

“Ágape” Insípido, un aporte de conocimiento

Vera Livia García Cassinelli

**Tutora: Jèssica Jaques Pi
Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny
Curs 2013/2014**

E I
NA **EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB**

MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN EN ARTE Y DISEÑO

(TFM de Carácter Creativo)

“Ágape” Insípido, un aporte de conocimiento

Autora: Vera Livia García Cassinelli

10/06/2014

INDICE

Introducción

1. “Ágape” insípido
2. Nuevos aportes al concepto tradicional de lo insípido
3. El proceso creativo
 - 3.1. El banquete
 - 3.2. La comida fantasma en el banquete
4. Documentación de las experiencias:
 - 4.1. ¿Es posible un cuerpo insípido? - Hacia una experiencia desde la práctica artística al diálogo con la teoría
 - 4.2. Performance Centro Cultural de España en Buenos Aires
 - 4.3. Performance en *ExpAliments* en el Campus de Alimentación de Torribera de la Universidad de Barcelona
 - 4.4. Performance en el marco de *Feeding Creativity* en el Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)
 - 4.5. Performance en el Teatro General San Martín de Buenos Aires.
 - 4.6. Conclusiones sobre el avance de la investigación mediante la experiencia práctica
 - 4.7. Documentación de las entrevistas
5. La posición del cuerpo en la performance
6. Transferencia de Conocimiento del “Ágape” Insípido
 - 6.1. Recapitulación
7. Aportaciones al conocimiento desde la práctica artística
8. Anexos
9. Bibliografía

“Ágape” Insípido, un aporte de conocimiento

Abstract

El presente trabajo tiene por objeto demostrar la contribución original y con pretensión de generar conocimiento generado por la performance participativa “Ágape” Insípido, realizada en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Campus de Alimentación de Torribera de la Universidad de Barcelona, Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona y Teatro General San Martín de Buenos Aires. El tema al que refiere esta investigación se centra en lo *insípido* como condición de posibilidad en la práctica escénica contemporánea y manifiesta una necesidad personal - como artista e investigadora en el campo de las Artes del Movimiento - de producir una hipótesis de trabajo que permita plantear un problema conceptual desde la práctica artística. De este modo, se pretende abonar la tesis que postula la investigación artística como una forma de producción de conocimiento, así como su integración en contextos académicos. Ya que dicho tipo de investigación, conlleva una específica articulación de contenidos pre-reflexivos, incluidos en la experiencia estética, representados en las prácticas creativas y encarnados en los productos artísticos¹

La noción de lo *insípido* en Occidente ha sido asociada a la falta de sabor, tomando una connotación negativa: sin embargo en China lo *insípido* posee valor, trasciende el ámbito del gusto y se expande hacia la esfera artística. En consecuencia, lo *insípido* pasa a tener cualidad de centro, y a través del arte se convierte en experiencia.

La hipótesis reflexiona acerca de la capacidad que posee el cuerpo insípido de transformarse ilimitadamente y develar multiplicidad de sentidos. De esta manera, se

posiciona en un lugar de resistencia frente a la posibilidad de ser objeto de consumo. Resistencia otorgada a su vez por la propia condición de inestabilidad que le dispensa la capacidad de devenir siempre otro: cuerpo, significado, sentido.

Introducción

Los primeros interrogantes en torno a la investigación que se propone surgieron desde lo teórico a partir de la lectura del libro *Elogio de lo Insípido* del filósofo y sinólogo francés Francois Jullien. Coincidiendo en simultáneo con la realización de los Laboratorios de prácticas de investigación basadas en el cuerpo, impartidos por el actor, autor y profesor Toni Cots²

En los laboratorios se trabajó a partir de sesiones de improvisación, debates sobre el discurso que sustentan los espacios de representación, propuestas colaborativas, así como reflexiones compartidas entorno a otras disciplinas y lenguajes contemporáneos.

Fue en este contexto de interrelación teórico-practico, donde comenzaron a originarse las primeras inquietudes generadas a partir de la noción de lo insípido. Esta nueva mirada sobre el citado concepto, alumbraba la posibilidad de pensarlo en el terreno de la práctica artística, rescatando la subordinación del término a la esfera gustativa. ¿Sería a través del arte que lo insípido se convertiría en experiencia?

Mientras se desarrollaba el proceso antes mencionado –lectura, visualización de performances, práctica artística- y frente a la necesidad de delimitar el tema de la tesina del Master, orienté los conceptos que afloraban hacia las siguientes incógnitas: ¿Se podría pensar lo insípido en el cuerpo mediante una práctica artística? ¿Cual sería la su peculiaridad de lo insípido en el cuerpo? ¿Lo insípido en el cuerpo es un estado? ¿Qué tipos de movimientos

produciría un cuerpo insípido? ¿Cuáles serían aquellas prácticas escénicas que podrían dar cuenta de lo insípido? ¿Cómo? ¿Qué aspectos dejados en la sombra por Occidente podría iluminar dicho concepto? ¿Podría volverse operativo dicho concepto en el campo de las artes performáticas? ¿Es lo efímero inherente a lo performático, una cualidad asociada a la insipidez?

De forma paralela, en ese momento, se presenta en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona “Retrospectiva” de Xavier Le Roy³. Una coreografía de acciones efectuadas durante todo el período de exposición por diferentes intérpretes, a partir de obras producidas originalmente para una representación teatral frontal. Esta exposición dialogaba de forma paralela con la presentación de dichas performances en su versión original, que tuvieron lugar en el Mercat de les Flors en Barcelona.

Fue a partir de asistir a la presentación de la performance *Self Unfinished*⁴, realizada por el coreógrafo y performer Xavier Le Roy, que asocié posteriormente su propuesta a la posibilidad de pensar un cuerpo insípido.

Self Unfinished presentaba un cuerpo en transformación constante, que devenía durante la performance en muchos otros cuerpos. A partir de un juego de transformaciones corporales donde, la cabeza que permanecía casi siempre escondida en vistas al espectador, la ropa elástica que cubría y descubría diferentes partes de su cuerpo, sumado a los movimientos, desplazamientos y postura realizadas; acababan confluyendo en la producción de identidades corporales heterogéneas (cuerpo-máquina, cuerpo- animal, cuerpo -humano, cuerpo-cuadrúpedo, cuerpo-artrópodo).

Esta performance, se constituyó en el primer objeto de estudio en relación a la posibilidad de pensar un cuerpo insípido en la práctica escénica. Tiempo después, una persona que trabaja en la Fundació Antoni Tàpies –Linda Valdés⁵- me ofrece participar en marco de las actividades desarrolladas en torno al archivo *Re.Act.Feminist*⁶

Para ese entonces, se había acrecentado mi necesidad personal respecto a la creación de una práctica artística mediante la cual poder plantear y compartir una pregunta en torno a lo insípido en el cuerpo. Días más tarde, en una conversación con **Jéssica Jaques**, le comento mi interés de crear una práctica en el espacio ofrecido por la fundación.

Le manifiesto mi interés de trabajar con un cocinero experimental y ella se ofrece a contactarme con una persona del equipo de el bullí, los cual ella venía trabajando desde hace tiempo atrás. Así fue como tiempo después acabé reunida con Oriol Castro, jefe de cocina de el Bulli. La pregunta de partida fue ¿Cómo reflexionar sobre esta nueva noción de lo insípido desde el gusto y el sabor? ¿A través de cuales alimentos?

No fue una pregunta fueron muchas las que dieron origen a la creación de la performance participativa “*Ágape*” *insípido* como parte de un proceso de investigación artística.

Se eligió trabajar en el campo de la performance en primer lugar porque está práctica desde sus inicios sitúa al cuerpo en el plano principal de la acción y por el hecho de considerar a la misma como género híbrido y sin límites fijos. Lo que permitiría de este modo, la confluencia de diversas prácticas – cocina, artes del movimiento, música y poesía - a partir del concepto. El interés por hacer converger prácticas disímiles radicó en el hecho de concebir la cualidad de lo insípido como lo indeterminado. De este modo, se pretendía probar si lo insípido podría operar como una categoría de cruce entre las diferentes prácticas. Entonces. ¿Cómo generar desde diferentes prácticas lugares de indeterminación?

Finalmente, siendo el ser humano poseedor de un cuerpo que se refleja en el espejo, un espacio irreal que puede asemejarse al espacio escénico o al marco de un cuadro con infinitas telas. ¿Que podría ocurrir si ese espacio fuese habitado por ojos cerrados donde solo el sentido del gusto indeterminado llegase a las bocas? ¿Como sería escuchar un sonido que se apagara para volver al silencio? ¿Inestable? ¿Indeterminado? ¿Cómo sería saborear un poema “más allá de las palabra”? ¿Se podrían usar mascararas neutras antes o después de la degustación?

La idea de crear una performance-movimiento estuvo vinculada a mi trabajo previo desarrollado en el campo de la danza. Desde allí, surgió el interés por explorar de qué manera el sabor modifica al cuerpo y la calidad del movimiento. De este modo, se produjo un acercamiento a la práctica de la improvisación que en su exploración de los límites va tejiendo un juego entre imprevisibilidad y evanescencia, conjugando en sí misma dos actividades: percepción y acción. “*Improvisar es, de cierta manera no re-flexionar, no volver sobre una idea o una sensación para tacharla, corregirla, seleccionarla, antes de su presentación, pero es no obstante pensar lo que se hace o más aún estar pensando haciendo lo que estamos haciendo*”⁷ Nuevos interrogantes emergieron: ¿El cuerpo insípido estaría vinculado a una manera de percibir el propio cuerpo? ¿Podríamos hablar de un estado de insipidez? ¿De disponibilidad?

El imaginario iba tomando cuerpo. Cuerpos en movimiento y cuerpos de palabras que se volverían textos. Desde el primer momento, la idea de crear una experiencia para ser vivida por un público participante funcionó como vector regente del proyecto al mismo tiempo que se planteó la necesidad de abrir un espacio de diálogo con los participantes.

El hecho de situar estos dos ejes como aspectos centrales de la práctica radicaba en el hecho de pretender servirnos de la performance como una herramienta metodológica de la

investigación en cuestión. Como señala Diana Taylor⁸ *“En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social”*. Fue entonces cuando surgió la idea del “Ágape” insípido como performance, jugando de alguna manera –irónicamente- con la connotación que posee la palabra banquete en Occidente. De este modo, se decidió invitar al público a transformarse en un grupo de comensales protagonistas de la acción.

El objetivo del “banquete” performático fue plantear interrogantes respecto a las definiciones culturales adquiridas en torno a lo insípido y lo sávido en Occidente, cuestionando la relación binaria y jerárquica que establece que lo sabroso sería lo positivo y lo insípido lo negativo. ¿No sería ello un efecto de la performatividad del discurso que decide que es sabor y que no lo es?

Todo este camino descrito, pretende dar cuenta de un recorrido y desafío personal que tiene que ver con el hecho de creer y defender que la práctica artística, centrada en la experiencia sensible, puede transformarse en una forma de conocimiento muy potente.

1-“Ágape” insípido

Los debates en torno a la práctica artística como investigación y los programas de grado en los cuales pueden desarrollarse dicho tipo de investigación, han adquirido una fuerza significativa a partir de las reformas universitarias que se produjeron durante la década de los noventa en el Reino Unido, los países escandinavos y en el resto del continente europeo, a partir del llamado proceso Bolonia⁹. Según apunta Simón Sheik¹⁰ es particularmente a partir de este último, que la investigación basada en la práctica, se ha transformado en un tema de debate académico y público. Sin embargo no ha sido sólo el cambio en las políticas

gubernamentales sino también el desarrollo mismo de la práctica artística la que ha jugado un papel importante.

Desde hace algunos años hasta la actualidad es común hablar de arte contemporáneo en términos de investigación y reflexión, cada vez hay más artistas e instituciones artísticas que llaman “investigación” a sus actividades¹¹. Algunos autores -como Sheik- consideran que las academias y las escuelas de arte nunca han logrado influir, como ahora, de manera tan exitosa en el mundo del arte y en la producción artística en general. Sheik apunta que, hoy en día, la mayoría de los artistas representados en galerías contemporáneas, museos y bienales internacionales están cualificados con estudios académicos. Lo cual significa un cambio radical con respecto a aquello que sucedía veinte o treinta años atrás.

El autor señala que estamos viviendo una dicotomía similar a la de los años ochenta respecto a la separación entre los modos tradicionales y los nuevos criterios, métodos y enfoques interdisciplinarios. Tanto en el ámbito educativo como en la propia praxis. En las actividades artísticas contemporáneas se pueden observar ciertas "permisividades". Un enfoque interdisciplinario en el que casi cualquier materia puede ser considerada como un objeto de arte en el contexto adecuado. Dónde más que nunca hay un trabajo que se produce con una praxis ampliada, interviniendo en varios campos distintos de la esfera tradicional del arte, tocando áreas como la arquitectura y el diseño, la filosofía, la sociología, la política, la biología, la ciencia, y en nuestro caso, podríamos agregar, la cocina. El campo del arte, se ha convertido en un cultivo de posibilidades, de intercambio y de análisis comparativo, un conjunto de alternativas, propuestas y modelos. Y puede, crucialmente, actuar como un campo de cruce, como un mediador entre los disímiles tejidos, ajenos modos de percepción y pensamiento, posiciones encontradas y subjetividades diversas¹².

El debate sobre la investigación artística es un tema híbrido, apunta Borgdorff, ya que contiene elementos de la filosofía, la epistemología, la metodología, así como política y estrategias docentes.¹³ El problema central radicaría en averiguar si podemos hablar de investigación artística. Según ésta, la producción artística en sí misma sería una parte primordial del proceso de producción, y la obra de arte, el resultado de esta investigación. Para ello, se plantea la necesidad de establecer criterios que permitan distinguir este tipo de investigación de otras, según la naturaleza de su objeto, el conocimiento que comprende y los métodos que utiliza.

Se abordará a continuación el tema de la especificidad de la investigación artística a través de los tres aspectos recién mencionados: ontológico, epistemológico y metodológico¹⁴.

El plano ontológico refiere a la naturaleza del tema y el objeto en la investigación en las artes y su centro está en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo¹⁵. Lo cierto, es que puede adoptar puntos de vista diversos: estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y/o emotivos. *“Si el centro de la investigación está en el proceso creativo no se debe perder de vista el resultado del proceso-la obra de arte propiamente dicha. Tanto el contenido material como los inmateriales, no conceptuales y no discursivos de los procesos creativos y los productos artísticos deben ser articulados y expresado en el estudio investigador”*¹⁶

El estatus intrínseco de inmaterialidad caracteriza tanto a los procesos, productos y experiencias artísticas, “en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad”¹⁷. La investigación en las artes dedica su atención a ambas “la materialidad del arte en la medida que hace posible lo inmaterial y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico”¹⁸

En cuanto a la cuestión metodológica, el tipo de conocimiento y entendimiento del cual se ocupa la investigación artística, refiere al “conocimiento plasmado”¹⁹ a través de las mismas prácticas de arte. Y, aunque no se puede acceder a él a través del concepto ni del lenguaje, este tipo de conocimiento es cognitivo. De alguna manera, cierta especificidad de la investigación artística tiene que ver con la forma particular en la cual estos contenidos no conceptuales y no discursivos se articulan y se comunican²⁰.

