, de la que hablé al inicio de este trabajo, ejemplifica el concepto de ritornelo que estaré empleando en el análisis del arte y la comida. El ritornelo que, dentro de su propia complejidad, nos permite ligar y entender los conceptos anteriormente expuestos como perceptos, afectos y devenires.

La cocina en la Clínica de la Borde fue un espacio de creación, de invención, con fines terapéuticos, en el cual el individuo producía su propia subjetividad a través de la creación culinaria que le permitía vincularse con el otro. Al tener esta práctica como fundamento el deseo por compartir, disfrutar e inventar, el psicótico rompía con su confinamiento en una liberación creativa.

El artista/cocinero crea su territorialidad, espacio generador de una continua invención, de creación existencial, es por ello que el arte en esta línea de pensamiento se entenderá como experiencia, creación de ritmos y movimientos, espacio y tiempo que se sale de sus goznes, en una palabra, ritornelos: repeticiones rítmicas creadoras de afectos, perceptos y bloques de sensaciones.

Es en los territorios creacionales que la subjetividad da forma expresiva a la acción creadora. En el espacio de la cocina de la Clínica de La Borde, Guattari observaba una vitalidad que engrana una aglomeración existencial, una máquina pulsional, liberadora. En este escenario la multiplicidad heterogénea tiene presencia, el arte y la cocina se entrelazan, se potencializan hacia el acto creativo.

¹ Michel Onfray, *La razón del..*, op.cit., p. 147

El ritornelo es un concepto utilizado en primera instancia por Guattari y que Deleuze utilizará en los libros elaborados, como lo sabemos, entre ambos; es el caso en particular de *Mil mesetas* y *¿Qué es la filosofía?*, entre otros.

¿Será que el concepto de ritornelo nos indica un sentido de movilidad, de un deambular? ¿Será la cartografía de todos los movimientos subjetivos y acciones que se realizan en un territorio?

En *Mil mesetas* los autores nos dicen que:

En un sentido general se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que trazan un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está “dominado” por el sonido...²

La amplitud que despliegan las materias de expresión en el trazo de un territorio son variables, por lo que debemos de acudir a observar los puntos esenciales que contiene el ritornelo.

El ritornelo comprende tres aspectos que se dan de manera simultánea y combinatoria: el ritornelo enlaza el tiempo, lo ata bajo la forma de ritmo o repetición, en el cual coloca una relación de elementos heterogéneos. Captura un medio en un ritmo como forma de expresión que delimita o traza un territorio.

Tranquiliza al niño que canta una canción en la noche porque se siente perdido y tiene miedo. El ritmo le proporciona un territorio de seguridad frente al caos, permitiéndole orientarse. Esa cancioncita es como un centro en el desorden y constituye una especie de casa, un orden semiótico que sirve de protección contra el caos que queda fuera de este espacio.

El segundo aspecto es referido al estar *en casa*, pero esa casa no preexiste: hay que trazar un círculo en torno al centro frágil y organizar el espacio. En esta organización intervienen muchos componentes expresivos, señales y marcas³. Implica colocar todos los medios posibles para crear fuerzas contra el caos externo; crear una atmósfera

² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil...op.cit.*, p. 328

³ Véase Alberto Navarro Casabona, *op.cit.*, p. 81 El autor hace una descripción de este segundo aspecto de la siguiente manera: “A menudo, señalan Deleuze y Guattari, no basta con las paredes del hogar, hay que seguir movilizando fuerzas

mediante la música —que puede provenir de un simple radio—, una atmósfera íntima, un estar propio, promover una especie de coraza que nos sirva de protección.

Llevado al territorio de la cocina, Joseph Beuys es un buen ejemplo que permite puntualizar el estar *en casa* creando una atmósfera propia que lo aleja del caos, creando ritornelos motrices y auditivos mediante el acto de cocinar y hablar a su vez por teléfono; la particularidad de sus materiales expresivos para cocinar consiste en su sencillez: lechuga y patatas.

... una sopa a base de patatas, colinabo, cebollas, sal y pimienta. Por este plato el artista se relamía en una conversación telefónica. Las citas de aquella conversación telefónica las comparó en su trabajo *Food for Thought* de 1977, con una relación por escrito de alimentos que había consumido durante los 100 días de la *documenta* 5 en Kassel y que consistieron casi exclusivamente en sopas de sobre y comida rápida⁴.

Beuys organizó el espacio de su casa con los medios posibles para resguardarse del caos mediante el acto creativo de cocinar con alimentos sencillos y cotidianos que se convierten en materia expresiva. Beuys extiende la territorialidad más allá del terreno seguro del estar en casa al crear. Podríamos decir que los olores de la cocina, los sabores de las cocciones, son ritornelos de los que Beuys se vale para construir un estar *en casa*. La conversación, que es un estar con otro, constituye también un ritornelo que delimita un territorio, aquél que se da entre Beuys y su interlocutor. Él encuentra este acto creativo de cocinar, hablar por teléfono y comer, en estas materias expresivas, materias energéticas que estimulan el pensamiento.

Al repetir durante 100 días consecutivos un menú restringido a sopas de sobre y comida rápida, Beuys crea un proceso rítmico, cíclico, casi ritual, con el que construye un estar *en casa*, que también estimula el pensamiento, como lo manifiesta en su pieza *Food for Thought* de 1977, donde compara las citas de la mencionada conversación

anticaos, cantando, poniendo la radio, la televisión como pared sonora, ritmos que son los motivos territoriales que crean un punto frágil como centro, y alrededor, de él, el círculo de andadura estable y tranquila, un territorio”.

⁴ Elisabeth Hartung, “Comida, arte y comunicación”, en *Comer o no comer*, cat. exp. España, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 80

telefónica con el listado de alimentos ingeridos en la muestra de Kassel. La vitalidad energética del acto de comer y de hablar, en Beuys, se traduce en un acto de pensamiento que le proporciona la materia expresiva para seguir creando territorios conducentes a la estimulación de ritornelos diversos en su obra⁵.

Esto nos lleva al tercer aspecto del ritornelo que se puede entender como un lanzarse, abrir el círculo, no por donde las fuerzas del caos empujan. Es otra zona creada por el propio círculo, como si se hubiera expandido hacia el futuro en función de las fuerzas que contiene, con la intención de que éstas quieran unirse al cosmos. El lanzamiento hacia fuera no es salir al caos propiamente, sino al orden del círculo expandido del territorio, hacia las fuerzas del futuro, hacia el cosmos.

Ese lanzamiento implica un arriesgarse, una improvisación. “Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él”⁶.

El improvisar es parte sustancial de una innovación, de un aspecto creativo que podemos conectar con el arte, la cocina y, desde luego, con la música. Pensemos en Kandisky, sus obras las titulaba como improvisación, composición, una correspondencia con la música, pero, ante todo, con lo creativo.

El caos al que se refieren los autores es un inmenso agujero negro, y es uno mismo quien se esfuerza en tratar de fijar en éste un punto frágil como centro. Es lanzarse para improvisar.

La cocina de Beuys era liberadora en el sentido de no someter sus guisos a instrucciones rígidas, lo que implica un acto de improvisación que conlleva el proceso creativo de cocinar y, con ello, las posibilidades para ampliar el territorio. Lo mismo acontece con el resto de sus obras.

Su receta de base es la misma que la de sus obras: naturaleza, utopía, una mirada a la tradición, consejos y sugerencias, vengan de donde vengan, y lo nuevo que avanza, la proyección hacia el futuro a través de la materia del pasado y de lo ya existente⁷.

⁵ Véase anexo, Fig. 4

⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil., op.cit.*, p. 318

⁷ Grazia Quaroni, “Comer o no comer. *Crescendo artístico/gastronómico*”, en cat.exp. *Comer o no comer*, España, Centro de Arte de Salamanca, p. 95

Daniel Spoerri es el creador del Eat-art, la materia expresiva del alimento fue, para él, objeto de investigación a nivel alquímico y creativo. Sus primeras obras consistieron en la invitación a comer a sus amigos, en el cuarto 13 de hotel Carcassonne, en París, donde solía hospedarse. Tras el acto de comer, dejaba intactos los platos con las sobras para que quedaran tal como los comensales los habían dejado en el último bocado y, después, pegaba tanto las sobras como los platos sobre una tabla, que sería colgada sobre la pared, cambiando la perspectiva de la mesa, de un eje horizontal a uno vertical. Estas obras son conocidas como *Tableau piège*⁸.

Las intenciones de Spoerri, en este sentido, eran hacer la captura de todos los movimientos —los ritornelos— que se suscitaron durante la comida. Lo que podemos observar a través de la disposición de los restos de alimento es la creación de las cartografías producidas por los diversos ritornelos generados en el acto de cocinar y comer, en donde el desecho y el consumo son evidentes.

Esta práctica artística de los *Tableau piège* desembocaron, en 1968, en el establecimiento del Restaurant Spoerri, en Düsseldorf⁹. Ahí ubicó una Eat-art Gallery, espacio que le permite la creación de una territorialidad creativa, inventiva, mediante la manufactura de platillos que combinaban alimentos poco usuales en la tradición culinaria, como por ejemplo, un bistec de trompa de elefante.

Spoerri es un artista interdisciplinario, surge dentro de la tendencia de los nuevos realistas, además de ser bailarín y coreógrafo (formación, esta última, que permeó su actividad dentro del arte). El restaurante es un espacio de multiplicidades en donde el Spoerri artista, gastrónomo, bailarín y coreógrafo, genera ritornelos motrices y gestuales que intensifican el acto creativo de cocinar y de comer. La mesa de Daniel Spoerri propicia una experiencia de encuentro, de conversación, se trata, pues, de una experiencia existencial¹⁰.

El ritornelo hace la cartografía de los componentes expresivos, de los afectos y perceptos, mediante la individuación. Así, hace posible recordar un *en casa*, en el caos. Al ritornelo se le asigna, por lo general, su acción de territorialidad, pero también desempeña otras funciones como serían las profesionales, amorosas, litúrgicas, sociales,

⁸ Véase anexo, Fig. 5

⁹ Véase anexo, Fig. 6

¹⁰ Véase. Christian Besson, et. al., *Restaurant Spoerri*, Francia, Jeu de Paume, 2002.

cósmicas, pero siempre acompañado o ligado a la tierra, manteniendo una relación con lo Natal, lo Originario¹¹.