Por último, respecto al apartado metodológico, es importante destacar que la investigación artística frecuentemente es desarrollada por los propios artistas. Motivo por el cual, la supuesta objetividad, considerada como uno de los requisitos básicos en la investigación académica, se vuelve complicada. Los procesos artísticos están estrechamente vinculados a la personalidad creadora y por lo tanto a su singular mirada.

De manera que se considera que los artistas serían las personas idóneas para llevar a cabo su investigación “desde dentro”. Esta diferenciación imprecisa entre sujeto y objeto de estudio, dificulta la situación respecto a los posibles grados en que la investigación quede al servicio del desarrollo artístico del artista-investigador. Por eso, Bordgorff, califica a la investigación artística como un trabajo fronterizo²¹, ya que es una actividad que se encuentra entre el mundo del arte y el mundo académico. Los temas abordados, las preguntas, así como los resultados de la investigación son juzgados en ambos contextos. Por consiguiente, la relevancia y validez de la investigación artística será determinada principalmente dentro de la comunidad de los pares, dentro de los muros de la academia y dentro del ámbito universitario²²

“La Investigación en y a través de la práctica artística concierne, en parte, a nuestra percepción, a nuestro entendimiento, y a nuestras relaciones con el mundo y con las

personas, por lo tanto invita a la reflexión, aunque elude a su vez cualquier pensamiento o idea definida en relación a sus contenidos”²³

Situados en dicho contexto, entendemos que es importante señalar que el proyecto de investigación artística “Ágape” insípido se ubica en la línea denominada como investigación en las artes²⁴ participativas. En consecuencia, no asume la separación entre teoría y práctica ni tampoco contempla distancia entre el investigador y la práctica artística. Contrariamente, esta última, se presenta como un componente esencial tanto del proceso como de los resultados de la investigación.

En lo que respecta a la línea llamada “participativa”, nos centramos en el trabajo realizado por la crítica Claire Bishop en su libro *Artificial Hells*²⁵. Allí, la misma señala el “giro social” que se produjo en el arte contemporáneo a partir de los años noventa. Dicho viraje, se evidenció a través de una proliferación y diversificación de proyectos que demostraron un interés hacia la colectividad y un compromiso con sectores específicos de la sociedad. Aquellos proyectos tenían como eje central las prácticas artísticas colaborativas y participativas. Como indica Bishop, se trataba de “artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda moderna de borrar la línea entre arte y vida”²⁶.

El incremento de tales prácticas, para Bishop, está asociado a un contexto socio-histórico específico: la caída del muro de Berlín²⁷. Este campo expandido de prácticas relacionales posee una diversidad de nombres tales como: arte comunitario, arte socialmente comprometido, comunidades experimentales, art littoral1, arte dialógico arte participativo, intervencionista, basado en investigación y/o colaborativo²⁸. Dicho paisaje mixto de trabajo colaborativo configuraría la vanguardia de hoy.

Una de las demostraciones que evidencia con mayor exactitud el “giro social” del arte contemporáneo es la tendencia a la “delegación” o “subcontratación”²⁹ como gesto del artista. Esta refiere a “*el acto de contratar a no profesionales o a especialistas, remunerados o no, para asumir la tarea de estar presentes y ejecutar acciones en nombre del artista en un tiempo y un espacio*”³⁰. Dicha variante, estaría introduciendo un desplazamiento respecto a la valoración de la inmediatez del cuerpo y la presencia en vivo del artista individual en los orígenes de la performance. En la década *actual* –apunta Bishop– el valor de la performance está asociado “al cuerpo colectivo de un cierto grupo social y no al artista individual”³¹.

Por consiguiente, si bien la performance participativa “*Ágape*” *insípido* se enmarcaría dentro de esta corriente de “performance delegada”, me gustaría señalar algunas salvedades al respecto. El “*Ágape*” *insípido* no contrata por medio de dinero a personas no profesionales o especialistas para que participen en la misma, es decir, que no hay ningún tipo de transacción comercial entre participantes y artista. Tampoco se da el caso de que el artista individual desaparezca por completo de la performance. El artista-performer, se encuentra presente en carácter de organizador, gestor y dinamizador de la experiencia a la que conduce. Se podría hablar quizá de una delegación de tareas, basada en instrucciones a un cierto grupo social, que en general ha sido de clase media aunque de muy diversos ámbitos, formaciones y procedencias como ser cocineros, universitarios, amas de casa, artistas, investigadores, constructores, diseñadores, de distintas nacionalidades y géneros. Siendo premisa la diversidad, desde la concepción a su concreción.

Dentro de la clasificación propuesta por Bishop respecto a los diferentes formatos de “performance delegada” hay uno vinculado a la invitación de profesionales de “otras esferas de actividad”³². Es decir, que los participantes pueden ser especialistas en otros campos, pero no en el arte performático desarrollado en galerías. Si bien el “*Ágape*” *insípido* puede

incluirse dentro de esa categorización, no la cumple de forma exclusiva ya que cabe aclarar, la convocatoria, no se ha circunscripto de forma exclusiva a profesionales de un solo ámbito específico, salvo en el caso del teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona. En general, se invita a participar a cualquier persona que lo desee. En las diversas experiencias realizadas hasta el momento, el público fue de carácter heterogéneo, aunque en la mayoría de los casos, dicha diversidad comportaba una estrecha relación con el contexto de presentación de la performance.

El *Ágape insípido*, en tanto que performance delegada, está presa de una tensión dialéctica ad infinitum entre “estructura y agencia, particular y universal, espontáneo y guionado, observador y observado”³³. El instalar una situación con un grado variable de imprevisibilidad, da lugar a una “serie de antinomias perversas vinculadas a la autoría, la agencia y la autenticidad”³⁴. La autoría personal se pondría en cuestión debido a que el artista delega el control de la obra en sus performers, quienes acuerdan actuar en una situación que en gran parte es construida y cuyo resultado es impredecible. En consecuencia, el artista renuncia al poder y a la vez lo reivindica: pierde transitoriamente el control de la situación antes de volver a seleccionar, definir y hacer circular su representación.³⁵

En resumen: *“los artistas trabajan con “personas reales” a fin de acceder a la inmediatez de su presencia auténtica, pero a la vez los hacen a través de una realidad artificial que proyectan y convocan. De este modo se invoca la autenticidad para luego cuestionarla y reformularla con la presencia de un grupo social particular que tendría un doble estatuto ontológico: individuado y universal, en vivo y mediado, determinado y autónomo, voluntario y resistente”* Lo que sigue entonces es una “[...] reubicación de la autenticidad soberana y autoconstituyente fuera del artista individual y hacia la presencia colectiva de los performers”³⁶. Es evidente, que los participantes/performers siempre desbordan estas

categorías bajo las cuales han sido alistados. Según Bishop, este tipo de obras producen reacciones moralistas en donde la perversión institucional parece ser la norma, en tanto que la de los artistas deriva inadmisiblemente.

A partir de lo expuesto, Bishop deriva que la performance contemporánea “no necesariamente privilegia el cuerpo del artista o a la acción en vivo, sino que al contrario se implica en numerosas estrategias mediadoras que incluyen la delegación, la repetición, la recreación y –tal vez lo más controvertido– el compromiso con el mercado”³⁷. De esta manera, da a entender las paradojas y riesgos que conlleva la misma. Si en sus orígenes, la performance nació para romper con el mercado del arte mediante “[...] la desmaterialización de la obra artística en acontecimientos efímeros”³⁸, actualmente se encuentra en las ferias de arte y bienales más reconocidas del mundo. Esto se debería para Bishop a que “[...] hoy la desmaterialización es una de las formas más eficaces de estrategia publicitaria. La performance, justamente por su carácter “en vivo”, puede concitar la atención de los medios, lo que a su vez aumenta el capital simbólico de la acción.”³⁹ Como expone Philip Auslander “aunque se argumente [...] que el carácter evanescente de la performance le permite escapar de la mercantilización, es esa misma evanescencia lo que le da valor en materia de prestigio cultural”⁴⁰.

A continuación realizaremos un recorrido a través de los criterios esbozados con anterioridad con la finalidad de argumentar que el “Ágape” *insípido* se constituye como una práctica artística de investigación y no solo como una práctica artística en sí. Los mismos atañen a: el propósito de la investigación, su originalidad, la elaboración del proceso creativo, la documentación, el tipo de conocimiento y entendimiento que articula y sus resultados.

El propósito de esta investigación es poder ampliar y profundizar el conocimiento a partir de la performance “Ágape” *insípido*, generando una articulación entre teoría y práctica

artística, como lugar fundamental desde donde pensar el arte contemporáneo. No sólo interrogando las “prácticas” y los procesos de elaboración de las diversas “teorías” sino, sobre todo, cuestionando la separación entre ambas. El proyecto se originó a partir de la noción de lo *insípido* desarrollada por el sinólogo y filósofo francés François Jullien⁴¹. El interés que despierta lo *insípido* reside en su carácter abierto, que le permite entrecruzar las fronteras de las diversas disciplinas artísticas. Cuestionando los preceptos de las mismas, que establecen una cierta distribución de lo pensable⁴². De este modo, permite vislumbrar y trazar estrategias para nuevos modos de producción en el arte contemporáneo.

2. Nuevos aporte al concepto tradicional de lo insípido

En Occidente lo *insípido* ha sido vinculado al ámbito de los sentidos, particularmente al del gusto y devaluado ante los oropeles de lo sávido...

Insípido, según el diccionario de la Real academia Española⁴³, significa falta de sabor, que no tiene el grado de sabor que debiera o pudiera tener. Procede del latín *insipidus*, cuyo prefijo *in* expresa el valor contrario a la palabra, y la raíz *saporem*: sabor. También aportan a la cuestión los vocablos: *sapidus*: sabio y *sávido*: gustoso, ambos provenientes del verbo latino *sapere* que significa tener conocimiento, saber, o inteligencia; tanto como sabor o gusto. Es decir que, en su origen, la palabra *insípido*, comprendía dos ámbitos a la vez: el sensitivo y el intelectual.

Acerca de la relación entre saber y sabor Daniel Calmels⁴⁴ señala que, el sabor se desprende del contacto con las sustancias, con las cosas materiales y anuncia las características del objeto. Para saber hay que gustar, es decir, incorporar los objetos. El gusto del sabor sería la reunión del cuerpo en las relaciones con los objetos, con las persona, con las experiencias.

*“Gustar, saber: sin gustar las cosas no pueden sabernos de ningún modo. Gustar es un medio. Saber es el resultado. [...] Por lo tanto, gustar se refiere a la acción de los órganos. Saber dice relación al placer o al dolor que sentimos. No es cuestión que el órgano obre, sino de que la sensibilidad se afecte”*⁴⁵

Para la cultura china, según señala Le Bretón⁴⁶ en el centro de los puntos cardinales se extiende la tierra, de donde salen los cinco elementos -madera, fuego, tierra, metal, agua- correspondiendo a las cinco estaciones -primavera verano, fin del verano, otoño, invierno- a los cinco colores -azul/verde, rojo, amarillo, blanco, negro- a las cinco direcciones -este, sur, centro, oeste, norte- a las cinco vísceras -bazo, pulmones, corazón, hígado, riñones- y finalmente a los cinco sabores -ácido, amargo, dulce, acre, salado-. La totalidad del mundo sensible o invisible se ordenaría según esa trama.

*“Para el pensamiento chino clásico cuyo origen es anterior al siglo V antes de nuestra era, el mundo y sus elementos se inscriben en el seno de un riguroso sistema de correspondencias El cuerpo del hombre se encuentra en una resonancia precisa con las pulsaciones del universo. La carne del hombre y la carne del mundo se responden mutuamente”*⁴⁷

En la práctica culinaria, los sabores insípidos son reconocidos como aquellos difusos, evanescentes y sutiles. La cocina china⁴⁸ les concede un gran valor debido a su singular condición de indeterminabilidad⁴⁹. Al no pronunciar, distinguir o afirmar ningún sabor en detrimento de otro, contienen siempre algo a desarrollar dentro de los mismos, en forma de reserva, permaneciendo de este modo, implícitamente fértiles.

Lo *insípido* en la cultura y el pensamiento Chino trasciende el ámbito del gusto y se expande hacia la esfera artística, convirtiéndose en experiencia estética a través de las diversas artes como ser la pintura, la música y la poesía⁵⁰. Posee el “valor de lo neutro” y se

encuentra en el centro de las cosas aunque no esté impregnado por un significado preciso. Detenta un carácter nómada e indefinible. Y es por ello que, definirlo se vuelve una tarea compleja y aventurada, en el sentido de correr el riesgo de producir un discurso demasiado insistente y demostrativo que termine desvirtuando su propia esencia.

Se opone pues, a la particularidad determinada de cualquier forma, trazo, movimiento, sonido, sabor, gesto; entendiendo que: al privilegiar, forzar la atención e insistir en un sentido único, se produce una cancelación completa del mismo, excluyendo la posibilidad de cualquier otro devenir.

Es interesante señalar que la palabra china *-dan-* significa al mismo tiempo insipidez y desapego. Y en ese sentido cualquier sabor representa sólo una excitación momentánea que se desvanecería apenas consumido. De allí se puede comprender la frase: “El sabor nos ata, la insipidez nos desata”⁵¹. El sabor en su determinación, nos sujeta, acapara y deslumbra, produciendo una excitación inmediata, que apenas consumida se desvanece. En cambio lo *insípido*, al no estar atrapado por ningún gusto, posee la capacidad de transformación infinita, es inagotable y se saborea lentamente dando toda su fuerza a la sensación. “La calidad del sabor no reside en su carácter particular, sino en su capacidad de impregnación difusa y su poder de atravesarnos”⁵²

Si bien lo *insípido* nos mantiene en el campo de la experiencia sensible, nos sitúa en el límite de su desdibujamiento, donde aquella se vuelve más tenue y desvaída. La forma que se diluye, el trazo difuminado, el movimiento esbozado, el residuo de un sonido, el sabor indefinido, el gesto inacabado, son todas manifestaciones de *lo insípido* en el Arte, en cuanto conllevan en sí, la capacidad de transformarse ilimitadamente.