Es la cabaña asentada en la Selva Negra donde Martin Heidegger y su esposa veraneaban¹² para aislarse de la vida urbana e hilar sus pensamientos. Casa austera de materiales naturales, de impecable limpieza, de muebles familiares y retratos. Una casa donde no existía prácticamente una división estricta de usos y funciones. Es un estar ahí, una territorialidad existencial.

... volver a las preguntas primeras, por preguntarse sobre el sentido del ser-ahí (Dasein), como objeto primero y esencial de la filosofía. Para Heidegger esta pregunta ontológica no puede resolverse sin reconocer que alrededor de este sujeto existencial gravita todo aquello que es familiar; los útiles y la casa como materialización de una vida que se desarrolla a través de un tiempo existencial, no cronológico — pasado, presente y futuro experimentados desde la propia subjetividad¹³.

El habitar es un pensarse a sí mismo, a su vez, este pensamiento habita la casa. Es una territorialización del ser que se piensa. En el sentido heideggeriano, la casa implica un construir, que es un habitar, y este habitar, que es construir, se despliega a un cuidar.

“El cuidado aplicado a la acción de construir conlleva un habitar en el que el ‘ser’ se despliega”¹⁴. El ser se despliega no en el espacio, sino en el tiempo, ya que Heidegger propone como imagen teórica —del construir ligado al habitar— un puente como conexión de la tierra con el cosmos. La casa es un refugio, un lugar auténtico.

Una casa así exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas “del hombre lanzado al mundo” podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo

11 Deleuze y Guattari explican lo natal como una descodificación de lo innato y una territorialización.

12 Véase anexo, Fig. 7

13 Iñaki Ábalos, “Heidegger en su refugio: la casa existencialista” en *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, España, Gustavo Gili, 2000, pp. 44-45

14 *Ibid.*, p. 47

a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y por consiguiente de contraenergía... La casa vivida no es una caja inerte¹⁵.

La casa territorio es tiempo habitado, ritmo íntimo, ritornelos, el ser *en casa*, pensar, escribir y habitar. La casa existencial de Heidegger fue la del tiempo habitado que dio lugar para concluir su obra *Ser y tiempo* en 1926. Territorio creacional: estar *en casa*, ser y tiempo en el acto creativo, es pensar, comer, cocinar, ritornelos que, como intensidades, nos conectan con el cosmos y posibilitan el acto creativo. Ahí, en la simplicidad de su cabaña, el artesano Heidegger retó al pensamiento.

“El ritornelo cumple una función territorializante, socializante y subjetivante, y realiza estas funciones a través del ritmo, que codifica y vuelve expresivos los movimientos de territorialización y desterritorialización siempre solidarios y simultáneos”¹⁶.

El ritmo será un elemento indispensable para la realización del ritornelo. Es necesario en este momento leer lo que Deleuze y Guattari entienden por medios y ritmos en relación al caos:

“Del caos nacen los *Medios* y los *Ritmos*... Cada medio es vibratorio, es decir, un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente”¹⁷.

Cada uno de los medios está codificado. El código es definido por una repetición periódica y siempre está en un estado de transcodificación.

En virtud de ésta, los medios se desplazan, son comunicantes. Los medios están abiertos al caos, nos dice Deleuze, y la respuesta de éstos al caos es propiamente el ritmo. Hay algo que el caos tiene en común con el ritmo: el entre-dos, entre dos-medios, ritmo-caos o caosmosis. “Entre la noche y el día, entre lo que es construido y lo que crece naturalmente, entre las mutaciones de lo inorgánico a lo orgánico, de la planta al animal, del animal a la especie humana, sin que ésta sea una progresión...”¹⁸.

Es en el “entre” que el caos puede devenir ritmo. Así, el caos no es su opuesto, sino el medio de todos los medios, de aquí la importancia que Deleuze y Guattari le otorgan al ritmo en la explicación del ritornelo.

15 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcin, 8ed., D.F. Fondo de Cultura Económica, 2005, (Col. Breviarios 183), pp. 78-79

16 Anne Sauvagnargues, *op.cit.*, p. 143

17 Deleuze y Félix Guattari, *Mil... op.cit.*, p. 320

18 *Ídem.*

La acción del ritmo se efectúa en un espacio-tiempo que no es homogéneo, sino que su acción se da en bloques heterogéneos. El medio existe por una repetición periódica, pero es la propia repetición que tiene como efecto producir una diferencia por la cual el medio puede pasar a otro medio. De tal manera que la diferencia es rítmica, y no la repetición, pese a que ésta la produce. La diferencia se da sólo en la repetición.

Regresemos al término de territorio que se encuentra ligado al ritornelo. El territorio sería un acto que afecta a los medios y a los ritmos, lo cual hace que se territorialicen, debido a que los componentes de los medios devienen expresivas y dimensionales y dejan de ser direccionales y funcionales.

“La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio”¹⁹.

Las marcas en los animales son ejemplificadas por Deleuze y Guattari para poder comprender este acto territorializador. Un ejemplo recurrente es el del “Pájaro *Scenopoiëtes dentirostris* que establece sus marcas dejando cada mañana caer del árbol hojas que ha cortado y luego vuelve de revés para que su cara interna, más pálida, contraste con la tierra: la inversión produce una materia de expresión”²⁰.

La marca es anterior al territorio, la marca es cualitativa y crea el territorio. Tanto él, como las funciones que se le efectúen, son producto de la territorialización.

El marcado de un territorio implica una dimensionalidad, por lo cual no es una medida, es un ritmo. Así, el factor T o factor territorializante, como lo denominan Deleuze y Guattari, se encontrará en el devenir expresivo del ritmo, en la emergencia de las cualidades específicas como color, sonido, silueta, olor, textura, etcétera.

¿Se puede llamar Arte a este devenir, a esta emergencia? El territorio sería el efecto del arte. El artista como el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca. La propiedad, de grupo o individuo, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel, pancarta*²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 321

²⁰ Gilles Deleuze y Guattari, se apoyan en W.H. Thorpe, *Learning and Insect in Animal*, Mathuen and Co., p. 364, para dar el ejemplo del pájaro *Scenopoiësis* en relación a la creación territorio.

²¹ *Ibid.*, p. 322

En relación al carácter de propiedad o apropiación del arte, Deleuze y Guattari insisten en que lo expresivo es anterior a la posesión. Subrayan también que las cualidades expresivas, o materias de expresión, tienen, indiscutiblemente, un carácter apropiativo, el cual debe ser entendido no como si las cualidades expresivas pertenecieran a un sujeto, sino que estas cualidades son las que trazan el territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene o las produce.

De tal forma que las cualidades expresivas como la firma o el cartel, no indican a un sujeto, sino a una marca que constituye un territorio. En el arte, la liberación de estas cualidades indica ese territorio. “Hacer de cualquier cosa una materia de expresión”²², es la idea que los lleva a relacionar el arte con el animal —tomando como ejemplo al pájaro *Scenopoiëtes*— y afirman que las acciones que éste realiza para constituir su territorio pueden entenderse como arte. En términos textuales dicen: “El *Scenopoiëtes* hace arte bruto. El artista es *scenopoiëtes*, sin prejuicio de destruir sus propios carteles. Por supuesto, a este respecto, el arte no es un privilegio del hombre”²³.

La comparación de las acciones de los animales en la conformación de su territorio es tomada por estos autores para transportarla al arte y encontrar una similitud que se confirma con calificar a este pájaro de “artista”.

Atendiendo al pensamiento de los autores, debemos ubicar que estas cualidades expresivas no son portadoras de arte en sí mismas, sino que su disposición en un espacio dado es lo que constituye territorio y sus relaciones móviles con los medios. Éstas son las que corresponderían a lo que ellos nombran “motivos territoriales”.

Las cualidades expresivas entran las unas con las otras en relaciones variables o constantes (eso es lo que *hacen* las materias de expresión), para construir, ya no pancartas que marcan un territorio, sino motivos y contrapuntos, que expresan la relación del territorio con impulsos internos o circunstancias externas, incluso si éstas están o no están dadas. No más firmas, sino un estilo²⁴.

²² *Ibid.*, p. 323

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 324

La alteración en el código es lo que posibilita la creación de nuevos territorios. Daniel Spoerri nos presenta un helado, pero este helado está hecho con puré de papa²⁵. Spoerri altera la textura y el sabor de las materias expresivas, manifestando una cierta perversidad al engañar al comensal. Él juega con la apariencia convencional del helado al presentar una materia expresiva que no corresponde a lo que comúnmente se entiende por helado. Su estrategia artística, en este caso, es la simulación. Con esto abre un nuevo territorio: ¿lo que estoy comiendo es un helado?

El acto de comer es también un acto reflexivo. El comer es un acontecimiento que permite a quien lo ejecuta pensar, inventar, evocar y devenir. El acto de comer es atemporal, ya que al ser un acontecimiento, conjuga presente, pasado y futuro en una misma acción. La boca, órgano de multiplicidad, es donde se posibilita una experiencia de conexión entre el afuera y el adentro, para devenir sensaciones.

El restaurante como espacio de heterogeneidades provee a los artistas de posibilidades para generar territorios existenciales de sensaciones, convivencia y comunicación. Es por ello que el artista se decanta por abrir un restaurante y no ya una galería.

El restaurant-bar Pharmacy que el artista Damien Hirst abrió entre 1998 y 2003 en Notting Hill, toma las señales y marcas visuales de la farmacia para llevarlas al terreno del restaurant-bar. El local ostentaba una cruz verde, que es el símbolo exclusivo de las farmacias, los asientos tenían forma de aspirina, y en el exterior se mostraban estructuras de ADN, estanterías y vitrinas en las que se exhibían frascos de jarabe para la tos y cajas de píldoras, para ofrecer un menú europeo, que era servido por meseros cuyos trajes fueron diseñados por Prada²⁶.

Al trasladar el espacio farmacéutico al territorio de la gastronomía, Hirst crea, a partir de esta convivencia, un territorio nuevo, que es el restaurant-bar Pharmacy.

El diseño del restaurante pareciera evocar un espacio clínico, en donde la gente conversa, intercambia ideas, se nutre y se cura.

La creación de este espacio es provocadora al alterar el sentido usual, tanto de lo que es un restaurante, como una farmacia. Confunde: gente en busca de un medicamento es atraída —por los códigos farmacéuticos empleados— a un espacio que es en realidad un restaurant-bar, mientras que los comensales departen en un espacio aséptico.

25 Daniel Spoerri, "Glace-purée de pomme de terre et chocolats-boulettes de viande", en Christian Besson, et. al., *op. cit.*, p. 93

26 Ver anexo, Fig. 8

“Los empleados confesaron que sí habían tenido casos en que alguna persona se confundía y buscaba alguna medicina. Para ello, les presentaban una lista de farmacias abiertas las 24 horas y así evitarles una discordia”²⁷.

Debe entonces considerarse que el restaurante de Hirst es una práctica artística cuya territorialidad se conecta de forma crítica con lo público.

La insistencia sobre la territorialidad en relación con el arte nos llevaría a reflexionar lo siguiente: “En Deleuze, el arte es *geografía*, transformación territorial y expresiva”²⁸.

Esa geografía se ve involucrada en una llamada distancia crítica que se establece entre dos seres de la misma especie al marcar sus distancias. Éstas proceden de las materias de expresión.

El objetivo de la distancia crítica es el de mantener lejos a las fuerzas del caos que pueden aproximarse a la puerta. Deleuze y Guattari relacionan el manierismo de las danzas barrocas, zarabandas en las que cada pose instaure una distancia, distancia que a su vez marca un territorio que no está referido a una medición, sino a un ritmo²⁹. Mismo que entra en un devenir que cancela las distancias entre los personajes para convertirlos en personajes rítmicos que, de alguna manera, mantendrán una distancia que puede ser entendida como intervalo: un ritmo.

Al mencionar el concepto de ritmo y danza en el ritornelo, es inevitable hablar de la inmovilidad que Lepecki emplea para explicar el proceso que la danza ha proyectado en el tiempo. Lo inmóvil es el punto crítico para entender los movimientos imperceptibles en la danza. La incorporación de lo inmóvil permite hacer una lectura diferente de la misma, a la vez que algunos coreógrafos recientes se han visto atraídos por ésta.

Es una inmovilidad semejante en todos aspectos a aquella sobre la cual Eliot, escribió su poema: nunca fija, nunca ubicable, pero siempre bailando. Es una inmovilidad que actúa, con fuerza, la apertura al mundo de ese “allí” vibratorio, ilocalizable y no obstante, en esencia, generador al problematizar la materia del cuerpo y su imagen,

27 Textos de luz. <http://textosdeluz.blogspot.com>. 4 de julio de 2010. La autora del artículo, Luz María Sepúlveda, refiere que la Real Sociedad Farmacéutica demandó a Hirst y a sus socios por mil libras exigiendo el cambio de nombre del bar, así como el retiro de la cruz verde.

28 Anne Sauvagnargues, *op. cit.*, p. 147

29 Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 340 En este punto sobre el manierismo y el caos, sobre las danzas barrocas y sobre la relación de la esquizofrenia con las danzas, sugieren la lectura del texto de Evelyne Sznycer, “Droit de suite barroque”, en *Shizophrénie et art*, de Leó Navratil, ed. Complex.

y de la relación del sujeto con su cuerpo conforme el sujeto se entrega al mundo. La inmovilidad deviene acción...³⁰

Retomando el espacio del restaurante como lugar en el cual el artista visual se desplaza para hacer su obra, hemos dicho que se convierte en un escenario operístico en el que, tanto los comensales, como los meseros, ejecutan una serie de ritornelos que Deleuze y Guattari comparan con las danzas barrocas. Por poner un ejemplo: hay momentos en los cuales, tanto los unos como los otros, presentan esa inmovilidad espontánea, pero al fin y al cabo inmovilidad, que es un ritmo o un intervalo para proseguir a su siguiente movimiento o actividad. El restaurante como espacio es atractivo para el artista visual ya que otorga al espectador o experimentador ese acto creativo en sus diversas modalidades.

El mesero, cuando lleva el platillo a la mesa, ejecuta la inmovilidad para ofrecer la vianda. El cuerpo de éste vibra, al igual que vibra el del comensal. No hay quietud, hay una vibrante y centellante acción de serenidad en movimiento.

Deleuze y Guattari explican el ritornelo ligado a la profesión u oficio, punto importante que se enlaza con el tema del arte y la cocina, del artista y el cocinero, así los autores dicen:

La profesión, el oficio, la especialidad implican actividades territorializadas; pueden también separarse del territorio para construir en torno a ellas, y entre profesiones, un nuevo agenciamiento. Una componente territorial o territorializada puede ponerse a brotar, a producir: hasta tal punto ése es el caso del ritornelo, que quizá habría que llamar ritornelo a todo lo que está en esta situación³¹.

30 André Lepecki, "Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza" en Diana Taylor y Marcela Fuentes, Estudios avanzados de *performance*, Trad. Ricardo Rubio, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, (Col. Arte Universal).

31 *Ibid.*, p. 327. Gilles Deleuze y Félix Guattari se refieren al ritornelo de las profesiones u oficios al explicarnos los efectos que se producen en el territorio expresándose así:

"... es cierto que, en un territorio, se producen dos efectos notables: una reorganización de las funciones, un reordenamiento de las fuerzas. Por un lado, determinadas actividades funcionales como construir una morada, transformación de antiguas funciones como la agresividad, que cambia de naturaleza al devenir intraespecífica. Aparece el embrión del tema de la especialización o de la profesión: si el ritornelo territorial pasa con tanta frecuencia a formar parte de los ritornelos profesionales es porque las profesiones suponen que actividades funcionales diversas se ejercen en un mismo medio, pero también que la misma actividad no tiene otros agentes en el mismo territorio. Ritornelos profesionales, como los gritos de los vendedores, se cruzan en el medio, pero cada uno marca un territorio en el que no puede ejercerse la misma actividad ni resonar el mismo grito."

¿Será posible admitir que el arte y la cocina, como profesión y oficio —siguiendo el pensamiento de Deleuze y Guattari— se encuentren en esa vía de desterritorialización y sea el motivo por el cual el ritornelo es el concepto para explicar estos efectos?

Una vez más, recordemos la cocina como subconjunto de la Clínica de La Borde, en la cual Guattari ve un escenario operístico en el que se conjugan dimensiones funcionales, sociales y subjetivas señaladas por una heterogeneidad. Éste concepto no sólo se referirá a la coexistencia con una diversidad, sino que implica un incluir estos elementos, unos con otros, mediante la consolidación de su coexistencia y sucesión.

No hay motivos y contrapuntos de una cualidad, personajes y paisajes melódicos en tal orden, sin que constituyan una verdadera *ópera maquina* que reúne las órdenes, las especies y las cualidades heterogéneas. Lo que nosotros llamamos maquina es precisamente esa síntesis de heterogéneos como tal³².

Ese escenario operístico al que hace alusión Guattari en la cocina de la Clínica de La Borde es, justamente, un escenario maquina por la heterogeneidad presente en la diversidad de las relaciones que se establecen en ese territorio: el de la cocina.

El territorio, como hemos señalado, no se refiere al lugar geográfico: el valor del territorio es existencial³³.

La cocina, como territorio existencial, es el lugar de la creación, de la invención, en el que el cocinero/artista o artista/cocinero entra en contacto con una multitud de materiales que, al ser territorializados, serán cualidades expresivas, y cuyas diversas transformaciones se manifestarán en ese bloque de afectos, perceptos y sensaciones que es el arte.

El ritornelo es un conjunto de materias de expresión que hacen posible el trazo de un territorio, desplegando motivos territoriales y paisajes territoriales. Puede haber ritornelos gestuales, ópticos, motrices, etcétera.

32 *Ibid.*, p. 335

33 François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze*, Trad. Víctor Goldstein, Argentina, Autel/Anáfora, 2007, Col. Nueva Serie, p. 42. El valor del territorio es existencial, circunscribe para cada uno el campo de lo familiar y de lo vinculante, marca las distancias con el otro y protege del caos. El autor realiza una investigación sobre el concepto de territorio empleado por Deleuze y Guattari en su libro el *Anti-Edipo* y marca la diferencia o renovación de este término en el libro de *Mil mesetas*, en el cual es la marca que se constituye en un ámbito o morada, no de un sujeto; el territorio indica las relaciones de propiedad o de apropiación en correspondencia con la distancia, presentándose lo subjetivo. En cambio el concepto de territorio en el *Anti-Edipo* no se distinguía del código porque era considerado como un indicio de fijeza y de cierre, expresando una relación pasiva.

Al tener el territorio un valor existencial, su dimensión subjetivante se manifestará en esa apropiación del mismo. El yo adquiere sentido en función de un estar *en casa* o de “mío”. Es la cocina espacio territorial/existencial en el cual los ritornelos cobran presencia: el artista/cocinero crea ritornelos, gestos, cantos, baile, movimientos deambulatorios, cartografías creacionales, invenciones e improvisación.

En el video de Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen* (1975)³⁴, se muestra a la cocina como territorio existencial de la represión en la mujer. Al alterar la semiótica gestual vinculada a los actos culinarios, los ritornelos gestuales que ejecuta la artista potencializan, mediante el absurdo y la violencia, la rabia contenida ante el confinamiento de lo cotidiano que la mujer tiene en el espacio de la cocina. Cuando el sujeto está reprimido, el deseo creativo es cancelado, sin posibilidades de creación ni de invención. Todo ello se encuentra en ese lenguaje gestual utilizado por Rosler en su obra.