Como señala Jullien, un “paisaje de la insipidez”⁵³ es aquel en el cual, proximidad y lejanía son tratadas de manera homogénea, donde los trazos del pincel están más fundidos en las formas que destacados igualmente y la tinta es abundantemente diluida. Las formas se presentan esbozadas: “no hay nada que intente incitar ni seducir, nada trata de retener la mirada, ni de forzar la atención”⁵⁴ y sin embargo ese paisaje existe plenamente como tal. Del mismo modo, un sonido “insípido” sería aquel sonido atenuado que se retira, apenas perceptible se vuelve más sensible. En su desvanecerse, nos hace acceder de lo audible a lo inaudible y al liberarse poco a poco de su materialidad sonora nos conduce al silencio⁵⁵. También podría ser aquel sonido que no ha sido completamente actualizado todavía y que se emite con menor precisión, ya que al no haber sido completamente expresados por el instrumento –cuerda o voz- , conserva un “remanente” o “resto” de sonoridad⁵⁶. Es decir, conserva algo que desarrollar, permaneciendo implícitamente fecundo. Igualmente, la poesía insípida, se compone de manifestación y retirada⁵⁷. El sentido nunca se acentúa sino que permite que aparezcan los fenómenos y las situaciones sin imponerse. Cuando un sentido se forma, rápidamente se transforma.⁵⁸

De esta manera, podríamos argumentar que, los campos semánticos generados a partir de lo *insípido* son complejos.

Ahora bien, esta nueva mirada permite socavar y ahuecar la noción tradicional del concepto deshaciendo imposibilidades respecto al mismo. De un lado, produce un desplazamiento del ámbito habitual de lo insípido -el gusto- y permite que se manifieste en el terreno de lo artístico. Y del otro, posibilita descubrir una nueva cualidad de lo *insípido*, lo indeterminado.

Pensar lo insípido como lo indeterminado nos permite descomponer binomios tales como: sávido-insípido; dulce-salado; ácido-amargo; significante-significado; arte-vida; sujeto-

objeto. Es decir, nos arranca de la lógica de las oposiciones binarias y nos induce a reflexionar si la plenitud del sabor no es un efecto performativo del discurso que decide que es sabor y que no. Esta división entre “dentro y fuera” del sabor, como señala Diana Fuss, funciona como *“una figura para la significación y los mecanismos de producción de sentido. Dependiendo directamente de las estructuras de alienación división e identificación que producen a la vez un yo y un otro, un sujeto y un objeto, un inconsciente y un consciente, una interioridad y una exterioridad”*⁵⁹. En esta frontera, ¿Dónde deja de existir lo sávido para que empiece lo insípido? Lo insípido se convierte en lo excluido -falta de sabor- porque se identifica con lo sávido, que sería lo que conforma la “norma”. Esta estructura binaria, es un sistema de exclusión y exteriorización, pero sin embargo construye la exclusión incluyendo de forma notable el otro contaminado en su lógica oposicional⁶⁰. Lo insípido en relación a lo sávido, una exclusión interior, un (a) fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera para constituir la frontera como tal. Así pues, solo se puede comprender lo insípido a través de la incorporación de una imagen negativa. Es decir, que lo insípido se produciría dentro del discurso dominante de la diferencia del sabor, como su necesario afuera.⁶¹

Por esta razón, concebir lo insípido como indeterminado permite desplazarnos a otro terreno, en dónde lo insípido se configura como un sabor que no separa, que se mantiene en el umbral, un “todavía no” o un “ya se está yendo”. “Un sabor que vincula entre sí los diferentes aspectos de lo real, los abre uno a uno, los hace comunicarse”⁶².

Asimismo, en el terreno de la práctica artística y la teoría, nos dispone a pensar en una cierta apertura y disponibilidad en relación a posibles lugares de intersección y confluencia, entre las diferentes disciplinas artísticas, así como entre práctica y teoría.

3. Proceso creativo

Teniendo en cuenta que el punto de partida era la posibilidad de reflexionar sobre lo *insípido* en el cuerpo, se buscó la forma de poder explorar ese cruce desde un lugar sensible. Se decidió entonces abordar la investigación en y a través de la práctica artística performática comprendiendo a la misma como vehículo metodológico y como resultado de la investigación al mismo tiempo.⁶³

Durante el proceso creativo de elaboración de la propuesta se fueron visualizando una serie de tensiones que se articulaban alrededor de este concepto: la posibilidad de comprobar en la praxis que lo *insípido* se constituiría en una categoría de cruce, traspasando las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas. La viabilidad de concebir lo *insípido* como una cualidad que nos permitiría resistir desde la indeterminación; la cancelación de un sentido único, excluyente de cualquier otro devenir. Y la posibilidad de que esta cualidad en el cuerpo manifestara el tránsito por lugares de fragilidad, disolución, rendición, invitando a desarticular la inercia habitual e invistiendo la posibilidad de ser otro, con otros. De salir del lugar de la determinación y asumir el cuerpo en transformación constante e ilimitada.

A medida que se avanzó el entramado de los ejes teóricos con la práctica fue creciendo la intención de abordar lo *insípido* desde diferentes disciplinas fundadas en la sensopercepción⁶⁴ y la experimentación. Algunas prácticas culinarias centran su investigación en la exploración de los procesos sensoriales que se ponen en marcha durante la creación y degustación de un nuevo plato. Colores, formas, texturas, temperaturas, olores y sonidos se combinan, constituyendo una experiencia holística de los sentidos. De esta manera, surgió la idea de convocar a un cocinero, un performer, un músico y un filósofo especialista en medicina tradicional china⁶⁵, con el objetivo de generar un espacio de experimentación y cruce entre diferentes lenguajes a partir del concepto.

Tomando como eje lo insípido como indeterminado, se buscó trabajar en una práctica artística híbrida, impura que nos permitiera movernos en un terreno sin límites fijos. El campo de la performance, tiene como objeto de estudio los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados, representación y juego, performance de la vida cotidiana; acción política⁶⁶. La performance es un género impuro surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites, combina diversos elementos para crear algo inesperado.

De este modo, emergió como el terreno más adecuado para el desarrollo de la investigación. Nuestro objetivo era crear un espacio en donde, a través de la experiencia estética, se pudiese dar visibilidad a una pregunta -lo *insípido* en el cuerpo- complejizándolo y volviéndolo físicamente presente. Así mismo, se pretendió problematizar las oposiciones binarias entre lo sávido y lo insípido, lo espontáneo y lo escenificado, lo vivo y lo mediado, lo auténtico y lo planificado, el arte y la vida. Nuestra finalidad residía en que el artista junto al público participante tomaran parte de la escena, desempeñando el rol de productores de conocimiento. Así surgió la necesidad de trabajar en una performance que fuera participativa. Claire Bishop, señala al respecto que en su sentido más preciso “[...] la participación excluye la idea tradicional del público y sugiere una nueva comprensión del arte sin espectadores, un arte en que toda persona es productora”⁶⁷. Recogiendo esta idea, se decidió en un primer momento, que la performance no contaría con espectadores, sino tan solo con participantes. De esta manera, se resolvió también introducir la “*sobremesa*” - un diálogo en donde se realizaría un intercambio a partir de la experiencia vivenciada-, como parte de la estructura general de la performance. Se lo proponía como “un modo inmediato, cuasi-espiritual de comunicación”⁶⁸ y no como un medio didáctico. Como apunta C. Bishop, si bien en los años setenta no se podía conceptualizar el debate público como actividad artística,⁶⁹ hoy en día

muchos artistas contemporáneos no ven diferencias esenciales entre el trabajo discursivo/pedagógico y el trabajo artístico. “Hoy podemos reconocer no sólo el discurso, sino también la enseñanza como medio artístico”⁷⁰. “Las programaciones de eventos, seminarios y discusiones pueden considerarse resultados artísticos exactamente del mismo modo que la producción de objetos discretos, performance y proyectos”⁷¹.

Se partió de la idea de crear una “situación específica” que permitiese reflexionar sobre lo *insípido* en el cuerpo, interpelando al público e involucrándolo como participante activo. En este sentido, la idea resultante de la mesa compartida -banquete-, se asimiló a la de una instalación interactiva, ya que suponía un actor degustador con los sentidos del gusto, el tacto, el olfato y el oído, tan desarrollados como el de la vista.

A partir de la situación determinada del banquete, se estableció invitar a los asistentes a compartir la mesa para realizar conjuntamente un viaje gustativo de lo *insípido* a lo *sápido*. La intención era de provocar un devenir sensorial que originara cambios sucesivos en los mismos y neutralizara así la tendencia de los concurrentes a permanecer cautivados por un sabor determinado, una imagen o sensación. De esta manera, se pondría en marcha el bucle de retroalimentación *aupoiético*⁷² centrado en la idea de que tanto el performer como el público participante son sujetos que determinan a otros y que son, a su vez, determinados por ellos. El bucle funcionaría como un sistema que se reorganiza a sí mismo, en el que hay que integrar constantemente elementos no planeados, recién surgidos y no predecibles. Los comensales son invitados a degustar diferentes aperitivos -desconocidos a priori- manteniendo los ojos cerrados durante la mayor parte de la experiencia. Se crearían así, acciones autorreferenciales y constitutivas de realidad. Las acciones corporales realizadas durante esta fase, eran de carácter cotidiano, pero la repetición de las mismas en un cierto orden y duración -marcado por el sonido de cróalos tibetanos -, la acercaba a la práctica ritual⁷³. La secuencia de

movimiento consistía en: cerrar los ojos, escuchar el sonido de los crócalos, abrir los ojos, coger un aperitivo y una cuchara, llevárselo a la boca, volver a cerrar los ojos y esperar nuevamente el sonido de los crócalos para coger el siguiente aperitivo-. Esta acción se repetía durante quince veces (cantidad de aperitivos) y tenía como propósito crear una situación de liminalidad, llevando a los participantes a un estado “betwixt and between”⁷⁴, en donde la experiencia de crisis se viviría como transformación física, como modificación del estado psicológico, energético, efectivo y motor.

Una vez acabado el proceso de la degustación, se daría paso a la fase de movimiento, invitando a los participantes a dejar la mesa y transitar por el espacio contiguo. Para ello utilizaríamos el sonido del violín en vivo como hilo conductor entre ambas fases. La premisa sugerida consideraba el espacio, como un nuevo espacio escénico vacío, a partir de un estado de disponibilidad corporal diferente. En la tercera fase, se invitaba a los participantes a realizar un diálogo a partir de la experiencia acontecida.

3. a. El banquete

El banquete tradicional generalmente ha sido asociado a una ceremonia o rito social -banquete de bodas, funerarios, religiosos y sacrificiales- en donde se rinde homenaje a una o varias personas- vinculado al deleite de los sentidos, la abundancia, los grandes manjares sofisticados, la cantidad irrisoria de platos.

La elección del término banquete como manera de nombrar la performance, tuvo como sentido hacerle un guiño a ese formato ancestral -con connotaciones religiosas de confraternización- y despertar el imaginario de las situaciones que podrían suceder ante lo diferente. Una forma de despertar la curiosidad del público. La forma habitual de pensar la

mesa como lugar de reunión e intercambio en este caso se convertiría en un lugar de silencio, introspección y contemplación. La cantidad de manjares ofrecidos se reduciría a una sucesión de pequeños bocados insípidos, los exquisitos vinos se transformarían en agua mineral cristalina y el silencio permitiría solo la escucha de los crótalos tibetanos, indicadores del cambio de aperitivo.

Esta estructura de banquete, estaría asentada sobre la idea mencionada por F. Jullien: “la comunidad de experiencia entre lectura y alimento va aún mas allá puesto que la lógica del deleite es la misma: se basa en el principio de retención y se opone a la inclinación al consumo”.⁷⁵

El cuerpo en la mayoría de los banquetes occidentales se cristaliza en una silla y permanece quieto. Todo el montaje, la sucesión de delicadezas y bebidas están pensados para la quietud. Se va provocando una ligera somnolencia en los invitados ante la cual proponer el movimiento se vuelve dificultoso. Inclusive en los lugares donde se presenta el autoservicio, surge una resistencia al hecho y la búsqueda del asiento más cercano.

El banquete insípido estaría proponiendo por el contrario, una levedad en la ingestión que provocaría una mayor capacidad de acción corporal. El movimiento versus el adormecimiento. Al decir de Foucault un “cuerpo (u)tópico” ligero, transparente, e imponderable que corre, actúa, vive, desea y que a la vez se vuelve cosa, invisible y opaco⁷⁶

La ausencia de vajilla elegante, de copas de cristal, de servilletas y manteles de lienzo, y la utilización en cambio de pequeños chupitos transparentes de material plástico y manteles de papel blanco en la propuesta, la ubicarían también en un plano de liviandad, un soplido puede tirarlos, un rasguído, romperlos. Algo que roza lo efímero. Al igual que los invitados que en cada propuesta son otros.

El acento estaría en “el remanente”, es decir en aquellos despertares que fueron aconteciendo en cada uno de los comensales, por la desaparición del sabor o la neutralidad del mismo.

“[...] el arte del saboreo consiste en saber detenerse a tiempo para dejar que se desprendan los demás valores. La expresión tradicional <<saber distinguir en cuestión de sabor>> adquiere en este contexto un sentido relativamente nuevo: se trata no tanto de distinguir entre los diferentes sabores como de distinguir en el seno del mismo sabor entre el carácter bruto, compacto y opaco del sabor que se impone como tal y, el mas allá de ese sabor, cuando éste se prolonga liberado ya del puro impacto sensitivo que no deja de ser mas que <<eso>> y se hace expansivo. El contacto del sabor solo representa en sí el grado cero de la experiencia verdadera, y ésta es tanto mas fecunda por cuanto se despliega a través de una relativa ausencia (al dejar de comer). Lo que sirve de ideal a la escritura poética”.⁷⁷

Del mismo modo, la proyección de paisajes donde circulan “pieles” indeterminadas estaría oponiéndose a las imágenes habituales de los banquetes tradicionales -donde la historia de vivos y muertos transita en recuerdos visuales y sonoros-. La música del banquete insípido: restos de sonidos de cuencos, el violín, o registros sonoros inasibles, confrontarían con los recuerdos musicales determinados por una época y harían factible la búsqueda de algún momento registrado en el cuerpo, como la punta de un iceberg que abre hacia lo invisible que hay por debajo.

“En un plano propiamente musical, la atenuación de las sonoridades, el espaciamiento de los compases crean la “insipidez” Tras haber recordado la estética del “resto de sonido” tan grata al ritual antiguo (de las cuerdas menos tensas, del fondo del instrumento sin juntar, sin acompañamiento de orquesta), el poeta celebra”.⁷⁸

3. b. La comida fantasma en el banquete

En su libro “El secreto de la comida Japonesa”⁷⁹ la poeta Ryoko Sekiguchi⁸⁰ dentro del apartado llamado “La comida fantasma” describe de forma metafórica, un listado de *alimentos* llamados *vaporosos* – nubes, bruma, humo, vapor, transparencia, lo innombrable-. Estos, serían aquellos alimentos que no pueden ser completamente identificables, que no permiten ser reconocibles más que en forma de huella y que existen tanto en la imaginación como en la realidad.

En este sentido, y en lo que concierne a nuestra investigación, es de particular interés el apartado llamado “Comer transparencia”.

En la performance “Ágape” insípido se invita a degustar varios alimentos que se caracterizan por su transparencia: la gelatina de agua en sus diferentes versiones, el obulato, el agua tónica, el hielo y los esféricos de agua.

Sekiguchi menciona el atractivo que genera la transparencia de la gelatina, afirmando que la misma posee un carácter seductor y enigmático al mismo tiempo. Esto se debería en primer lugar a que permite el paso de la luz a través de ella -algo que no admite el cuerpo humano- en segundo lugar, porque comunicaría hacia una dimensión de “transformación” vinculada al hecho de que, esta sustancia que en su origen era líquida se presenta luego en forma sólida. Según comenta la autora antes citada existen muchos ejemplos en el cine y la literatura que demuestran que la posibilidad de volverse transparente “siempre ha provocado en nosotros un desplazamiento entre el miedo y la fascinación”⁸¹. A este respecto, es relevante destacar que en varias ocasiones -en diferentes contextos- durante la experiencia del “Ágape” *insípido*, los comensales comentaron haber experimentado temor y resistencia en el momento de degustar el obulato. Debido al hecho de llevarse a la boca una lámina transparente –con cierta similitud

a un plástico-. Sin embargo, otros participantes aludieron a la fascinación que les provocó degustar una textura desconocida que, a modo de pañuelo, les limpiaba la boca. “Al llevarnos a la boca un alimento transparente, consumimos al mismo tiempo el misterio de la transparencia”⁸². Con las gelatina de agua incolora e inodora sucedió algo similar. Si bien cada una de ellas contenía una mínima cantidad de uno de los cinco gustos básicos, al fundirse previamente en la misma gelatina, se volvían transparentes. Algunos comensales al degustarlas se sorprendieron respecto al carácter efímero del sabor que producían las seis primeras gelatinas, otros en cambio refirieron a la notoria percepción de la cavidad de la boca, y no faltaron los que manifestaron rechazo y cierta angustia.

Cómo plantea Sekiguchi: “¿Será la facultad de “transformación” que incorpora la transparencia la que provoca en ciertas personas, el miedo a volverse a su vez transparentes y, en otras, el placer o la diversión?”⁸³

En el apartado “Comer lo innombrable/comer lo innombrado”⁸⁴ se plantea el interrogante respecto a la posibilidad de comer lo que es innombrable. La autora refiere a dicho término en su acepción más amplia y enumera varios casos a modo de ejemplo: platos sin nombres, platos que poseen nombres que desconocemos, platos cuyos ingredientes desconocemos y platos inclasificables. Señala que en algunos casos no se puede comer un plato si no se conocen sus ingredientes ya que se apodera de las personas una ligera angustia. Sin embargo en otros casos, las personas eligen comer un plato a condición que desconozcan sus ingredientes. Si las personas no puedan saber en qué categoría encuadrar el plato que tienen ante ellos, el apetito retrocede. Y si ni siquiera tienen la menor idea de qué está compuesto, entonces no llegan a comerlo, ya que es lo absoluto desconocido. “Imaginar la apariencia de un plato cuyos componentes no podemos conjeturar implica un desafío”⁸⁵. ¿Imaginar lo indiscernible es del orden de lo imposible? El “Ágape” Insípido se sitúa justo en ese lugar

donde lo innombrable despliega todo potencial invitando a los comensales a profundizar en el enigma sin pretender resolverlo, simplemente percibirlo.

Entrar en el juego que propone el ágape incluye tomar conciencia del “momento propicio”. Al decir de Buci Gluksmann “*Lo efímero es acoger el espíritu de la ola, aceptar lo fluyente y lo flotante, una vida-pasaje y sin embargo esencial, que encuentra en el elemento acuático su realidad y su metáfora. (Dôgen)*”⁸⁶. Cuando esto no ocurre los participantes se sienten frustrados ya que el pasaje de lo imaginado deseable a lo indefinido propuesto les provoca frustración.

4. a. Documentación de las experiencias

¿Es posible un cuerpo insípido?⁸⁷ **Hacia una experiencia desde la práctica artística al diálogo con la teoría.** Realizada en el marco de las actividades de *Re.Act.Feminism* en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, el día 8 de febrero del 2013 a las 16hs.

La primera presentación de la performance tenía como objetivo poner a prueba la posibilidad de un cuerpo *insípido* en el marco de una práctica escénica y visibilizar las tensiones articuladas en relación a dicho concepto.

En esta ocasión, se realizó una convocatoria para 20 personas de cualquier ámbito disciplinar, género y edad que desearan participar de la experiencia. Una vez inscriptas, se les envió un mail, explicando brevemente el tipo de experiencia que realizarían y la ropa requerida para la misma.

Se comenzó con un aperitivo de sabor neutro -gelatina de agua- mientras que los cinco siguientes contenían además los cinco gustos básicos, (dulce, salado, ácido, amargo, picante). A posteriori se degustaron dos alimentos insípidos de texturas diferentes (obulato y espuma de aire), y luego los cinco sabores básicos (azúcar de merara, sal de anchoas, agua tónica, frutos de la pasión y aceite de guindilla). La degustación cerraba con el gajo de un cítrico modificado, al que se le incorporó sal y un aceite de frutos secos con la intención de que contuviera los cinco gustos básicos. Una vez acabado el proceso de la degustación, comenzó a sonar un violín en vivo, ejecutando sonidos insípidos, reconocidos como aquellos que conservan un “remanente” o “resto” de sonoridad⁸⁸. Y se invitó a los participantes a dejar la mesa y transitar por el espacio contiguo. La propuesta atendió a la experimentación de lo insípido en el cuerpo a través del movimiento espontáneo con ojos cerrados. La premisa sugerida consideró el espacio, como un nuevo espacio escénico vacío, a partir de un estado de disponibilidad corporal diferente. Como sobremesa, se invitó a los participantes a realizar un diálogo a partir de la experiencia acontecida y se proyectó un vídeo de una entrevista realizada a la bailarina Carme Torrent⁸⁹ en relación a la posibilidad de un cuerpo *insípido*.

Derivaciones extraídas del intercambio con los participantes

- La relación de continuidad entre la fase de la degustación y la de movimiento, observada a través de la influencia que tuvo la primera en cuanto a generadora de un nuevo estado de sustentación corporal a partir del cual se movían. *Una sensación física de sostén invisible que les hacía regresar siempre el eje central (similar a un tentempié). (Comentario de un participante).*
- El carácter corporal que adquirió la degustación, basado en el hecho de que habían tenido sensaciones físicas concretas que podían localizar en diferentes partes del cuerpo, dejando de lado imágenes o pensamientos.

- La particularidad de cada sabor, percibida de manera segmentada en el cuerpo.
- La experimentación de los cinco sabores a la vez en el cuerpo, mediante la ingesta de la mandarina modificada.
- La sensación *volcánica y de liberación* despertada por el gajo de mandarina, que se desplegó como apertura a hacia todas las posibilidades.
- La sensación de recogimiento y calma experimentada al probar la espuma de aire.

Avances en la investigación

La posibilidad de un cuerpo *insípido* en el contexto de la referida experiencia fue revelada a través de un cambio en la percepción del propio cuerpo que se manifestó en un nuevo estado de disponibilidad a partir del cual los participantes experimentaron el movimiento espontáneo en el espacio. La fase de la degustación se constituyó como terreno de condición de emergencia, inaugurando un nuevo espacio de experiencia de lo insípido en el cuerpo.

Considerando el cruce múltiple entre el ensayo culinario, y los recursos sonoros escénicos y poéticos la práctica demostró el carácter marcadamente corporal de la degustación. De modo que la particularidad determinada⁹⁰ de cada sabor obedeció a una percepción corporal segmentada, generando sensaciones específicas en diferentes puntos del cuerpo y privilegiando un sentido único. A su vez, la mandarina modificada se conformó como alimento aglutinador de los sabores, permitiendo que se manifestaran los cuatro al mismo tiempo sin determinarse en ninguno. Se descubrió así la posibilidad de transitar lo indeterminado, aquella cualidad de lo *insípido* que resiste cualquier intento de fijación y viabiliza la multiplicidad del sentido. Como señala la bailarina Carme Torrent: *cuando te defines mucho en un lugar, te pierdes todas las otras tonalidades que el cuerpo puede*

*ofrecer.*⁹¹ En su cualidad de sostén, la mandarina se materializó como experiencia de lo *insípido*.

“Ágape” insípido en Fundació Antoni Tàpies





Plato principal: el cuerpo en movimiento





Sobremesa



Performance “Ágape” Insípido” realizada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, el día 16 de Agosto del 2014 a las 19hs⁹².

En esta presentación, el objetivo en cuanto al desarrollo de la investigación, era poder observar cómo funcionaba la experiencia del “Ágape” Insípido en un contexto cultural diferente.

Se incorporó, durante la primer parte -la degustación-, el sonido de cuencos tibetanos, tocados por un músico en vivo. La intención era inducir a los participantes a un estado de meditación y relajación a través de los sonidos armónicos. Al mismo tiempo se decidió darle un giro más teatral a la performance, haciendo más evidente una idea esbozada en la Fundació Antoni Tàpies respecto al juego de roles que se proponía. El performer como anfitrión, los participantes como comensales. En consecuencia, el performer adoptó una vestimenta que connotaba la figura de un maître de restaurante -moño blanco, camisa negra, servilleta en el brazo y listado de invitados-. La performance se estructuró a modo de menú a la carta, que

estaba conformado por: una entrada, que consistía en preparar y/ o despertar los sentidos para el plato principal; un plato principal, la puesta en marcha del cuerpo en movimiento; y una sobremesa, diálogo con los participantes a partir de la experiencia acontecida.

Este cambio, aunque sutil, tenía como finalidad, dar un carácter más lúdico a la performance, ubicándola en un espacio de juego escénico.

El equipo de trabajo estuvo conformado por un chef, un ayudante de cocina, una violinista, un músico que tocaba los cuencos y un performer. La convocatoria se publicó nuevamente de manera abierta, pero esta vez el cupo se amplió a 24 comensales. Los alimentos utilizados fueron los mismos que en la experiencia realizada en la Fundació Antoni Tàpies. Se comenzó con un aperitivo de sabor neutro, mientras que los cinco siguientes contenían además los cinco gustos básicos -dulce, salado, ácido, amargo, picante-. A posteriori se degustaron dos alimentos insípidos de texturas diferentes -obulato y espuma de aire- y luego los cinco sabores básicos -azúcar de merara, sal de anchoas, agua tónica, frutos de la pasión y aceite de guindilla-. La degustación cerraba con el gajo de un cítrico modificado, al que se le incorporó sal y un aceite de frutos secos. Una vez acabado el proceso de la degustación, comenzó a sonar un violín en vivo y se invitó a los participantes a dejar la mesa y transitar por el espacio contiguo. La propuesta atendió a la experimentación de lo insípido en el cuerpo a través del movimiento espontáneo. A continuación, se desarrolló la sobremesa –diálogo con los participantes-

Derivaciones extraídas del intercambio con los participantes

- La sensación de iniciarse dentro de un viaje a partir del sonido envolvente de los cuencos tibetanos que los invitaba a viajar. Situación que, desde un comienzo, los posicionó anímicamente en otro lugar.

- La gelatina neutra experimentada en el cuerpo como posibilidad del espacio vacío.
- La disponibilidad y la situación de entrega que implicó la experiencia, vinculado al hecho de llevarse a la boca algo desconocido, así como la situación de exponer la intimidad del cuerpo en movimiento junto a desconocidos.
- La degustación experimentada como secuencia de sensaciones –y no de manera particular-. Durante la sucesión temporal, entre un aperitivo y otro, los sabores se mezclaban en la boca, generando una sensación particular.
- La boca, como lugar del cuerpo donde acontecía el recorrido de los diversos sabores.
- La percepción de algunos sabores en puntos específicos de la lengua y de otros en forma más general.
- La sensación corporal de tensión y contracción producida por los sabores más intensos y determinados en contraste con la sensación de relajación producida por los sabores más neutros y sutiles.
- Lo insípido y lo sávido como construcción cultural. Los mismos sabores experimentados de maneras muy diferentes según las costumbres culturales. Por ejemplo: lo que para unos era picante para otros no lo era nada, lo que para unos era muy salado y desagradable, a otros le recordaba a la sal del mar adentro.
- La idea del juego de contrastes, diversión y sorpresa durante la degustación.
- La vinculación al erotismo en la fase de movimiento que los llevaba a conectar con el sentido del tacto.
- La sensación de continuidad experimentada entre una fase y la otra, a través de la constancia de la música.

- La asociación de los sabores a determinadas emociones y recuerdos.
- La sensación de relajación, equilibrio y liviandad corporal en la fase de movimiento.
- La necesidad de clasificar mentalmente los diversos sabores degustados y la dificultad de poder definir muchos de ellos, sobre todos los más sutiles.
- “Los sabores te despiertan y lo indeterminado te obliga a buscar más”.

Avances en la investigación

La experiencia realizada en otro contexto cultural reflejó nuevas variantes. En primer lugar, a diferencia de la primera, los comensales degustaron cada aperitivo de forma casi completa hasta el final. Es decir, que las cantidades ingeridas de cada gusto/ sabor fueron mucho mayores y por consiguiente resultó más complicado despojarse de los mismos, incluso con el agua de por medio.

En segundo lugar, el efecto producido por el sonido de los cuencos tibetanos, derivó hacia la idea de viaje introspectivo. Y de esta manera, cobraron más fuerza, las asociaciones y recuerdos individuales en relación a los sabores, que el “aquí y ahora” de la situación presente junto al grupo de participantes.

En tercer lugar, la impronta teatral introducida a través de la nueva estructura -entrada, plato principal y sobremesa- introdujo fuertemente la idea de juego, configurando la performance como “espacio transicional”, entendido como espacio de la experiencia creadora. Esta cualidad fue resaltada por varios de los participantes en la sobremesa.

En cuarto lugar, el carácter de disponibilidad corporal que suponía la experiencia manifestado en el hecho de la entrega a degustar sabores desconocidos, dejándose sorprender por cada uno de ellos. Así mismo, la sensación de resistencia -experimentada y referida por los participantes- percibida en ciertos momentos, respecto a la exposición de “cierta

intimidad” frente a un grupo de personas desconocidas. Sensación que se volvió evidente durante el plato principal: el movimiento del cuerpo en el espacio. Dicha situación vuelve evidente el lugar de liminaridad en el que pretende situarse la performance, induciendo a una transformación que, como señala Víctor Turner⁹³ supone cierta ruptura de las relaciones sociales gobernadas por normas y que posibilita la apertura hacia nuevos modos de actuación y percepción de la realidad.

En quinto lugar se demostró que, los parámetro culturales en relación a lo sávido e insípido, imprimen un carácter completamente subjetivo a la experiencia. Lo que para ciertos participantes resultaba intolerablemente salado o picante para otros era muy gustoso.

“Ágape insípido” en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA)











Performance “Ágape” insípido” realizada en el marco de *ExpAliments* en el Campus de Alimentación de Torribera de la Universidad de Barcelona, el día 9 de Noviembre del 2013 a las 13hs⁹⁴.