La cocina es el territorio donde se activa la creatividad. Al ser existencial permite, entre otras cosas, romper con un cercamiento existencial al entrar en contacto con otros universos de alteridad. Es el caso en particular del artista que, al romper las fronteras o cercamiento de su territorio, se desterritorializa en la disciplina de la gastronomía y su territorio se expande al de la cocina, movilizándose para crear ritornelos.

La cuestión gastronómica es una cuestión estética y filosófica: la cocina remite a las bellas artes, a las prácticas culturales de una civilización y de una época. Significa tanto una época como una pintura, una sonata, un monumento, una obra de teatro, una arquitectura³⁵.

Marinetti promueve la cocina futurista como una actividad propia del artista; Daniel Spoerri elabora sus obras con material alimenticio y establece su propio restaurante; Matta-Clark, arquitecto-artista, abrirá su restaurante “*Food*”³⁶; y Damien Hirst, como ya lo hemos mencionado, al abrir Pharmacy se suma a aquellos artistas que se desterritorializan para reterritorializarse en la cocina, lo que implica, a su vez, la creación de diversos ritornelos. Estos artistas pondrán en práctica una estrategia estética que permite expandir su territorialidad.

³⁴ Véase anexo, Fig. 9

³⁵ Michel Onfray, *La Razón del...op.cit.*, p. 148

³⁶ Véase anexo, Fig. 10

Es en la cocina donde se desterritorializarán las cualidades expresivas de los alimentos, de los gestos, etc., para devenir obras de arte e incorporarse a la estética. Todo ello producto de las relaciones complejas que se establecen entre el arte y la cocina. El arte, entonces, lo podemos definir como una territorialización expresiva.

El territorio no es un espacio, sino un acto de relación, en donde se marcan distancias. Implica, como lo hemos dicho, la emergencia de cualidades sensibles que dejan de ser funcionales para volverse rasgos de expresión. De tal manera que el territorio es un acto que sustrae del caos fuerzas que él sintetiza para hacerlas visibles y es esta aprehensión de fuerzas la que concierne a la comunidad de las artes. El factor T, o factor territorializante, se encuentra en ese devenir expresivo del ritmo, en la emergencia de las cualidades específicas: olor, sonido, silueta, etcétera. El territorio manifiesta ser efecto del arte, lo que significa que territorializarse es desterritorializar materias y cualidades en un devenir expresivo, sin el cual el territorio no podrá separarse del medio.

Hay artistas cuyo espacio de creación no es la cocina, pero que se encuentran vinculados a ella de manera tangencial al elegir productos comestibles para la construcción de su obra. Es el caso del artista cubano Félix González-Torres, quien, de una manera sutil y poética, recurre a los dulces para que el espectador los tome libremente, estableciéndose así una relación directa con la obra. Los *Candy Pieces* (1991)³⁷ son la ocasión para una experiencia sensible, en la cual el espectador, al tomar uno o varios dulces, desencadena una serie de relaciones involucradas con la ética. Su comportamiento se ve afectado por la presencia del custodio de la obra, en el sentido de que esta práctica artística de tocarla y llevársela, no es tan usual. Estas obras de Félix González-Torres pueden ser entendidas como una ofrenda al visitante, la obra, como hemos estado diciendo, es un bloque de afectos y perceptos, finalmente sensaciones. Al ser entendida así la obra de arte, el visitante se ve involucrado de manera directa en este bloque que se le ofrece, para que cree su propio territorio existencial al vivenciar la experiencia de ingerir en ese momento, o después, el dulce. El territorio creado por el artista con esta materia expresiva potencializa las cualidades sensibles, de tal forma que, los dulces no son sólo eso, sino materia molecularizada en el sentido deleuziano y guattariano, materia liberada de convenciones, lo que permite al espectador producir un acontecimiento.

³⁷ Véase anexo, Fig. 11

En términos de Nicolas Bourriaud se entendería de la siguiente manera: “El encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio...”³⁸. La obra, al ser un momento, una duración como dimensión existencial, se configura en una experiencia.

En *Sin título (Ross)* (1991)³⁹, el artista cubano involucra su experiencia personal y la del otro, al brindarnos un cúmulo de dulces envueltos en papel de celofán, cuyo peso es el suyo y el de su pareja (Ross), produciendo una subjetividad sutil y poética, en la cual, el espectador se ve compenetrado en una experiencia con el cuerpo del autor.

El potencial del material alimenticio impulsa al artista a generar la invención, la creatividad. Estas materias expresivas serán tratadas por él para construir el bloque de sensaciones que es el arte.

Los gestos, los objetos, las palabras, actitudes, silencios, los signos, todo podía convertirse en objeto de arte, soporte para la manifestación estética. En la profusión todo fue ensayado, como un inmenso laboratorio: las sustancias más viles y las más nobles, las más neutras y las más artificiales. Materias minerales, vegetales, animales o humanas, materiales simbólicos, energía, tiempo, velocidad, sonido, concepto, lenguaje, imagen, silencio, todo fue esculpido, trabajado...⁴⁰

Dieter Roth se inscribe en esta línea como un artista que experimenta con la diversidad y heterogeneidad de materiales. Su obra es múltiple y mutante. Son las materias expresivas que, organizadas, producen un territorio que otorga un sin número de conexiones.

El empleo de materiales orgánicos en sus obras posibilitaba la apreciación del proceso de descomposición del material y, con ello, evidenciar el paso del tiempo, haciéndolo visible.

El proceso natural de los materiales utilizados constituía para Roth una estrategia estética, en la cual, el proceso era creativo. El material actúa en su propia condición natural como portador de creación.

La inquietud de Roth por experimentar con diversos materiales lo lleva a explorar el territorio de la literatura, de la palabra, para elaborar libros singulares en los cuales lo escrito es desterritorializado para ingresar a convivir con materiales alimen-

38 Nicolas Bourriaud, *op.cit.*, p. 72

39 Véase anexo, Fig. 12

40 Michel Onfray, *La razón del...op.cit.* p. 200

ticios, logrando, de esta manera, alterar las convenciones de los materiales. Tal es el caso de sus libros de artista, como el *Daily Mirror* (1961), manufacturado con recortes de periódico; el trabajo con los libros lo llevó a realizar, en 1961, lo que él denominó “Salchicha de Literatura”⁴¹. Dieter siguió los pasos tradicionales para la realización de una salchicha, pero, en lugar de rellenarla con carne, optó por rellenarla con un *Daily Mirror* condimentado con especias y mezclado con productos alimenticios. El producto final era, en apariencia, una verdadera salchicha. Se dice que este embutido fue un regalo que Dieter obsequió a Spoerri.

La experimentación con su práctica de *Salchicha de Literatura*, lo conduce a rellenar la salchicha con libros condimentados, ironizando al libro y al escritor; “...destaca una serie de veinte piezas dedicadas a las obras de Hegel, filósofo especialmente detestado por el artista”⁴².

Dieter crea entonces un territorio con la síntesis de heterogéneos, característico de la edad moderna, como lo señalan Deleuze y Guattari, al estar conviviendo literatura y comida en un embutido. La desterritorialización de estas materias expresivas dan como resultado intensidades capturadas por la re-organización de los materiales expresivos y la re-organización de sus funciones, haciendo posible el vínculo de la escritura con la comida en el surgimiento paradójico de ambos territorios: escritura y comida, enlace sintetizado por el hacedor creativo que es el artista. Al elegir la obra de Hegel, evidentemente, hay una intención por ironizar la obra filosófica del autor. Sin embargo, la salchicha contiene el pensamiento por escrito del filósofo y, metafóricamente, puede ser digerido por la boca como órgano del afuera y del adentro. El compuesto de sensaciones en el embutido evoca una conservación, un tiempo, intensidades que, como bloque de afectos y perceptos, se conserva a sí mismo como obra de arte.

41 Véase anexo, Fig. 13

42 Gabriela Galindo, “Dieter Roth: Un artista para artistas”, Réplica 21, México, 20 de octubre del 2003 http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/309galindo_roth.html . 8 de junio del 2010. En el citado artículo en línea, la autora dice lo siguiente:

Pintor, escultor, poeta, videoasta, editor, músico, pero sobre todo, provocador, Dieter Roth se inicia en el arte en la década de los 50, es en esa época cuando emerge su naturaleza nómada; abandona Suiza donde vivió desde los 12 años después de salir huyendo de la Alemania nazi y comienza un recorrido que lo llevará de Copenhague hasta Islandia. También vivió en Londres, Hamburgo, Viena, Berlín, Ámsterdam y en otros muchos lugares. Pero Dieter no sólo cambiaba de casa, ciudad o país, sino que buscaba un oficio nuevo y se creaba para sí una identidad diferente, se cambiaba el nombre y se inventaba una nueva fecha de nacimiento: Karl-Dieterich Roth, Dieter Roth, Diter Rot, Dieterrot, fueron algunas de las variaciones que usó en su nombre. “La experiencia de mí mismo es similar a la de una persona nebulosa”, Roth se desvanecía y reaparecía transformado.

Encontramos una cierta similitud —en cuanto a la estrategia estética practicada por Dieter— en una artista que vincula la literatura con la comida al emplear productos alimenticios. Se trata de Denise A. Aubertin cuya práctica artística es cocinar los libros. Ella se desplaza al territorio de la cocina para intervenir estas materias expresivas, que son los libros, para crear un territorio en el cual la convivencia de heterogéneos es patente al tratar al libro como un alimento. El libro es convertido, potencialmente, en alimento, anulando la posibilidad de su lectura, función para la que fue hecho. La cancelación de la lectura implica la creación de un territorio en el cual el libro es altamente desterritorializado para adquirir esa textura molecularizada en la cual prevalecerán las fuerzas intensivas del bloque de sensaciones que es el arte.

La artista anula la lectura, pero potencializa la heterogeneidad y multiplicidad de lo que ya no es el libro, sino el producto de éste: el arte.