En esta ocasión, se decidió suplantar los cuencos tibetanos por frecuencias sonoras debido al efecto de viaje introspectivo-retrospectivo producido por los mismos durante la anterior experiencia. Estuvimos trabajando con el artista media-lab Marco Bellonzi sobre la creación de frecuencias sonoras, en base a los diferentes sabores degustados durante la performance. El objetivo era incorporar ondas sonoras puras y abstractas, previas a cualquier tipo de articulación melódica. De este modo, evitaríamos el reconocimiento y la definición, sumergiéndonos en el terreno de lo indeterminado. Se trabajó con frecuencias altas –agudas-

en los sabores más ácidos y con frecuencias más bajas -graves- en los más neutros. A su vez, se incorporaron diferentes tipos de ondas -sierra, senoide, triangular y cuadrada-

El contexto de realización -ámbito al aire libre- otorgó a la performance, un carácter de intervención en el espacio público. La experiencia se constituyó de manera completamente diferente a las anteriores. En primer lugar, el público transeúnte tenía la posibilidad de contemplar la preparación del banquete -dos horas-, observando su proceso de montaje, podía acercarse y preguntar qué tipos de alimentos se estaban sirviendo, el horario de inicio de la performance y en qué consistiría. Y si lo deseaba podía regresar más tarde a participar. Es decir, que en esta oportunidad el público participante se creó de manera espontánea y por lo tanto no poseía información previa respecto al tema de la investigación. Dicha situación enfatizó el carácter marcadamente contingente de la experiencia. La composición del público participante fue muy diversa: cocineros, estudiantes, profesores universitarios y gente de la calle.

Una vez iniciada la performance, comenzaron a reproducirse las frecuencia sonoras, ejecutadas en vivo, mediante una Tablet. Paulatinamente se fueron acercando transeúntes ocasionales, que adquirieron el status de espectadores espontáneos y móviles. Podían caminar y observar la experiencia desde diferentes ángulos.

Como señala Claire Bishop, el arte participativo ha propiciado una expansión de ciertas categorías en relación a la investigación y la enseñanza -estudiantes, artistas, maestros y espectadores- a través de los proyectos de arte pedagógicos. Y dicho crecimiento provocó a su vez un cambio respecto de la comprensión convencional del público. Es así como, la participación en su sentido más preciso anula la idea tradicional del público. Sin embargo, es cierto que aún cuando la participación en su forma más extrema proponga un arte sin espectadores en que toda persona sería productora, “[...] *al propio tiempo, la existencia del*

espectador es imposible de alimentar, puesto que es insostenible que todos en el mundo participen en cada proyecto”,⁹⁵

En esta oportunidad, la degustación servida, presentó una pequeña variación. Se suprimió la espuma de aire por una espuma de gelatina de agua por un tema logístico y se decidió suplantar el picante por el quinto gusto básico considerado científicamente como el Umami — glutamato monosódico-.

Se comenzó con un aperitivo de sabor neutro –gelatina de agua- mientras que los cinco siguientes contenían además los cinco gustos básicos- gelatina de agua con azúcar de merara, sal, ácido cítrico, aceite de almendras amargo. A posteriori se degustaron dos alimentos insípidos de texturas diferentes -obulato y espuma de gelatina de agua- y luego los cinco sabores básicos -azúcar de merara, sal de anchoas, agua tónica, frutos de la pasión y alga japonesa Kombu-.

Durante la segunda fase de movimiento, se invitó a los participantes a transitar y moverse con ojos cerrados por un sector del Campus- el espacio que estaba delante de la mesa-. En esta oportunidad, al ver que los comensales presentaban mucha inhibición en cuanto el movimiento espontáneo, se decidió intervenir en la improvisación. Una bailarina y la anfitriona se fueron acercando a los diferentes participantes y estableciendo un contacto sutil con las diversas partes del cuerpo -cabeza en el hombro, antebrazo en la espalda, mano en el pecho, brazo en el cuello, etc.- con el objetivo incitar al movimiento.

El intercambio con los participantes fue breve. Muchos de ellos se dispersaron antes de que se pudiera desarrollar el diálogo

- Las frecuencias sonoras percibidas como un elemento que determinaba mucho la degustación.

- La dificultad de reconocer sabores insípidos durante la degustación.
- La sorpresa producida respecto a la diversidad de los diferentes sabores.

Avances en la investigación

En este caso, el cambio del espacio sem.-público -los centros de arte- al espacio público y al aire libre, en el contexto de las Jornadas de Puertas Abiertas del Campus, permitió demostrar el carácter eminentemente participativo del “Ágape” insípido. La performance se desarrolló con completa normalidad y suscitó gran interés por parte del público.













Performance “Ágape” Insípido” realizada en el marco de Feeding Creativity en el Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), los días 17 y 20 de febrero del 2014.

En esta ocasión se decidió realizar un cambio en el menú de la degustación con el objetivo de focalizar la investigación sobre la tonalidad de lo *insípido* propiamente dicha, sin recurrir a los sabores determinados como contrapartida. La intención era radicalizar la experiencia para explorar que sucede en el cuerpo con el sabor “neutro”. Junto al cocinero Oriol Castro y el artista Marco Bellonzi, resolvimos utilizar el agua -elemento base de la insipidez- como elemento común para la creación de los nuevos aperitivos. Al mismo tiempo, se contempló la posibilidad de trabajar a partir de diferentes texturas -sólido, gaseoso, líquido, esferificación y gelatinoso-. Se crearon nuevas frecuencias sonoras en relación a los nuevos aperitivos y se incorporó material audiovisual -un loop de un paisaje de nubes en constante movimiento y transformación-, con el objetivo de abrir un nuevo diálogo hacia al público observador.

Como corolario, se presentó una degustación compuesta de ocho aperitivos -gelatina de agua, espuma de aire, agua mineral gasificada, agua mineral sin gas, agua xantana con plata en polvo, esféricos de agua, hielo y obulato-. En esta ocasión, para acentuar el carácter aleatorio de la experiencia, se propuso a los participantes elegir libremente el orden de los mismos.

La performance se realizó en el escenario del teatro, enmarcándose en al ámbito de la representación escénica propiamente dicha. En esta oportunidad, se decidió abrir otro nivel de representación: participantes comensales y participantes observadores con la finalidad de introducir nuevos estratos de lectura. Ambos, compartieron el mismo escenario de actuación y se les pidió antes de ingresar que se quitaran los zapatos con el objetivo de que pudieran tener un contacto inmediato con el suelo.

Durante la fase de movimiento, el performer/anfitriona, intervino nuevamente, induciendo al contacto y movimiento entre los participantes.

Derivaciones extraídas del intercambio con los participantes

- La relación con el vacío y su vinculación con la arquitectura y el diseño.
- La sensación de relajación y calma provocada por la degustación
- El pasaje de la mesa -situación individual e introspectiva- a la situación grupal con ojos cerrados experimentado como un cambio violento por algunos participantes.
- La sensación de tranquilidad y relajación corporal en el final de la experiencia.
- La asociación de la experiencia con una ceremonia cristiana y particularmente del obulato con la hostia.
- La sensación de asco corporal despertada por las texturas y la asociación vinculada a los medicamentos y la locura.
- La degustación como condición de posibilidad de conocimiento respecto a los prejuicios personales en torno a lo insípido.
- La fase de movimiento como una posibilidad de relación con otros cuerpos en el espacio.
- La textura sin sabor condicionaban la posibilidad de lo insípido.
- La necesidad de la mente de proyectar sabores sin que luego aparecieran.
- El pasaje de la mesa al trabajo con el cuerpo, que lo necesitaba, que el contacto con los otros le hizo bien.

Un factor importante a tener en cuenta en estas dos experiencias es la composición de los grupos. El primero, estuvo integrado por estudiantes de Estética de la UAB y el segundo por

estudiantes del Máster del Centro Universitario de Diseño y Arte de Catalunya (EINA), así como por participantes externos.

La reacción de los estudiantes –no todos, pero una gran mayoría- del primer grupo frente a la degustación de lo insípido, fue traducida como de rechazo, asco y desagrado. Asociando el sabor de los aperitivos al de los medicamentos -neutralidad- y a la situación de la locura. Así mismo, remarcaron el carácter individualista, y la connotación cristiana de la mesa - asociando el obulato a la hostia-. En cambio, la fase de movimiento fue considerada como violenta en un primer momento- debido al hecho de mantener ojos cerrados y al mismo tiempo caminar en un espacio compartido- para luego volverse una condición de posibilidad de otro tipo de percepción del propio cuerpo, en relación al espacio y a los demás cuerpos.

El segundo grupo, habiendo realizado exactamente la misma experiencia reaccionó de una manera completamente diferente. Las asociaciones respecto a la degustación estuvieron vinculadas al tema del “vacío”, a la neutralidad del sabor entendida como posibilidad para el abandono de expectativas, al estado de meditación y sensación de calma y tranquilidad al que fueron conducidos en la mesa. El pasaje a la fase del movimiento, fue experimentado como un cambio abrupto del estado meditativo-introspectivo de la mesa a la relación grupal en el espacio con ojos cerrados. El contacto, en algunos de los participantes, generó incomodidad respecto al posible hecho de ser tocado por un desconocido. Asimismo, otros de los participantes revelaron sentirse aliviados al poder entrar en contacto corporal con el resto del grupo.

“Ágape” Insípido en el Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona.











Performance “Ágape” Insípido” realizada en marco del Ciclo Rituales de Pasaje en el Teatro General San Martín de Buenos Aires (TGSM) los días 13, 14, 20 y 21 de Agosto del 2014.

En esta ocasión, la performance se enmarcó dentro de la curaduría de un ciclo llamado. Rituales de Pasaje. En lo que respecta a nuestra investigación, resulta pertinente realizar una breve mención respecto a lo que se concibe como Rito de Pasaje según el antropólogo Víctor Turner⁹⁶ quién se apoyó en los estudios del antropólogo alemán Van Gennep para abordar el tema.

Para Turner, la sociedad se presenta en el orden del conflicto y de la lucha, y se compone de dos fuerzas en colisión que son la estructura: un sistema de relaciones y status sociales y la communitas: momentos de intersticio y de anti-estructura donde surgen relaciones de comunidad basadas en la camaradería y la igualdad

Según Turner, el rito de pasaje se entendería como un tipo de liminalidad que refiere a una communitas. Un momento de corte, de transición, que se compone de tres fases: la primera es la separación de la persona de la estructura en la que está inserta; la segunda es la etapa del limen, en donde los sujeto no tienen un estado o una estructura definida sino que está en los bordes de la estructura y la tercera es la agregación, en donde el sujeto retorna a la estructura renovado por su paso en la experiencia liminal.

Los individuos que participan en un Ritual de Pasaje son sujetos llamados neófitos debido a su carácter transitorio entre dos estados. Las características que comparten son: la invisibilización estructural, la ambigüedad –identidad no definida- y la contaminación ritual - son considerados sujetos impuros porque no se pueden clasificar-.

La performance “Ágape” Insípido dentro de este contexto, se vio asimilada a un Rito de Pasaje. Se invitó a los participantes a separarse del sistema de relaciones sociales y estructura en la que estaban insertos para transformarlos en comensales, protagonizando una experiencia liminal-banquete durante la cual transitaron un estado ambiguo y no definido, para finalmente re-integrarse a la estructura de manera renovada por la experiencia acontecida.

Es relevante mencionar que el sitio de presentación de la performance fue el hall del Teatro General San Martín, que al igual que un rito de pasaje, se configura como un espacio de tránsito -entre el interior de la sala y el exterior de la calle, lo público y lo privado- por donde circula una importante cantidad de personas a diario de condiciones sociales diversas - individuos que ingresan a comprar entradas para el teatro: jubilados, estudiantes, profesionales o artistas, personas que buscan información acerca de las actividades culturales que ofrece el teatro, turistas que se pasean por la foto galería - ubicada también en el hall- y beben café en el bar., personas sin techo que ingresan para ir al lavabo y/o para sentarse y descansar en un lugar agradable, actores y bailarines del cuerpo estable del teatro que ensayan allí, y personal del teatro: los de información y el resto utilería, tapicería, sonido e iluminación. El ciclo Rituales de Pasaje es un programa que busca promover, a través de diversas actividades artísticas y culturales una nueva manera de relacionarse con los espacios culturales, buscando nuevas instancias de encuentro e interacción con el público así como nuevas posibilidades de relacionarse con el medio escénico, urbano y social.

En el caso del ritual degustativo “Ágape” **Insípido**, se decidió que las personas interesadas en participar del mismo, deberían inscribirse vía mail a una dirección de correo electrónico que figuraba en la página Web del teatro. La capacidad máxima era de veinticuatro comensales por día. Lo peculiaridad de dicho funcionamiento fue que durante

las cuatro fechas, a último momento quedaban lugares libres debido a que los comensales previstos no se presentaban. Esta circunstancia inauguró la posibilidad de invitar a participar de la performance a un público transeúnte que circulaba por el hall en ese momento. Esto derivó en una composición de grupos –participantes comensales- heterogéneos: compartiendo la mesa personas de la calle, sin techo, jubilados, estudiantes, periodistas especialistas en gastronomía, bailarines, estudiantes, actores y profesionales de diferentes ámbitos.

En esta oportunidad, la degustación ofrecida fue la concebida para el primer ágape, un viaje gustativo de lo insípido a lo sávido. Teniendo en cuenta que se contaría con un segundo público -transeúnte- se decidió incorporar un trabajo con artistas visuales. Con Nicolás Álvarez y Joaquín Ostrosky trabajamos sobre la idea de crear paisajes indeterminados a partir de los alimentos degustados durante la performance. Los mismos serían amplificados y proyectados mediante una cámara microscópica científica.

*“De modo que la pantalla y los flujos sirven de imaginarios y de paradigmas a una nueva modalidad de intervención que Jean Nouvel llama “infiltración” Una arquitectura que se impregna del paisaje y se impregna en el paisaje. Así hay pasajes de transparencias pantálicas y topológicas en un sentido completamente nuevo, inseparables de los fluidos electrónicos. Paisajes artificiales o de artificio, paisajes de redes culturales, paisajes de **pieles digitales**, trabajando de nuevo la noción misma de superficie, cada vez más inmaterial y efímera. El paisaje, salido solo del cuadro o la fotografía lo ha invadido todo, la naturaleza lo urbano, los medios. A partir de ahora oscila entre el despaisaje y el metapaisaje”⁹⁷*

En el transcurso de la performance el tránsito visual se desplazó de la piel de los alimentos, a la piel de los artistas visuales, generando texturas diversas. Un paisaje continuo de la degustación al movimiento.

El resto del equipo, estuvo constituido por un cocinero colaborador -Jorge Benevenuto- y una violinista -Soledad Testagrossa-. Con esta última, decidimos trabajar sobre la indeterminación del sonido, eliminando la resina del arco del violín. De esta manera, el sonido se volvió completamente difuso.

Derivaciones del intercambio con los participantes durante las cuatro experiencias:

- El carácter marcadamente **efímero** de los primeros cinco gustos
- La percepción de la boca inundada de sabores.
- La supresión del sentido de la vista permitió que se descubrieran otros **sentidos** y se percibieran mejor los sabores. En ciertos casos dicha situación provocó malestar y angustia.
- La extrañeza producida por el hecho de llevarse a la boca sabores que no podían ser reconocidos. La transparencia- producía extrañeza y en otros casos despertaba **curiosidad**. Como si fuera el enigma del sabor que hay que descubrir.
- Una reflexión respecto a los sabores aparentemente insípidos: siempre dejan un remanente de sabor.
- **La atención sensible** llevada hacia la boca, provocó un registro respecto a la reacción de los músculos de la cara y la deglución; que se transforman con cada sabor.
- Sensación de asco producida al degustar ciertos alimentos. Enojo y frustración respecto a las expectativas del sabor.
- Dificultad en el momento de intentar plasmar la experiencia de la mesa al movimiento.
- Vivencia de crisis por la imposibilidad de poder detenerse más tiempo en cada uno de los sabores.
- La multiplicidad de sensaciones en el cuerpo. Ciertos alimentos producían la sensación de amplitud de la boca y otros la sensación de angostura.

- Sensación de desorientación a causa de no poder identificar y reconocer los sabores y los sonidos. Percepción de un no lugar.
- Asociación de los diferentes sabores con emociones específicas (salado y ácido con algo trágico y lo dulce con la niñez).
- La posibilidad de experimentar el sabor y las texturas más allá de una comida.
- El hueco de la boca como un espacio nuevo en el cuerpo que fue descubierto a partir del no sabor.
- La posibilidad del no sabor como habilitadora de la presencia de la boca –su cavidad-
- La gelatina neutra experimentada como sabor abierto que producía calma.
- Interrumpir y reconocer la marca cultural que induce a buscar siempre más sabor, a tener una sensación fuerte.
- Efectos de desorden corporal –espasmos y contracciones- producidos por el hiper sabor, el obulato y/ la espuma.
- Sensación de armonía y plenitud en el final de la experiencia.
- Sensaciones corporales concretas despertadas por algunos alimentos (contracciones y vibraciones).
- El cuerpo como si fuera un ingrediente más del menú durante la fase de movimiento.
- La posibilidad de reencontrarse con el propio cuerpo y con de establecer un contacto con otro ser humano aunque no sepamos quien es.
- Desarrollar la percepción. Una escucha sobre el propio cuerpo. Incluir al cuerpo en el entorno. El entorno y uno en el entorno.

4. a. Conclusiones sobre el avance de la investigación mediante la experiencia práctica

La documentación precedente intenta dar cuenta del recorrido de un proceso de investigación artística que comenzó hace casi dos años. En ella, práctica y teoría se interrelacionan, generando un diálogo en torno a un problema: lo *insípido* en el cuerpo como condición de posibilidad en la práctica escénica. A lo largo de este proceso, fuimos descubriendo la manera que tienen los problemas de articularse y/o de generar resonancia entre sí.

A partir de la documentación y los avances escritos, se intentó dar cuenta de la evolución de la investigación del “Ágape” insípido hasta el momento. Las cinco performances registradas, fueron realizadas en contextos y ámbitos disímiles -Fundación de arte en Barcelona, Centro Cultural de Experimentación Artística en Buenos Aires, Jornadas de Puertas Abiertas en el Campus de Alimentación de Torribera, y el Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona y Teatro General San Martín en Buenos Aires. Esta heterogeneidad de los contextos se traduce en una composición sumamente variada del público asistente. Y evidencia al mismo tiempo, el lugar en dónde se sitúa dicho proyecto: una zona de cruce indeterminado entre las disciplinas, sean consideradas artísticas o no.

En tanto y cuanto el “Ágape” Insípido es un proyecto de performance participativo, los contextos de realización adquieren una mayor relevancia, estableciendo una relación directa entre dicho contextos y la composición de grupos sociales participantes. De esto deriva que, las cuatro performance resultaron ser completamente diferentes, en cuanto a las reacciones producidas en los grupos participantes. Como se puede observar a partir de la documentación presentada, en cada una de ellas se abrieron nuevas reflexiones en torno a lo *insípido* en el cuerpo. A continuación realizaremos un breve recorrido a través de la las ideas más

relevantes para la investigación que se expusieron en cada una de ellas y se comentarán algunos aspectos vinculados a la composición de los grupos sociales participantes.

En la primer performance –Fundació Antoni Tàpies-, el público asistente, si bien provenía de ámbitos diversos, la mayoría, tenía o había tenido -aunque desde lugares distintos- una relación con la práctica del movimiento y el cuerpo en escena. Dicha condición, evidenció una mayor apertura y disponibilidad durante la fase del movimiento y a la vez facilitó el contacto espontáneo entre los participantes. Las reflexiones en cuanto al avance de la investigación fueron: el carácter corporal de la degustación a partir de sensaciones físicas concretas; la particularidad de cada sabor percibida de manera segmentada en el cuerpo; la relación de continuidad entre la fase de la degustación y la de movimiento; la experimentación de los cinco sabores a la vez en el cuerpo mediante la ingesta de la mandarina modificada y la sensación volcánica y de liberación que se desplegó como apertura de todas las posibilidades.

La segunda experiencia -Centro Cultural de España en Buenos Aires- contó con un público asistente variado -profesionales de la performance, cantantes, artistas plásticos, psicólogos, antropólogos, bailarines, cocineros, productores culturales y periodistas- que estaba compuesto por diversas nacionalidades -México, España, Perú, Argentina, Puerto Rico, Colombia-. Las ideas relevantes fueron: la problemática cultural respecto a la relación con lo *insípido*; el carácter lúdico de la experiencias, la presencia de la boca como órgano erótico, el despertar de los sabores en el cuerpo y la resistencia que supone el hecho de mover el cuerpo frente a desconocidos.

En la tercer experiencia, -ExpAliments- el público se formó espontáneamente y estaba integrado en su mayoría por personas no especialistas en el campo escénico. Esto ocasionó que la propuesta de movimiento en un espacio abierto y con público alrededor resultara

complicada. Conclusiones: la demostración de que la performance podía funcionar en un espacio público exterior; el carácter eminentemente participativo de la misma; la posibilidad de introducir un público observador, la dificultad manifestada para reconocer el elemento *insípido* en la degustación, la determinación de las frecuencias sonoras en la degustación de los aperitivos.

En la cuarta experiencia -Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona- que se dividió en dos, el público estaba compuesto por a- estudiantes de Filosofía y b- estudiantes de Diseño y Artes. Las reacciones de una gran parte del primer grupo estuvieron vinculadas al rechazo provocado por los sabores insípidos, debido a su connotación a la enfermedad, locura, medicamentos, etc. Podemos decir, que su interpretación de la experiencia se realizó a través de un marco teórico –Foucault, biopolítica y biopoder-. Es curioso observar las dificultades que manifestó este grupo de participantes a la hora de poner el cuerpo en movimiento y pasar al contacto corporal.

El segundo grupo, en cambio, reflexionó sobre la experiencia a partir del tema del vacío, la disponibilidad, lo invisible, la renuncia sobre las expectativas respecto el “por venir”, el estado meditativo, etc.

En la quinta experiencia - hall del Teatro General San Martín- la performance adquirió un carácter marcadamente escénico y ritual debido al contexto de presentación. Como se describió anteriormente la composición de los grupos fue heterogénea. De los intercambios con los participantes se desprende que el aspecto más relevante fue el vinculado al carácter liminal de la experiencia. Muchos de los participantes comentaron haber experimentado una sensación de desestabilización que puede vincularse al estado de limen, al que refiere Víctor Turner cuando explica las diferentes partes del Rito de Pasaje.

En suma, todas estas reflexiones exponen un trayecto en el cual se entretajan diferentes contextos y grupos de participantes, con sus variaciones múltiples. Sin embargo, respecto al avance de la investigación podríamos trazar un hilo que parte de la propuesta del viaje de lo *insípido* a lo *sápido* para acabar en una exploración sobre el terreno de lo *insípido* como condición de posibilidad en la práctica escénica.

4. b- Documentación. Entrevistas.

A partir del interés suscitado en torno a la posibilidad de pensar un cuerpo insípido en la práctica escénica -específicamente en el ámbito de las Artes del Movimiento- surgió la idea y necesidad de compartir esta pregunta con algunas personas que desde la práctica del movimiento, estaban trabajando en una línea que consideraba similar.

Fue por ello que decidí entrevistar a la bailarina, creadora y performer Carme Torrent. La misma, centra su investigación sobre el intento de vaciar nuestro bagaje cultural que posibilitaría el acceso a una condición de potencialidad. “Abrirse a un estado de vacío o abandono de uno mismo quizás una buena condición corporal desde donde ponerse a la escucha de esa potencialidad”⁹⁸. Soltar el cuerpo cultural al que estamos habituados.

Un cuerpo que ella señala como cerca del estado casi cero. “Sin un género específico, quizás una condición previa a lo sexual, étnico, racial, una desprogramación de las conductas socializadas, inconsciente o conscientemente adquiridas”⁹⁹

La intención que señala Torrent es la de poder acceder a un cuerpo sutil, sensible, que se abra a infinitas manifestaciones. “Donde inconsciencia y consciencia, sueño y vigilia, se tocan, o diluyen, o nos proponen un pasaje entre ellas. Un vivir constantemente en transición, imposible de atrapar, de definir”¹⁰⁰.

¿Es posible un cuerpo insípido?

Sí, en un cuerpo caben infinitas posibilidades. Desde el momento que le pones un adjetivo, una cualificación, sea el tono que sea, me lo puedo imaginar, que sea real o no, pues no lo sé. Se van mezclando muchos temas. ¿La imaginación es real o no?

¿Cómo te imaginas que es un cuerpo insípido?

Como atiende directamente a lo sensible, la asocio a un tipo de tonalidad, a una manera de percibir el cuerpo, desde los sentidos, desde la sensación. La imagen que asocio a lo insípido, es la del ideograma como escritura. Ya que creo que proporciona otra manera de percibir la realidad, basado en un vocabulario a partir de las imágenes. Se me viene una imagen de algo que aparece y desaparece continuamente sin llegar a tener un contorno definido, un contorno fijo. Un paisaje de niebla. Un lugar entre la vigilia y el sueño, entre lo consciente y lo inconsciente, un lugar en medio que permite transitar lo indeterminado. Considero que es un lugar que tiene su tensión. Si bien lo insípido lo asocio a algo que está desapareciendo o que no tiene una contundencia en cuanto a la forma, creo que es un concepto que tiene su tensión, por estar justo en el “entre”. Pienso que es un lugar de mucho potencial, un vacío en donde uno pudiera permitirse cualquier manifestación.

¿Lo piensas como un estado de insipidez?

Sí, porque si no pasaría a ser el cuerpo insípido entendido como un objeto y se anclaría en un concepto fijo. De hecho, pienso el cuerpo como un estado, como un lugar de tránsito ¿Qué es un estado? No sé. Podría ser ese acontecimiento que continuamente está por definir, y está por nombrar. Al mismo tiempo pienso que lo insípido puede ser algo previo a poder ser nombrado, una fase previa, que quizá es el lugar donde acontece ese cuerpo insípido o esa insipidez. Un lugar previo al lenguaje donde se abre cualquier posibilidad, donde todavía no

se ha nombrado, no se ha determinado. Cuando trabajas con el cuerpo sientes mucho esos espacios que son previos a poder ser nombrados y eso que el lenguaje del cuerpo y la acción es muy elaborado también. Creo que allí se encuentra la riqueza, ya que se escapa continuamente.

Me imagino que un cuerpo insípido te puede proporcionar ese lugar donde “aún no” o “ya te estás yendo” de algo. Como si no hubiera ni un inicio ni un fin.

De alguna manera la posibilidad de lo indeterminado que proporciona lo insípido, te facilita la posibilidad de permitirse estar en un lugar de disolución, de desaparición, de rendición, de fragilidad, de soltar, etc. Y creo que un cuerpo insípido me permite pasar por esos lugares. De todos modos, repito, me imagino un cuerpo con cierta tensión. Creo que por ese mismo no tener sustento, tiene que aparecer una tensión mínima para que pueda ser un cuerpo insípido. A veces, cuando trabajas con el cuerpo, piensas que necesitas mucha tensión para poder trabajar con él, para dar y recibir.

En este momento de la entrevista, la bailarina relata una experiencia personal que le sucedió a partir de un problema de salud que le hizo perder toda fuerza.

El hecho de pasar de un plano definido del cuerpo, con energía, mucho tono y vitalidad, a otro plano mucho más suave me hizo sentir en un primer momento que no estaba presente, que no estaba definida, que no estaba con forma, porque estaba con mucha menos fuerza, con mucha menos tensión, más vulnerable, más blanda, retirándome de ese primer plano donde siempre había estado. En ese momento, tuve la experiencia de un cuerpo insípido. Un lugar de retirada del lugar en el que siempre te has definido.

Creo que cuando te defines mucho en un lugar, te pierdes de las otras tonalidades que un cuerpo y la vida misma pueden tener. Aprendí de la suavidad y de un lugar más cercano al cero.

Así es que, con el cuerpo insípido me viene la sensación de reivindicarlo, de reivindicar que allí hay mucha fuerza y que es otro tono de fuerza, como una cuestión de grados y hay muchos gradientes dentro de lo que llamamos insípido. Lo insípido tiene esa cualidad de poder navegar más en algo que no está tan definido y por eso te ofrece la posibilidad de vivir otras potencialidades que tiene el cuerpo y la vida misma.

¿Consideras que hay ciertas prácticas del movimiento, como el *Body Weather* que trabajan más en la línea de lo insípido?

Yo creo que sí. La misma palabra *Body Weather* habla del continuo cambio en el que está inmerso el cuerpo, al igual que el clima, es un flujo continuo. Para mí esta práctica es una continua experimentación y renovación de la práctica corporal. Y no viene dada con ninguna metodología fija, aunque hay ciertos ejercicios que ayudan, pero desde el momento en que se instalan mucho pierden toda vida. En este trabajo lo que para mí fue muy relevante, es que te permite situarte mucho más en ese lugar de ensueño, de darle prioridad a esa parte inconsciente y poco a poco hacerla consciente, descubriendo que es lo que te propone. Es decir, experimentar el cuerpo en un estado que en la vida real -cuerpo cotidiano- es difícil de lograr.

Transcripción de entrevistas realizadas a personas que no provenían del ámbito del movimiento, en torno a la posibilidad de un cuerpo insípido el 25 de diciembre del 2012. Barcelona.

1) Martín Nazareno Sánchez. Arquitecto. 38 años

Ante la pregunta sobre el cuerpo insípido, me viene a la mente ¿Qué es lo insípido? Y ante mi definición de lo insípido como soso o poco comunicativo o inexpressivo, me pregunto si hay lugar para que exista un cuerpo insípido.