Al someterlo al fuego del horno bajo una vigilancia estricta y cuidadosa, Denise está ejerciendo un ritornelo de profesión para convertirse en cocinera de libros. El fuego, el tiempo, la cocción y los azares en este ejercicio son factores vinculantes del arte y de la cocina, y, por qué no, del propio pensamiento. En este sentido, cuando se dice que se está cocinando una idea, la cocción permite entender lo que Aubertin realiza con su práctica como artista/cocinera: crear un territorio de multiplicidades en el cual altera y violenta a la vista al desautorizarla de la posible lectura de dicho libro, pero también altera lo comestible y queda suspendido como una alternativa posible.

“Todos pusieron de manifiesto en sus prácticas la fabricación de un cuerpo singular, distinto, diferente, una carne artista, una carne estetizada, una máquina deseante habitada por energías, recorrida por flujos y alimentada por materias que pueden ser obras de arte...”⁴³.

Los libros cocidos que Aubertin comenzó a hacer en 1974, son ese bloque de afectos y perceptos, de sensaciones, que definen al arte.

La artista encuentra en ellos una afectividad particular: los elegía por su formato, por su edición, por el color de la portada, por el título o el contenido. Estas materias expresivas eran tratadas con una mezcla de engrudo y harina como si fuera una pasta para pan, pero la elección de los componentes de esta harina variaban según el libro del que se trataría: “... harina de trigo negro para *Los miserables* de Víctor Hugo, de

43 *Ibid.*, p. 201

Cúrcuma de Madras para *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss⁴⁴ o fruta cristalizada para *Claire de terre* de André Breton⁴⁵.

Cuando las materias expresivas se molecularizan, se da una liberación de potenciales altamente expresivos no previstos que surgen en el momento mismo de su liberación.

Denise es productora de una subjetividad que consolida el compuesto de afectos y perceptos del bloque de sensaciones que es el arte. Artista/cocinera de libros cocinados: pensamientos puestos en cocción, palabras que, en su imposibilidad de ser leídas, son portadoras de intensidades, de fuerzas que nos conectan con sensaciones para devenires inconmensurables: Víctor Hugo, Lévi-Strauss, Breton, son reterritorializados en un territorio de multiplicidades, que intensifica, a su vez, la parte creativa y portadora de sus pensamientos. El arte y la cocina como territorios de todos los posibles.

Escenario operístico el de la cocina, ritornelos gestuales, visibles, auditivos... aquí encontramos a Wim Delvoye con su serie de *Marble Floors* (1999)⁴⁶, obras creadas a partir de productos como el salami o lonjas de material porcino, configuran un *pattern* que, como rompecabezas de figuras geométricas perfectamente cortadas, se ensamblarán para presentarnos un piso, tapiz de mármol, en el cual el material animal —por sus calidades naturales de colores y vetas— nos hace sentir que estamos sobre el mármol más fino posible. Materias expresivas que serán desterritorializadas para territorializarse en un lugar que hace que su naturaleza porcina luzca como un mineral. Un paso de lo animal al mineral. Transfiguración realizada por el artista/cocinero que presentará una imagen cocinada, procurada en el territorio de la cocina para ser contemplada, no en su dimensión animal, sino mineral. La emergencia de las materias expresivas —sus cualidades— serán las que definan al territorio y, en este sentido, el artista hacedor de territorialidad es el que reorganiza las funciones y las fuerzas de las mismas, creando ese territorio en el cual la lonja porcina es un elemento mineral. La vista es sorprendida con este efecto al constatar que se trata de material alimenticio el que configura las fuerzas creadas. Tener la sensación de que es mármol, materia molecularizada portadora de heterogéneos, de fuerzas e intensidades, del arte de nuestro

44 s/n, *Les livres cuits*, cat. exp., Francia, La Maison Rouge, 2006, p. 3

45 Véase anexo, Fig. 14

46 Véase anexo, Fig. 15

tiempo. La estética acoge con apertura y flexibilidad las diversas prácticas de estos artistas que, como hacedores, se lanzan a la captura de fuerzas inimaginables.

Wim Delvoye no sólo explora el territorio de la cocina para producir su obra, sino que en su famosa instalación *Cloaca* (2000)⁴⁷ construye una máquina que simulaba el proceso de digestión y producía material fecal. A esta máquina se le introducía alimento dos veces al día y, a través de sus contenedores de vidrio, los espectadores podían ver el proceso digestivo a lo largo de sus diversas etapas. Un proceso que, si bien llega a su etapa final con la producción de heces, no cumple el cometido de la alimentación que es la nutrición. Al final del tracto las heces producidas por la máquina eran empacadas al vacío en bolsas de plástico y puestas a la venta en cajas translúcidas. Este dispositivo hace las funciones del aparato digestivo; cuerpo máquina, cuerpo creado por el artista, cuerpo artificial, cuerpo sin vida, sin deseos, manifestación de una máquina fría y programada.

El pan asociado al automóvil es un compuesto de heterogéneos que Wolf Vostell sintetiza en su obra *Energía* (1973)⁴⁸. Pan y auto son dos materias expresivas que tienen en común ser portadoras de energía. Al estar juntos se ven altamente molecularizados, se desterritorializan, viéndose así, enfatiza la característica que mantienen en común: su poder energético, que si bien es inmaterial, se torna materia expresiva en virtud, paradójicamente, de la yuxtaposición y síntesis de los dos heterogéneos.

Los autores problematizan el concepto de arte al interrogarse sobre la posibilidad de llamar arte al devenir, a esa emergencia de las cualidades expresivas y específicas, reflexión que anteriormente observamos y que desencadenó la problemática del arte y su relación con la propiedad y la apropiación.

De aquí se desprende la idea que Deleuze y Guattari tienen respecto a la práctica artística duchampiana del *ready-made* al proponer lo siguiente:

Las marcas territoriales son *ready-made*. De igual modo, lo que se denomina arte bruto no tiene nada de patológico o de primitivo, sólo es esa constitución, es liberación de materias de expresión en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte. Hacer de cualquier cosa una materia de expresión⁴⁹.

47 Véase anexo, Fig. 16

48 Véase anexo, Fig. 17

49 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil...op.cit.*, p. 323. Ya he hecho referencia anteriormente a esta cita con el objeto de

Si el *ready-made* es entendido como marca, podemos, entonces, ligarla a la acción o práctica artística que Marcel Duchamp realizó al nombrar a ésta como *ready-made*, la cual porta una crítica sin precedentes al propio concepto de Arte.

Si la marca es la que crea el territorio, como lo señalan Deleuze y Guattari, el *ready-made*, al emplear una serie de principios creativos⁵⁰, crea un territorio para el arte contemporáneo en el cual las materias expresivas alcanzan su totalidad. Cualquier materia elegida por el artista es obra de arte. Esta elección —que se hace de manera azarosa— funda el territorio y, no sólo esto, sino que además esta práctica elimina, de alguna manera, la firma, puesto que el objeto seleccionado no fue manufacturado por él.

El concepto de la técnica como manufactura del creador —que era vigente al interior de la tradición artística como un requerimiento importante para definirlo como arte— se ve afectado por éste. Por otro lado, la expresión personal es re-emplazada por lo anónimo. Ni la firma, ni la manufactura cobran interés en este sentido, así que podemos decir que se crea un estilo. Los materiales utilizados adquieren su expresividad sólo entonces, en las complejas relaciones de esta práctica, puesto que lo que podría haber sido considerado un objeto de uso doméstico —como el famoso mingitorio invertido o el porta botellas, obras de dicho autor— adquieren una dimensión diferente en esta territorialidad al ser desterritorializadas. Como materias expresivas de una cotidianidad, se desterritorializan en esta práctica, para volverse a re-territorializar bajo otra dimensión. En todo ello se encuentra presente una transversalidad rítmica que manifiesta el concepto de ritornelo.

Al considerar al ritornelo en este sentido amplio, el *ready-made* puede ser considerado territorio. El reagrupamiento de las fuerzas y la reorganización de las funciones como efectos del territorio son localizados en el *ready-made*. Objetos que, por su uso doméstico, se agrupan ahora en un territorio artístico ajeno a su función y establecen

enfaticar la importancia que tienen la liberación de estas materias de expresión en la constitución del territorio.
50 Sandro Bocola, *El Arte de la modernidad, Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Trad. Rosa Sala, España, Ediciones del Serbal, 1999, (Col. La Estrella Polar, N°17) pp. 295-296 El *ready-made* apunta Sandro Bocola:

“emplea una serie de principios creativos que se oponen diametralmente a todos los conceptos que se habían tenido del arte hasta entonces:

-la expresión personal del artista queda sustituida por una imparcialidad anónima y por la precisión técnica.

-el azar se convierte en un factor determinante de la configuración artística.

-la arbitrariedad personal sustituye a la elaboración de un material artístico.

-el centro de gravedad del proceso creativo se desplaza de la ejecución de la obra a su concepción.

-el mensaje artístico queda oculto. La obra se convierte en un enigma.”

una distancia crítica respecto al espacio del museo o galería, en el sentido de que éstos no eran considerados como objetos de arte; así activan relaciones variadas y complejas.

La distancia crítica que mantiene y conserva el *ready-made* en relación al espacio de su exhibición acentúa su territorialidad y deviene entonces obra de arte.

El valor apropiativo del territorio se vincula estrechamente con el acontecer expresivo de las cualidades sensibles, que entran como variaciones inseparables en la composición del ritornelo. Es el ritornelo el eterno retorno de la desterritorialización de todo agenciamiento.

Regresando a la materia, hay que decir que, de lo que se trata no es de imponerle una forma, sino de elaborar un material más consistente para que sea capaz de captar fuerzas: intensidades.

“El agenciamiento territorial es un consolidado de medio, un consolidado de espacio-tiempo, de coexistencia y de sucesión. Y el ritornelo opera con los tres factores”⁵¹.

Los agenciamientos son oscilantes en el sentido de que se encuentran entre el cierre territorial que los re-estratifica y una abertura desterritorializante que los conecta con el Cosmos.

Es el movimiento del ritornelo: caos, territorio, cosmos, que señalan la explicación teórica de la pintura moderna —ejemplo que Deleuze y Guattari dan refiriéndose a Paul Klee—, y que serán utilizados por ambos pensadores para realizar una teoría general de la producción estética.