¿Cómo comprendemos que algo sea insípido? ¿Desde qué parámetro podemos clasificar que algo es insípido? No creo que pueda existir un cuerpo insípido, porque si el cuerpo en sí es la materialización de un alma, aunque no sea un cuerpo expresivo, está denotando algo, está diciendo algo. Puede agradarnos o no agradarnos, pero ¿Tenemos que clasificar todo de una manera? Yo puedo decir que, desde mi paladar, o desde mi forma de entender la realidad haya algo que me gusta más o menos, y que a mí me connota de acuerdo a mi cultura una cosa u otra. Pero que es algo neutro o sin contenido, no lo creo. Un cuerpo siempre es contenedor.

2) Alba Ferragut. 24 años. Integradora Social y Graduada en Criminología. Valencia.

Si pienso en la palabra insípido extrapolada al ser humano, me viene a la cabeza el elemento agua. Y como todos sabemos el agua adopta diferentes formas. Y si ello lo llevamos al cuerpo, sería un cuerpo que pudiese adoptar muchas formas, es decir que no sería algo estable ni estático, a su vez no tendría un olor, o un color, o una forma de ser representado en concreto. Podría ser un cuerpo muy agresivo o muy tranquilo.

3) Amalia Espérate. Paraguay. 31 años

Cuando escucho la palabra insípido me suena como algo sin sabor, sin carácter, sin vida. Si lo aplicamos al cuerpo, sería un cuerpo sin sabor, sin vida. Es decir, que no tendría ese carácter que define a un cuerpo. Un cuerpo que no emite interés. Un cuerpo que no tiene ritmo. El cuerpo insípido final, para mí sería un cuerpo inerte, un cuerpo muerto.

4) Andrea. Diseñador. 36 años. Italia.

Un cuerpo insípido es una persona que tiene poco significado. Insípido significa no tener sabor o tener un sabor indefinido -que no se sabe que sabor es porque no está diferenciado-. Hay dos formas de pensarlo, la positiva y la negativa. La primera sería que una persona insípida es aquella que quizá no quiere explicarse y la segunda sería una persona que no tiene emociones. Lo insípido, es algo que yo veo negativamente porque pierdes el gusto de emocionarte. La palabra en sí misma, para mi forma, mi cultura, mi lengua, es una palabra que tiene un sentido negativo.

Cuando pruebas una comida que no conoces por primera vez, no te das cuenta si te gusta o no, porque es un sabor que no conoces. En ese sentido es indefinido. Una persona puede ser insípida pero intentar tener un sabor o vivir una etapa de su vida insípida pero no se una persona insípida. Me gustaría pensar que hay sabores en la vida, muchos y diferentes.

5) Emanuela Bove .Arquitecta. Italiana.

Un cuerpo insípido puede ser muchas cosas: un cuerpo que no expresa, o que no expresa en un código que sea reconocible -que los demás puedan reconocer-, o un cuerpo que no se conoce. Podría ser un cuerpo tímido al que le cuesta expresarse porque tampoco se reconoce en un código establecido. Creo que en la educación hay una moral burguesa que te atrapa y te condiciona mucho la libertad de expresarte. Un cuerpo insípido puede ser una desconexión entre lo que representa, y lo que los otros leen. Un cuerpo que se ha sometido a muchas reglas, más de las que podría aguantar. Un cuerpo insípido es un cuerpo al que le falta reapropiarse de sí, con conocimiento, con capacidad.

Insípido depende para quién, porque lo que para alguien es insípido para otro puede no serlo. Es muy subjetivo, depende de la cultura. Comprende una mezcla de cosas que viene más

desde fuera que desde dentro. Por ejemplo, si vives en un lugar donde no hay sal, no existe el concepto de insípido, con lo cual será completamente otro el parámetro. Y también depende de lo que necesitas en un determinado momento, te puede gustar tanto lo sávido como lo insípido.

Yo creo que si no hubiera tanto prejuicio y preconceptos desde el cuerpo, ayudaría más a buscar el sabor, más allá de que sea insípido o no, de hecho lo insípido es un sabor.

6) Amaranta. Productora Musical. Española. 32 años. Ha sufrido una parálisis en las piernas a causa de un accidente que no le permite caminar. Para mí el cuerpo es un referente sexual. Entonces, un cuerpo insípido sería un cuerpo que no tiene ningún tipo de referencia sexual.

5. La posición del cuerpo en la performance

“El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: “el alma” sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías. ¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?”¹⁰¹

La performance *Ágape Insípido*, propone un tipo de conocimiento no proposicional, otorgándole al cuerpo un lugar central como agente de conocimiento.

Los comensales ingresan a la performance y se sientan juntos en una gran mesa rectangular. Allí sentado y nunca en otra parte, se presenta el cuerpo tópico real como lugar irremediable al que se está condenado¹⁰². Este cuerpo visible, puede mirar y ser mirado por el resto de los participantes así como por el performer. Al mismo tiempo, la mesa compartida inaugura una nueva utopía, la del cuerpo grupal: la posibilidad de ser otro con los otros. El cuerpo (re)ligado a otros cuerpos, y a otras partes del mundo¹⁰³.

En el comienzo de la performance, se invita a los participantes a cerrar los ojos, produciendo una desjerarquización del sentido de la vista, que le hace perder su supremacía en el orden del conocimiento. Los lugares de atención, percepción y movimiento se reparten entre el resto de los sentidos –gusto, oído, tacto y olfato- mediante un trabajo sensible sobre el propio cuerpo. De este modo, cobran presencia otros lugares del cuerpo: la boca, los labios, la lengua, la piel, la espalda, los pies, los oídos y la nariz. Dicha privación momentánea de uno de los sentidos conduce a una diseminación de los lugares del hacer y el sentir y vuelve vulnerables a los participantes deshaciendo lugares, gestos y movimientos habituales y significantes de su cuerpo. En el transcurrir de la degustación, el cuerpo tópico real “[...] lugar irremediable al que estoy condenado”, deviene opaco, sombrío, misterioso y revela, a partir de la percepción de los estímulos gustativos, táctiles y sonoros, el elemento (u) tópico¹⁰⁴ del cuerpo. Esta doble condición, la de ser visible e invisible, penetrable y opaco, comprensible e incomprensible, abierto y cerrado a la vez.¹⁰⁵ De esta manera, devela el carácter no fijo del cuerpo y produce una apertura hacia otras posibilidades de ser y estar en el mundo. El cuerpo se pronuncia, volviéndose extrañamente presente.

El detrás del cráneo que puedo tantear con los dedos, pero jamás ver, la espalda apoyada contra la silla que puedo sentir pero nunca ver a no ser con un espejo; las cervicales, los hombros y los omóplatos que puedo mover pero que con dificultad puedo descubrir con la mirada. La visión humana solo permite que tengamos la mitad del campo visual, enfrente de cada persona hay un campo visual y por detrás un espacio no visual. Lugares de invisibilidad de los que no se puede separar al cuerpo. Cuerpo-espacio fantasma que despliega y proyecta el propio cuerpo.

Los sabores y sonidos irrumpen en el cuerpo, y lo arrastran a otro espacio virtual. Un espacio que el propio cuerpo articula y proyecta. Un lugar que no tiene lugar directamente en

el mundo y que hace de ese cuerpo un fragmento imaginario¹⁰⁶. Es en la repetición continúa de la acción -con ojos cerrados- durante la degustación, que el cuerpo se sustrae poco a poco de su visibilidad y accede a huellas mnémicas donde están guardados los registros previos a la palabra. Donde el cuerpo es solo “una entidad” reflejada en un espejo, cuerpo despojada de la palabra. “Sentir que mi cuerpo vive y verlo en movimiento me procura la certeza inmediata de ser yo mismo, certeza que sin embargo oculta mi ignorancia de quien soy y de dónde vengo”¹⁰⁷. El yo es al propio tiempo la certeza de ser uno mismo y la ignorancia de lo que uno es. Por eso Lacan califica al yo como “lugar de desconocimiento”¹⁰⁸.

Durante la fase de movimiento, los participantes son convidados a atravesar el espacio apenas vislumbrado con ojos cerrados. El cuerpo dilatado, según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez, revela una “enérgica capacidad para la acción que se muestra como velada por una forma de pasividad”¹⁰⁹.

Esta privación del sentido de la vista, implica necesariamente una desaceleración del caminar y tiene el objetivo de inducir al cuerpo a un tipo atención sensible, respecto al resto de los sentidos durante el caminar. “Cambios que penetran por el caminar, por los pies que se posan sobre el suelo y plantean la cuestión de lo común del arte”¹¹⁰. El ralentizar del caminar, genera otra posibilidad de percibir la relación gravitatoria¹¹¹ del cuerpo. Un trabajo atento hacia los apoyos, hacia el contacto con el suelo, un esfuerzo de atención particular que irradia en una multiplicidad. Un transitar, a partir de una atención sensible prestada al movimiento que aviva la percepción sobre el propio andar. Es en la atención sensible del caminar de este cuerpo dilatado, donde radican las pequeñas diferencias, que tienen que ver con el modo de atravesar aquello que se viene tejiendo

“La planta de los pies es a menudo el lugar de contacto con la Tierra. Desplegar el pie, la piel de la planta de los pies es el lugar de todas las variaciones de las cualidades de apoyo y de las direcciones. Sentir las direcciones abiertas a cada paso”¹¹².

La atención, entendida como observación, como señala Jolyen Hamilton “...es una manera constante de no cuestionar, sino de practicar un tipo de actualización, de puesta al día de nuestra percepciones y nuestra atención”¹¹³. Una atención, que como señala Marie Bardet, deshace los hábitos automáticos y posibilita nuevos agenciamientos. “La atención define esa <apertura-entre> que permite la producción de nuevos gestos en un reagenciamiento permanente del pasado que se actualiza, al diferenciarse, en el presente”¹¹⁴. Es en la atención sensible de este caminar atento que promueve la performance, donde puede emerger lo imprevisible, un encuentro o contacto con un/os otro/s.

El caminar como experiencia sensible que se comparte teje lazos de empatía entre los participantes, “[...] *ofreciendo una distribución de una experiencia abierta a las particularidades y a los estilos personales. No hay una manera única de caminar, no hay una manera que sea correcta.*”. “*El caminar reúne el anonimato y la singularidad del paso*”¹¹⁵.

Esta inclusión del caminar común según Bardet, puede comprenderse como cierto desplazamiento sobre el terreno de lo sensible, en el sentido de la relación gravitatoria como sensible y como repartición de un común. El com-partir de lo sensible entre esferas de la experiencia colectiva sería el lugar de encuentro entre arte y política. Un com-partir de las producciones sensibles, de los actos y de las palabras que caracteriza para Rancière el “régimen estético de las artes”.

“Llamo com-partir [partage] de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que da a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen en él los lugares y

las partes respectivas. [...] El com-partir de lo sensible deja ver quien puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales se ejercita dicha actividad.[...] Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.”¹¹⁶ En este caminar común, los participantes sienten una comunidad de movimientos posibles.

La performance de referencia al poner el cuerpo en movimiento a partir de un cambio sensorial (ojos cerrados) propone una mutación del orden habitual de los sentidos (donde la vista empujada por la “*voluntad de ver*” in visibiliza objetos y actividades visuales inconvenientes) y se conforma como terreno de emergencia del cuerpo (u) tópico. Con cada nueva performance se presenta una nueva utopía superadora de la topía repetitiva.

Ahora bien, sería interesante repensar la propuesta del “**Ágape**” **insípido** en el terreno de la subjetividad política. Como plantea Foucault, el cuerpo no puede pensarse como algo naturalmente dado, ajeno a la cultura y a los discursos de poder/saber y saber/poder que lo conforman y lo atraviesan volviéndolo legible y visible. Esto significa que, como señala Meri Torras “nos convertimos en un cuerpo en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, individuos, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir”¹¹⁷. Durante este proceso, las instituciones disciplinadoras –colegio, cárcel, fábrica, ejército y hospital- en tanto que dispositivos del poder, son las encargadas de “normalizar” los cuerpos bajo un régimen de vigilancia, control y castigo. Siguiendo a Torras “La mirada disciplinadora del sujeto está asociada a la legitimidad de unos actos y a la prohibición de otros”¹¹⁸. Es decir, a una ley que dicta la inyunción pero que no nos permite verla. Ver sin ser vistos, una mirada con la que jamás podremos cruzar la nuestra.

Foucault señala que, tanto la coacción como el control se ejercen en el mismo proceso de devenir cuerpo-sujeto, debido a lo cual no se puede concebir fuera de la subjetividad. Al tener el poder inscripto en el cuerpo, este se vuelve invisible y se naturaliza con el objetivo de que los sujetos se mantengan dóciles dentro de un sistema social-económico funcional al poder.

Si bien el cuerpo es una materialización política y cultural que no tiene una existencia anterior al lenguaje y a la cultura, eso no significa que estemos completamente predeterminados por este. Es decir, en palabras de Torras “el cuerpo tiene una relación bidireccional con el entorno socio-cultural: lo constituye y a la vez es constituido por este”¹¹⁹.

La performance, en tanto que realización escénica ritualizada se conforma como comportamiento reiterado, un volver a poner en obra y un volver a experimentar un repertorio de significados socialmente establecidos de antemano. Esta repetición incluye a su vez, la posibilidad de crítica y cambio. Al poner en marcha procesos activos de corporización¹²⁰ llevados a cabo por los participantes y el performer -vinculados a las experiencias vividas y renovadas constantemente a través del cuerpo- se descubre al cuerpo como una incesante y continúa materialización de posibilidades.

Como ya mencionamos anteriormente, en la experiencia del “Ágape” Insípido, el cuerpo se vuelve extrañamente presente e inesperadamente se dice, se muestra, se pronuncia descubriendo el elemento (u) tópico de todo cuerpo. Al situar la performance un cuerpo con capacidad de acción, movimiento y pensamiento, estaría inaugurando la posibilidad de pensar un espacio para la subversión y la acción política.

Según señala Foucault serían las Tecnologías del yo las que señalan la im/posibilidad de la actuación del yo sobre sí mismo y desde sí mismo ya que *“permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una*

transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto grado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”¹²¹.

6. Transferencia de conocimiento del “Ágape” Insípido

Una de las vías alternativas que alberga el proyecto del “Ágape Insípido” radica en la posibilidad de transferencia de dichas experiencias de conocimiento a un nuevo contexto, como ser el del ámbito educativo.

El proyecto propone un enfoque transdisciplinar que aspira a un conocimiento relacional, indagando entre, a través y más allá de las disciplinas. Procura así una comprensión del mundo centrado en la unidad de conocimiento. Este tipo de conocimiento que propone el “Ágape” Insípido, estaría vinculado a una línea de trabajo que ha sido desarrollada por el filósofo y sociólogo francés Edgard Morín, promotor del llamado pensamiento complejo¹²². Un tipo de pensamiento que otorga un lugar importante a la incertidumbre, la indeterminación y los fenómenos aleatorios, entendiendo que la complejidad siempre está relacionada con el azar.