Deleuze y Guattari establecen tres etapas estéticas desde estos momentos del ritornelo: *Caos* de la materia pura sin forma ni sustancia, *Tierra* o territorio, y *Cosmos*, desterritorialización hacia las fuerzas primeras del Universo. Tres momentos del ritornelo como claves semióticas que dirigen la búsqueda del arte⁵².

Es este el aparato crítico-teórico con el cual reconocerán tres momentos: Clasicismo, Romanticismo y Edad Moderna. Cabe señalar que, si bien Deleuze y Guattari reconocen tres momentos, la creación clásica, la fundación romántica y lo que sería la consolidación moderna no los consideran como una evolución lineal de la historia.

51 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil...*, *op.cit.*, p. 334

52 Alberto Navarro Casabona, *op.cit.*, p. 82

Únicamente nos referiremos a la Edad Moderna dado que es ésta la que da marco al tema del presente trabajo.

La edad moderna es la era de la síntesis de heterogéneos frente a la identidad sintética que aseguraba la inteligibilidad de la materia. El problema para el artista moderno es lograr la síntesis de heteróclitos, ser máquina capaz de sintetizar elementos heterogéneos⁵³.

La edad moderna es llamada edad de la Máquina. El plan es la caosmización de las fuerzas a captar. En esta edad, el material debe ser altamente desterritorializado para estar molecularizado, debe liberarse de las instrucciones del orden establecido y abrirse así al cosmos.

Deleuze y Guattari recalcan que sólo cuando la materia está desterritorializada surgirá como materia molecular, haciendo surgir fuerzas que sólo pueden ser atribuibles al cosmos, de aquí la importancia del artista que, más que artista, es considerado por ellos como un artesano cósmico.

Al respecto de los ritornelos elaboran una nueva clasificación, en la cual, el Cosmos es un ritornelo. Mismo que es definido por ellos como un cristal de espacio-tiempo que actuará sobre lo que esté en su entorno, luz o sonido, para sustraer la gama variada de vibraciones, reproyecciones, descomposiciones o transformaciones. Al ritornelo también se le atribuye la función de ser catalítico y, por lo tanto, de aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones de lo que lo rodea. Asimismo confirmar las interacciones entre elementos no afines y, con ello, formar volúmenes organizados.

El ritornelo fabrica el tiempo: es el tiempo incluido. El ritornelo permanecerá en estado de fórmula, con lo cual, evocará un personaje, un paisaje melódico que lo crea y evoca.

Es como si el ritornelo tuviera dos polos. Y esos polos no dependen exclusivamente de una cualidad intrínseca, sino también de un estado de fuerza del que escucha: así la frasecilla de la sonata de Vinteuil continúa durante mucho tiempo asociada al amor de Swann, al personaje de Odette y al paisaje del bosque de Boulogne, hasta

53 *Ibid.*, p. 84

que gira sobre sí misma, se abre sobre sí misma para revelar potencialidades hasta entonces inusitadas, entrar en otras conexiones, hacer derivar el amor hacia otros agenciamientos. El tiempo como forma *a priori* no existe, el ritornelo es la forma *a priori* del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes⁵⁴.

Es el tiempo que conecta al arte y a la cocina. Artista y cocinero trabajan con el tiempo, de tal manera que el ritornelo, como concepto, nos conduce a explicar esa conexión existente entre la cocina y el arte a partir de comprenderlas como territorios creacionales.

El ritornelo, al ser un concepto que se encuentra vinculado con la producción de subjetividad y ligado, desde luego, al territorio, al ritmo y, a su vez, a los conceptos de diferencia y repetición, es de tal amplitud que nos ha permitido explicar la relación vinculante del arte y la comida. El ritornelo opera en una perspectiva transversal que acoge elementos heterogéneos o diversos en los cuales la estética, el arte y lo social están presentes.

Guattari y Deleuze hablan de ritornelos ópticos, motrices, gestuales, producto, a su vez, de una producción de subjetividad que se manifiesta en el raso de un territorio y de un ritmo que se repite de forma diferente cada vez. Las materias expresivas —en nuestro caso, los alimentos— son reorganizados de una manera distinta en un ritmo siempre cambiante.

El ritornelo presenta la mutación subjetiva en ese ritmo de los gestos, de los movimientos, de la mirada, etc.; ritornelos que se generan a partir de la producción de subjetividad, que nos conducen a la creación de esos territorios existenciales donde la experiencia se privilegia y es el motivo por el cual he denominado al espectador como experimentador, ya que, si entendemos la obra como experiencia, y a ésta como un acto existencial, el experimentador percibe la obra en un acto creativo. Es en la práctica de los artistas/cocineros en que la experiencia es directa al probar el alimento manufacturado por él. Los gestos y movimientos que se realizan, tanto en el acto de cocinar como en el de comer, producen ritornelos que nos indican esa producción de subjetividad manifiesta en esas acciones.

⁵⁴ *Ídem*.

Es la cocina que, como territorio elegido por el artista, realizará la producción de subjetividad que será mutante en cada momento de la acción de cocinar y de compartir con su experimentador. La creatividad se convierte en un acto compartido y existencial.

En el ritornelo, el ritmo de movimientos, de subjetividades, siempre en cambio, crea una atmósfera al reorganizar las materias expresivas, con la cual se funda el territorio. El ritornelo hace posible las cartografías de los componentes expresivos. Es el caso del citado Daniel Spoerri, cuya práctica artística es la colección de las sobras del plato de sus comensales, en la cual quedan plasmados los movimientos realizados durante el proceso de la comida, movimientos que se nos presentan como una cartografía subjetiva de quien comió. O bien Beuys, que, en el momento en que está hablando por teléfono, se está comiendo un plato de sopa y, a partir de estas acciones —en las cuales se están realizando diversos ritornelos—, crea una obra.

El ritornelo crea universos heterogéneos con componentes múltiples. Estos universos posibles nos dieron lugar a pensar en la obra de Dieter Roth, cuando crea una salchicha literaria, o cuando Denise A. Aubertin mete al horno sus libros, es decir: cocina la literatura.

El aparato teórico crítico de Guattari y de Deleuze —no dejando de lado a Foucault y Maffesoli, así como otros que mencioné en el interior del texto—, nos han provisto de un nuevo pensamiento que se encuentra a la par de las prácticas artísticas modernas y contemporáneas para crear un pensamiento crítico que renueve al arte o, por lo menos, que lo acompañe.

El arte es una práctica crítica de sí misma, lo que revitaliza su propio concepto, y es la estética que amplía sus fronteras —ya flexibles en la actualidad— para dar la bienvenida a aquellas acciones cotidianas desdeñadas por estar en otro tiempo.

Ritornelo como producción de subjetividad, de trazo de territorio, de ritmo, de diferencia y repetición, posibilitó la explicación del vínculo del arte con la comida al analizarlos de manera transversal y no lineal, de comprender que el arte es geografía al ser transformación territorial expresiva y existencial.

Anexo de ilustraciones



Fig. 1

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979. Instalación, dimensiones variables. Registro fotográfico de Donald Woodman. San Francisco Museum of Modern Art, Estados Unidos. Colección Museo de Brooklyn.



Fig. 2

Rirkrit Tiravanija, *Untitled, 1992 (red, yellow, green curry)*, 1992. Metal, etiqueta y curry, cada lata 7.6 x 7.6 x 2.5 cm., edición de 10 ejemplares. Nueva York, Estados Unidos.



Fig. 4

Joseph Beuys y Daniel Spoerri, *Espina de pescado asada de primera clase (arenque)*, 1970. Registro del evento. Fotografía en blanco y negro.

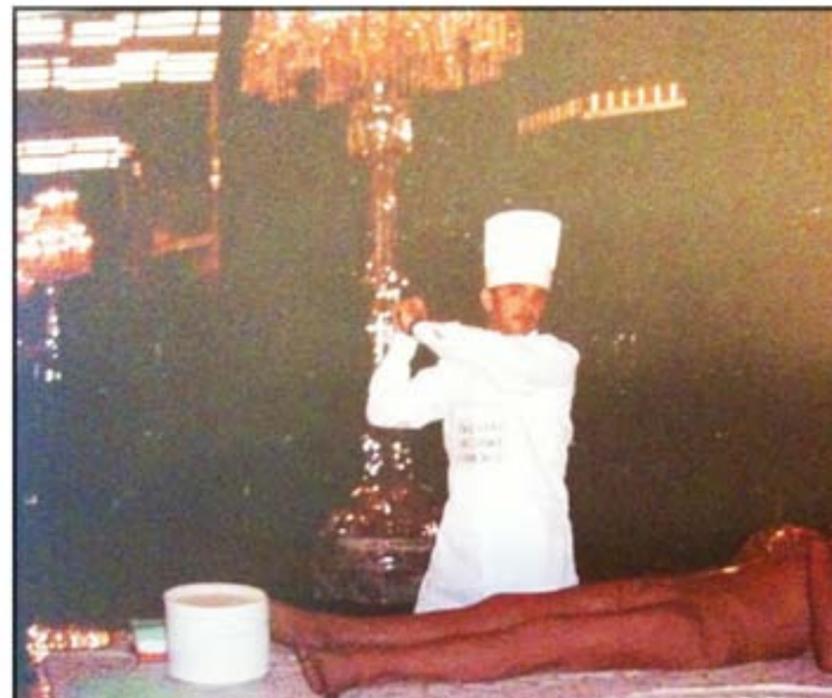


Fig. 3 César Martínez, *El hombre de ébano y sol*, 2001. *PerforMANcena*, Acción con hombre de chocolate comestible, 170 x 53 x 29 cm. México, D.F.



Fig. 5 Daniel Spoerri, Sin título, 1965. *Tableau piège*, 135 x 135 x 34 cm. Registro fotográfico de Fabrizio Garghetti, Milán. Colección Viviana y Gino Di Maggio, Milán, Italia.



Fig. 6

Daniel Spoerri en su restaurante de Düsseldorf. Fotografía en blanco y negro, 1968.



Fig. 7

Martin Heidegger y su esposa en el comedor de su cabaña en la Selva Negra, 1968.



Fig. 8

Interior del restaurant-bar Pharmacy. Registro fotográfico a color, Londres, Reino Unido.



Fig. 9

Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, 1975. Video blanco y negro, sonoro, 6'21".
Colección Farc Lorraine, Francia.

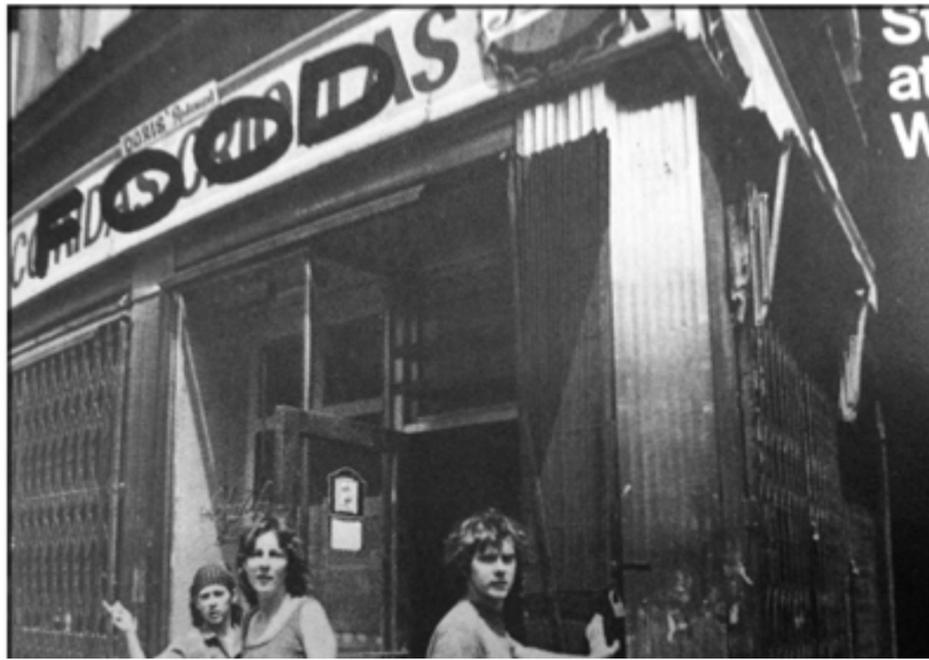


Fig. 10

Gordon Matta-Clark, *Food*, 1972. Registro fotográfico en blanco y negro, 55.2 x 92.7 cm. Col. Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwimer Gallery, Nueva York, Estados Unidos.



Fig. 11

Félix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991. Instalación, caramelos envueltos en celofán plateado, abastecimiento ilimitado, dimensiones variables. The Félix González-Torres Foundation, Nueva York, Estados Unidos.



Fig. 12

Félix González-Torres, *Untitled (Ross)*, 1991. Instalación en la casa de Karen & Andy Stillpass, dulces envueltos en papel de celofán de varios colores, abastecimiento ilimitado, peso ideal: 175 lbs., dimensiones variables (s/d).

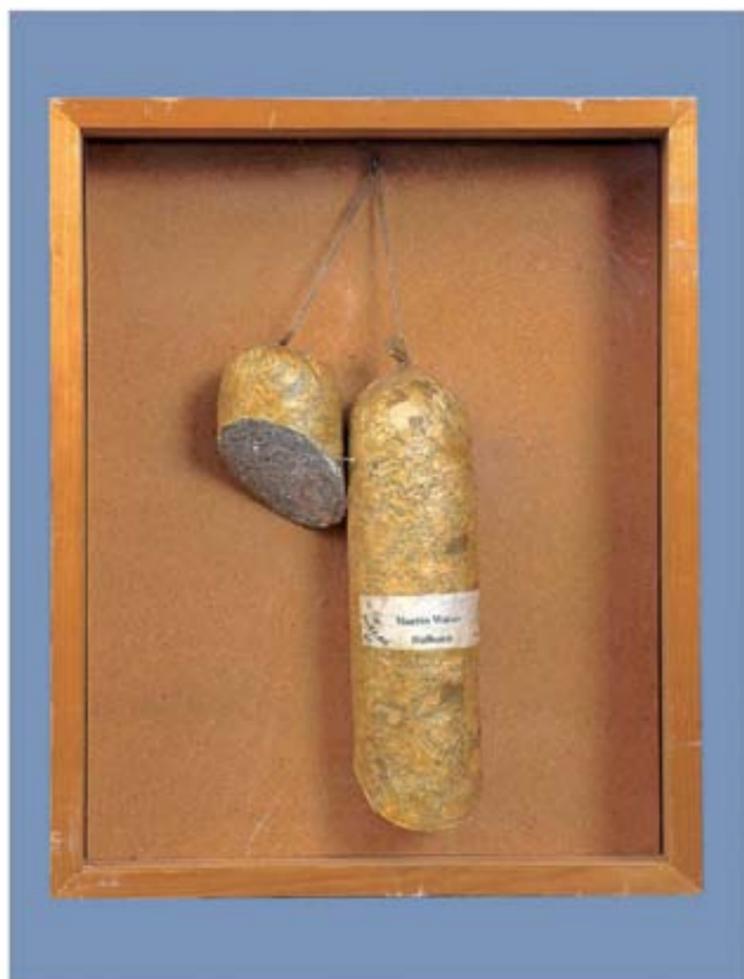


Fig. 13

Dieter Roth, *Martin Walser: Halbzeit*, 1968. *Literaturwurst*, edición de 50 piezas en diferentes formatos y textos, libro recortado, agua, gelatina y especias en embutido, 52.5 x 42.5 x 12 cm., Reykjavik, Islandia. © 2006 Dieter Roth Foundation, Hamburgo.

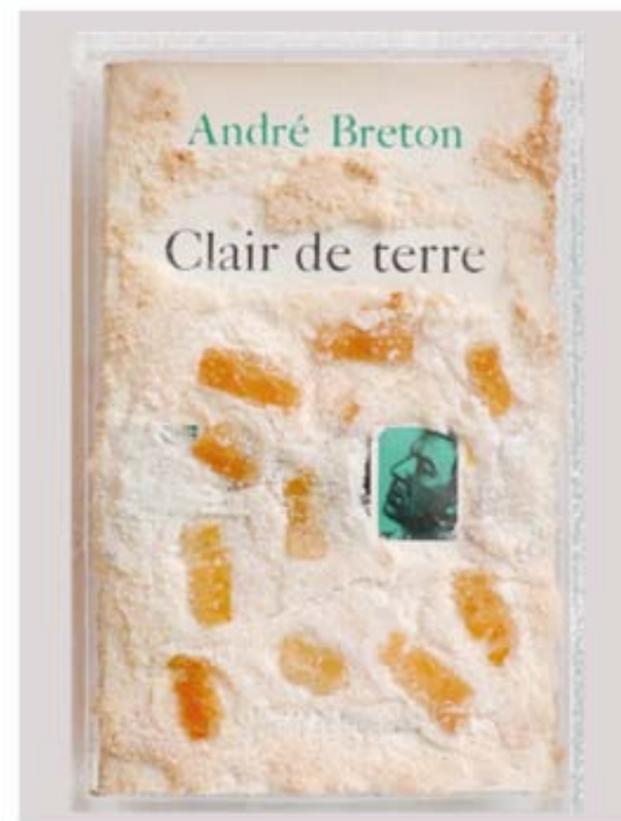


Fig. 14

Denise Aubertin. *André Breton: Claire de Terre*, (s/f). *Livre cuit*, libro y pasta de harina horneados, 23 x 13.7 x 1.5 cm. Col. Galería Lara Vinci, París, Francia.



Fig. 15

Wim Delvoy, *Marble Floor No. 102*, 1999. Láminas de embutido fotografiados en cibachrome sobre aluminio, 125 x 100 cm. Galería Olga Korper, Toronto, Canadá.



Fig. 16

Wim Delvoy, *Cloaca*, 2000. Instalación. Materiales diversos, dimensiones variables. Museo de Arte Contemporáneo de Amberes, Bélgica.



Fig. 17

Wolf Vostell, *Energía*, 1973. Instalación, cadillac, armero y panes envueltos en periódico, 150 x 640 x 245 cm. Col. del Museo Vostell, Malpartida, Junta de Extremadura, España.

Bibliografía

Ábalos, Iñaki “Heidegger en su refugio: la casa existencialista”, en *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, España, Gustavo Gili, 2000.

Aguilar Icaza, Javier, “La cocina y la comida”, en José Fernández Arenas (Coord). *Arte Efímero y Espacio Estético*, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1988, (Col. Palabra Plástica, núm 10).

Aumont, Jacques, *La estética de hoy*, Trad. Marco Aurelio Galmarini, España, Cátedra, 2001, (Col. Signo e Imagen núm 64).

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcin, 8ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2005, (Col. Breviarios 183).

Barthes, Roland, *La torre Eiffel*, Trad. Enrique Folch González, España, Paidós, 2001, (Col. Paidós/Comunicación núm 124).

Bocola, Sandro, *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Trad. Rosa Sala, España, Ediciones del Serbal, 1999, (Col. La Estrella Polar, núm 17).

Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2006, (Col. Los sentidos/artes visuales).

Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Trad. Thomas Kauf, 2da., España, Anagrama, 1997, (Col. Argumentos, núm 174).

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larracelata, 6 ed. España, Pre-Textos, 2004.

_____, *¿Qué es la filosofía?*, Trad. Thomas Kauf, Sexta ed., España, Anagrama, 2001, (Col. Argumentos, núm 134).

_____, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Trad. Francisco Monge, Paidós, España, 2004, (Col Básica, núm 23).

Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Trad. J.L. Pardo Torío, Pre-Textos, España, 1995.

_____, *Foucault*, Trad. José Vázquez Pérez, México, Paidós, 1991, (Col. Paidós-Studio, núm 63).

_____, *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, España, Paidós, 2005, (Col. Surcos núm 10).

Foucault, Michel, "Foucault" en *Estética, ética y hermenéutica del sujeto, Obras Esenciales, Vol.III*, Trad. Ángel Gabilondo, España, Paidós, 1999.

_____, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, Vol. II, Trad. Marti Soler, Siglo XXI, España, (15 ed.), 2003.

_____, *Tecnologías del yo*, Trad. Mercedes Allende Salazar, Argentina, Paidós/I.C.E.U.A.B., 1990, (Col. Paidós Básica, Pensamiento Contemporáneo, núm 7).

_____, Raymond Roussel, Trad. Patricio Canto, Argentina, Siglo XXI, 1973.

Fourier, François Marie Charles, *Valor educativo de la ópera y la cocina*, Trad. Juan Luis Suárez Granda, España, Ediciones Trea, 2008.

Guattari, Félix y Sueley Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Trad. Florencia Gómez, Argentina, Tinta Limón, 2005, (Col. Nociones Comunes).

Guattari, Félix, *Caosmosis*, Trad. Iren Agoff, Argentina, Manantial, 1996.

Hartung, Elisabeth, "Comida, arte y comunicación", en *Comer o no comer*, cat. exp. España, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Hernández, Ernesto y Carlos Enrique Restrepo, *La ciudad subjetiva y post-mediática, la polis reinventada*, Colombia, Fundación Comunidad, 2008.

Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Trad. Heber Cardoso Cueva Argentina, Nueva Visión, 2007.

Lepecki, André, *Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza*, en Taylor Diana y Marcela Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance*. Trad. Ricardo Rubio. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Lévi-Strauss, Claude, *El origen de las maneras de la mesa. Mitológicas. Breve tratado de etnología culinaria*, Trad. Juan Almela, 9 ed., México, Siglo XXI, 2003.

López Anaya, Jorge, *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Argentina, Emcé Arte, 2007.

Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, prólogo de Jesús Ibañez. España, Ikaria, 1990, (Col. La mirada transversal: sujetos/discursos/ prácticas sociales, núm 1).

_____, *En el crisol de las apariencias, para una ética de la estética*, Trad. Daniel Gutiérrez Martínez, Siglo XXI Editores, España, 2007.

Marinetti, F.T y Fillia, *La cocina futurista, una comida que evitó un suicidio*, Trad. Guido Filippi, España, Gedisa, 1985.

Martínez, César, *A vueltas con los sentidos*, cat. exp., España, Casa de las Américas, enero-marzo 1999.

Morris, Catherine, "Food: el contexto" en *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida*, cat. exp. España, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca Ciudad Europea de la Cultura, 2002.

Navarro Casabona, Alberto, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, España. Tirant lo Blanch, 2001, (Col. Humanidades Filología), 2001.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Quinta Reimpresión, España, 2007, Alianza Editorial, (Col. Biblioteca Nietzsche, Libro de Bolsillo núm 616).

Onfray, Michel, *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*, Trad. Rosa de Diego, España, Grasset & Fasquell, 1996, (Col. Sexto sentido).

Onfray, Michel, *La razón del gourmet*, Trad. Víctor Goldstein, Argentina, Ediciones de La Flor, 1999, (Col. Ideas).

Perniola, Mario, *Del sentir*, Trad. César Palma, España, Pre-Textos, 2008.

Quaroni, Grazia "Comer o no comer. Crescendo artístico/gastronómico", en cat.exp. *Comer o no Comer*, España, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Sciascia, Leonardo, *Actas relativas a la muerte de Raymond Roussel*, Trad. Julio Reija, España, Gallo-Nero, 2010, (Col. Piccola, núm 2).

Tournier, Michel, *El espejo de las ideas*, Trad. L.M. Todó, España, El acantilado, 2001, (núm 35).

Zourabichvili, François, *El vocabulario de Deleuze*, Trad. Víctor Goldstein, Argentina, Autel/Anáfora, 2007, (Col. Nueva Serie).

Páginas electrónicas

Réplica 21. <http://www.replica21.com/archivo/articulos/gh/309galindoroth.html>. 21/01/2010.

Textos de luz. <http://textosdeluz.blogspot.com>. 04/04/2010.

Dialógica. http://www.dialogica.com.ar/iys/2007/07/glosario_de_esquizoanalisis_fe.html 30/09/2008.

Patio Trasero. <http://patiotrasero.bligoo.com/content/view/215577/Guattari-El-paradigma-estético> 08/08/2009.

Dialógica. http://www.dialogica.com.ar/iys/2007Golsario_de-esquizoanalisis_fe_fe.html 30/09/2008.

Índice de ilustraciones

Fig. 1. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979. Mesa, vajilla de cerámica, cubertería, copas de cristal y mantel, dimensiones variables, San Francisco Museum of Modern Art. Video documental. Foto de Donald Woodman. Tomado de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 380.

Fig. 2. Rirkrit Tiravanija, *Untitled, 1992 (red, yellow, green curry)*, 1992. Metal, etiqueta y curry, edición de 10 ejemplares, cada lata 7.6 x 7.6 x 2.5 cm. Tomado de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 469.

Fig. 3. César Martínez, *PerforMANcena “El hombre de ébano y sol”*, 2001. Performance con hombre de chocolate comestible, 170 x 53 x 29 cm. Registro del evento. Tomada de de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 473.

Fig. 4. Joseph Beuys y Daniel Spoerri, *Espina de pescado asada de primera clase (arenque)*, 1970. Registro fotográfico del evento en blanco y negro, s.d. Tomada de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 79.

Fig. 5. Daniel Spoerri, *Tableau piège*, 1965. Assemblage, 135 x 135 x 34 cm. Colección Viviana y Gino Di Maggio, Milán. Registro fotográfico, Fabrizio Garghetti, Milán. Tomada de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 47.

Fig. 6. Daniel Spoerri en su restaurante de Düsseldorf, s.f. Fotografía en blanco y negro, s.d. Tomado de Christian Besson, et.al., *Restaurant Spoerri*, Francia, Jeu de paume, 2002, p. 58.

Fig. 7. Martin Heidegger y su esposa en el comedor de su cabaña, s.f. Registro fotográfico. Tomado de Iñaki Abalos, “Heidegger en su refugio: la casa existencialista” en *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, España, Gustavo Gili, 2000, p. 40.

Fig. 8. Interior del restaurant-bar Pharmacy, s.f. Fotografía a color. Tomado de Textos de luz. <http://textosdeluz.blogspot.com>. 4 de julio de 2010.

Fig. 9. Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Video blanco y negro, sonoro, col. Farc Lorraine, adquisición 2003. Tomado de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 508.

Fig. 10. Gordon Matta-Clark, *Food*, 1972. Registro fotográfico en blanco y negro, 55.2 x 92.7 cm., col. Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwimer Gallery, Nueva York. Tomado de Centro de Arte de Salamanca, “Comer o no comer”, cat. exp., España, Centro de Arte Salamanca, 2003, p. 399.

Fig. 11. Félix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991. Caramelos envueltos en celofán plateado. Abastecimiento ilimitado, dimensiones variables. The Félix González-Torres Foundation. Tomada de Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, *Art at the turn of the Millenium*, Italia, Taschen, 1999, p. 189.

Fig. 12. Félix González-Torres, *Untitled (Ross)*, 1991. Dulces envueltos en papel de celofán de varios colores, abastecimiento ilimitado, peso ideal: 175 lbs. Dimensiones variables. Instalación en la casa de Karen & Andy Stillpass. Tomada de Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, *Art now*, Alemania, Taschen, 2002, p. 181.

Fig. 13. Dieter Roth, *Martin Walser: Halbzeit*, 1968. *Literaturwust*, edición de 50 piezas en diferentes formatos y textos, libro recortado, agua, gelatina y especias en embutido, 52.5 x 42.5 x 12 cm., Reykjavik, Islandia. ©2006 Dieter Roth Foundation, Hamburgo. Tomado de http://www.studio-international.co.uk/studio-images/eye_on_europe/sausage_b.asp

Fig. 14. Denise A. Aubertin. *Livre cuit*, “André Breton: Claire de Terre”, (s/f). 23 x 13.7 x 1.5 cm. Libro y pasta de harina horneados, col. Galería Lara Vinci, París. Tomada de <http://www.galleriesatellite.com/paradoxe.html>

Fig. 15. Wim Delvoy, *Marble Floor No. 102*, 1999, 125 X 100 cm, Cibachrome sobre aluminio, Galería Olga Korper. Tomada de <http://www.boingboing.net/2008/09/15/marble-floor-made-fr.html>

Fig. 16. Wim Delvoy, *Cloaca*, 2000, instalación. Materiales diversos. Museo de Arte Contemporáneo de Amberes, Bélgica. Tomada de: <http://www.wimdelvoye.be/cloaca-factory.php#>

Fig. 17. Wolf Vostell, *Energía*, 1973, instalación con Cadillac, 150 x 640 x 245 cm. Armero y panes envueltos en periódico, col. del Museo Vostell, Malpartida, Junta de Extremadura, España. Tomado de <http://museovostell.org/colecciones.htm>

Índice

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	15
PARADIGMA ESTÉTICO... EL DE LA CREACIÓN	23
Producción de subjetividad: Modos de subjetivación, tecnologías del yo	27
Subjetividad: Territorios existenciales	44
La oralidad maqínica: ¡No hables con la boca llena, es de mala educación!	
O hablas, o comes. Las dos cosas a la vez, no	62
El paradigma estético creacional	80
LA POTENCIA ESTÉTICA DEL SENTIR O DE LA EXISTENCIA DEL ARTE	105
La estética del sentir	109
Bloque de sensaciones	116
RITORNELO	131
ANEXO DE ILUSTRACIONES	159
BIBLIOGRAFÍA	175
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	181

Impreso en México
por Impresora Múltiple
Saratoga 909, Col. Portales,
C.P. 03300, México, D.F.

La presente obra se terminó de imprimir el día 16 de octubre de 2013
en México, Distrito Federal.