“Conocer y pensar no es llegar a una verdad totalmente cierta, es dialogar con la incertidumbre”¹²³. Morín señala que en el conocimiento existen tres tipos de incertidumbre: la cerebral, implicaría que el conocimiento nunca es un reflejo de lo real, sino la traducción y reconstrucción, por lo cual supone la contingencia del error; la psíquica, implicaría que el conocimiento de los hechos es siempre tributario de la interpretación y la epistemológica, se deduciría de la crisis de los fundamentos de certeza en filosofía y en ciencia.¹²⁴ Morín se posiciona críticamente frente al paradigma científico occidental, considerando que su abordaje sobre el conocimiento ha sido simplificador y reduccionista. “La inteligencia que no sabe hacer otra cosa que separar, rompe lo complejo del mundo en fragmentos disociados,

fracciona los problemas, convierte lo multidimensional en unidimensional.”¹²⁵. Así mismo repara en que, los modos simplificadores han afectado a todo un sistema de pensamiento - Ontología, Metodología, Epistemología, Lógica – que acaba cercenando los fenómenos y las realidades de las que quiere dar cuenta. En el afán de poder englobar la realidad mediante ideas claras y distintas, este paradigma oculta y expulsa, todo aquello que provoca ambigüedad, incertidumbre, contradicción, interferencia y error.

¿Por qué la propuesta del Ágape se vincularía con la noción de incertidumbre que propone Morín, la pedagogía crítica de Paulo Freire, y/o la noción de conocimiento de Humberto Maturana?

Desde un principio la performance estuvo pensada como intersección, como cruce, entre lo teórico académico y el cuerpo en escena, como público/ actor/ degustador y artista /investigador, por otro. La propuesta del “Ágape” Insípido hace ingresar al cuerpo y a los sentidos como motores del conocimiento, promoviendo una experiencia que posibilita el ser otro con los otros y que acontece a través del propio cuerpo. Un trabajo centrado en la percepción de los sentidos y en su interrelación: el sentido del olfato, el táctil, el auditivo y el visual intervienen en la percepción del sabor. Propone un juego en torno a lo indeterminado que desestabiliza las relaciones de oposición sujeto/objeto, activo/pasivo, orden/desorden, arte/realidad, significante/significado, descubriendo la ambigüedad de las mismas. Posibilita de este modo, el ingreso de la incertidumbre y la contingencia. Y también al error que es fundamental para “el aprender”. Facilita el aprendizaje sobre los diferentes gustos y permite explorar cómo la lengua identifica las sensaciones de dulce, salado, ácido, amargo y umami. Propone una exploración sobre la forma en que sabores y texturas afectan al cuerpo (despertar de emociones, memorias, recuerdos y sensaciones). Y de esta manera, genera una vinculación entre gusto y emoción. Impulsa la práctica del movimiento grupal espontáneo en un espacio

compartido, con el objetivo de indagar la relación sabor-cuerpo-movimiento. Posibilita una reflexión sobre la percepción funcional y la percepción estética.

Si como expone Paulo Freire en *El grito Manso*, “Somos lo que estamos siendo, la condición para que yo sea es que esté siendo. Cada uno es un proceso y un proyecto y no un destino¹²⁶”. La performance se sitúa exactamente ahí en ese lugar que habilita el proceso, la mirada diferente, y la construcción de un proyecto en movimiento.

Dicha experiencia, se conforma como una vía alternativa al sistema de enseñanza tradicional que se encarga de educar para excluir los objetos de su entorno, dividir las disciplinas –más que a reconocer sus solidaridades- y disociar los problemas, más que vincularlos e integrarlos. Y que, como señala Morín “Nos induce a reducir lo complejo a lo simple, es decir a separar lo que está unido, a descomponer y no a recomponer, a eliminar todo lo que le aporta desorden o contradicciones a nuestro entendimiento.”¹²⁷

El ser humano se presenta así, en toda su complejidad “ser al mismo tiempo totalmente biológico y totalmente cultural. El cerebro, la boca con la que hablamos, la mano con la que escribimos son órganos totalmente biológicos y, al mismo tiempo, totalmente **culturales**”. Morín señala que nuestras actividades biológicas elementales- comer, beber, defecar- están fuertemente vinculadas con normas, prohibiciones, valores, símbolos, mitos, ritos, etc., es decir lo más específicamente cultural y a su vez las actividades culturales.¹²⁸

La posibilidad que aparece en la última parte de la performance donde se abre el diálogo entre participantes, artistas y observadores no participantes, se inscribe en el contexto del lenguaje que propone Humberto Maturana. “[...] en nosotros, los seres humanos, el emocionar es mayormente consensual, y sigue un curso entrelazado con el lenguaje en nuestra historia de interacciones con otros seres humanos. Así, incluso para las interacciones

recurrentes a través de las cuales los lenguajes ocurren entre dos o más seres humanos, es necesario en ellos un flujo particular de disposiciones corporales que momento a momento los dispone a permanecer en interacciones recurrente.”¹²⁹ Las etapas previas que giran alrededor de la degustación, el movimiento y la vibración musical, predisponen a esta apertura al diálogo y justifican el hecho, de escuchar aportes, tan ricos como diversos.

Este autor que se denomina a sí mismo científico porque su formación de origen es la biología afirma que “ [...] *la cultura occidental menosprecia las emociones, o, al menos las considera un recurso de acciones arbitrarias que no merecen confianza, porque no surgen de la razón[...]*”¹³⁰ pero las considera básicas en el proceso de comunicar y comunicarse. Tanto que lo explica así “[...] *cuando este flujo de disposiciones corporales para interacciones recurrentes termina, cuando en el curso de este emocionar la emoción que resulta de las interacciones recurrentes en el lenguaje terminan, el proceso de lenguajear (la conversación) termina.*”¹³¹

6.1-Recapitulación

El proyecto “Ágape” Insípido utiliza la lengua como órgano básico de su desarrollo ya que parte del uso de la misma para ingresar en el terreno de lo insípido. El terreno fértil del cual se producirán a posteriori, todos los “lenguajes” que desataron las papilas gustativas.

A continuación, realizaremos una breve recapitulación, enunciando los aspectos más relevantes desarrollados en cada uno de ellos.

En el apartado uno -*Ágape Insípido en el contexto de la práctica de investigación artística participativa*- se introduce un breve resumen sobre los debates en torno a la investigación artística y se esboza algunos de sus problemas. Asimismo, se sitúa al Ágape Insípido en la línea denominada como investigación en la Artes participativas, enmarcándola dentro de la

tendencia descrita por Claire Bishop como “Performance delegada”. Alertando, por añadidura los riesgos implícitos que esto supone en el actual contexto del arte contemporáneo.

En el apartado dos *-Una nueva contribución al concepto tradicional de lo insípido-* se presenta y explica la noción elaborada por el filósofo y sinólogo francés François Jullien, a partir de la cual, se descubre la posibilidad de desplazar al ámbito artístico, dicho concepto. Además, se manifiesta una nueva propiedad implícita en lo *insípido*, la cualidad de lo indeterminado. Dicho atributo, se conforma como una nueva perspectiva para pensar las relaciones entre las diversas disciplinas, igual que la articulación entre el campo práctico y el teórico.

En el apartado tres *-El proceso creativo-* se enuncia el tema de la investigación - lo *insípido* en el cuerpo- al que se pretenderá abordar mediante la práctica artística. También se exponen las diferentes tensiones articuladas a partir del entramado de los ejes teóricos con la práctica y se presenta el tipo de enfoque que se adoptará: el transdisciplinar. Igualmente, se define el ámbito de acción para la creación artística: el campo de la performance.

En el apartado cuatro *-Documentación-* se realiza una descripción detallada de las cuatro experiencias consumadas y se entrega una memoria sobre las reflexiones a partir del intercambio con los participantes. Además, se explican las modificaciones introducidas entre una y otra experiencia, así como los cambios vinculados al contexto de presentación. También se sugieren avances respecto a la investigación y se enseña material fotográfico de las diferentes performance. En la sección *Entrevistas*, del mismo apartado, se transcriben conversaciones efectuadas con profesionales del ámbito en cuestión y con personas ajenas al mismo en torno a la posibilidad de un cuerpo *insípido*.

En el apartado cinco *-La posición del cuerpo en la performance-* se analiza la performance a partir del concepto de cuerpo (*u*) *tópico* elaborado por Foucault, entrelazado con otros autores. En consecuencia, se descubre un cuerpo con capacidad para la acción, abriendo así, una línea para pensar el **cuerpo insípido** en el terreno de la subjetividad política.

En el último apartado *- Transferencia de conocimiento-* se plantea la posibilidad de transferir las experiencias de conocimiento del “Ágape” Insípido al ámbito de la educación. Para ello, se relaciona la propuesta del proyecto a la noción de incertidumbre elaborada por Edgard Morín, a la pedagogía crítica de Paolo Freire y a la noción de conocimiento de Humberto Maturana.

7. Aportaciones al conocimiento desde la práctica artística

Durante el desarrollo del presente trabajo, se ha intentado demostrar el carácter de investigación artística que posee la performance participativa “Ágape” Insípido y porqué podría ser considerada como una contribución original al conocimiento, tanto en el contexto académico como en el artístico.

Mediante la exposición de los diferentes apartados, se mostraron los diversos criterios referidos al propósito de la investigación, la originalidad en su concepción, el proceso creativo, el contexto cultural, los métodos, la transferencia de conocimiento, la documentación de los eventos, y otros anexos que podrían seguir desarrollándose.

A continuación, realizaré la enumeración de las aportaciones al conocimiento, que a mi criterio son generadas por la investigación artística “Ágape” insípido:

- Presenta un enfoque transdisciplinar que aspira a un conocimiento relacional indagando entre, a través y más allá de las disciplinas, procurando así una comprensión del mundo centrado en la unidad de conocimiento.
- Promueve la desjerarquización del sentido de la vista democratizando los otros sentidos.
- Plantea la posibilidad de moverse en el terreno de la incertidumbre y el error como forma de aprendizaje.
- Fomenta el tránsito de lo unidimensional a lo multidimensional permitiendo abordar las diferentes problemáticas desde otro punto de vista.
- Propone lo insípido como una condición de posibilidad.
- Impulsa el cuestionamiento de los propios saberes adquiridos.
- Provoca una fractura de las oposiciones binarias dicotómicas como modelo hegemónico de pensamiento.
- Reconoce las solidaridades entre disciplinas incluyendo algunas tan disímiles como las artes del movimiento y la gastronomía. Y las diversas gastronomías entre sí.
- La performance carga la posibilidad de desafío. Connota de manera simultánea un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo.
- Inaugura un espacio para pensar al cuerpo como agente de cambio en el terreno de la subjetividad política.
- Plantea la posibilidad de utilizar el cuerpo como una forma de transferencia de conocimiento, entendiendo que pensamiento y acción van unidos.

Antes de concluir, sería importante aclarar que, cada uno de estos apartados, se presenta como un campo de investigación fértil, que podría ser profundizado y ampliado en un futuro estudio doctoral. Ya sea mediante la exploración del cuerpo insípido como posibilidad de acción y creación, la relación cuerpo-gastronomía, y el desarrollo de la noción de lo efímero como una nueva modalidad del tiempo en la época de la globalización.

Anexo I

Insipidez poética ¹³²

En la mesa del banquete se incluyen tarjetas con algunos poemas chinos de antiguas dinastías Tang -remiten a la insipidez poética- buscando conjugar saber-sabor-escritura.

Tras la lluvia se abren vigorosas las flores del melocotón.

En lo profundo del bosque, corren algunos ciervos.

Junto al agua, es mediodía, todavía no oigo las campanas.

Cortinas de bambú separan la densa niebla

y de la cumbre esmeralda cuelga una cascada.

Nadie sabe dónde fue el ermitaño.

Reposo triste recostado en un pino.

Li Bai

El hombre reposa, caen las flores de acacia

La noche es tranquila, la montaña vacía en la primavera,

sale la luna, en la montaña sorprende a los pájaros.

Entonces se oye su canto en el torrente primaveral.

Wang Wei

En la montaña vacía no se ve ningún hombre,

Sólo se oye el eco de sus voces.

En lo profundo del bosque regresan las sombras

De nuevo brilla el sol en el musgo verde.

Wang Wei

Capítulo X del Lao Zi

Sin salir de la propia casa,

se conoce el mundo.

Sin mirar por la ventana,

*se conoce el **dao** del cielo (**tian dao**).*

Cuanto más lejos se va,

menos se sabe.

Por eso el sabio conoce sin viajar,

distingue las cosas sin mirar,

realiza su obra sin actuar.

En el murmullo del arroyo ladra un perro.

Pienso en la noche tranquila,

la luna brilla ante la cama,

Sobre la escarcha está la duda,

Miro arriba y está la luna llena

Miro abajo y añoro mi tierra.

Li Bai

La cadencia es lenta, el tañido relajado:

En la noche profunda, unos pocos sonidos.

Penetran el oído, insípidos y desabridos;

Con el corazón en paz, en el fondo está la emoción.

Bo Juyi

Anexo II

Lo Astringente en la cocina japonesa

La inclusión de este anexo referido a “lo astringente” tiene su justificación en el hecho de las similitudes entre el concepto mencionado y “lo insípido”. Todo lo referido a la “*experiencia corporal del sabor*” remite a la experiencia performática Ágape insípido.

“Astringente, amargo, agrio”¹³³

Entre los sabores periféricos próximos al astringente los japoneses conocen el nigami (amargo) y el egumi (agrio). Como las palabras son diferentes, hay que distinguir las cosas, y de hecho las distinguimos.

Si queremos diferenciar esos sabores según los alimentos, podemos proponer esquemáticamente, las siguientes asociaciones:

- *Shibumi (astringente): te, vino, caqui, granadas, salvia, membrillos, aceitunas, bellotas, judías rojas (el sabor proviene del tanino);*
- *Egumi (agrio): acedera, ruibarbo, remolachas, acelga, recula (el sabor proviene del ácido oxálico);*
- *Nigami: (amargo): café, té, cerveza, pimienta, tabaco, tomates, cacao (el sabor proviene de los alcaloides)*

Gracias a estas palabras los japoneses llegamos a distinguir tales sabores. En otras culturas los sabores se reparten e identifican de modo diferentes según las oposiciones distintivas pertinentes a la paleta gustativa.

Pero mas allá de su interés antropológico, esta característica de la paleta y el léxico gustativo no me interesan en si mismas, en la medida en que no siempre es posible distinguir con claridad un sabor de otro, pues un alimento no está constituido por un único sabor. La mayoría de los alimentos astringentes, por ejemplo, también contienen amargor. Lo que me interesa, sobre todo, es el hecho de que una palabra, shibumi, que designa un sabor casi totalmente ausente de los platos preparados, haya podido adquirir tal importancia.

El valor positivo que ha alcanzado sobrepasa ampliamente el simple gusto astringente y llega a ejemplificar el desarrollo de un universo estético rico y autónomo sin alejarse completamente de su primer significado. La palabra egumi, por su parte, tiene pocos matices, mientras que nigami tiene un alcance mas vasto, pero sigue estando confinada en el uso a una apreciación negativa, y sobre todo abstracta.

A fin de cuentas son seguramente los objetos al kakishibu los que han permitido que la palabra desarrolle tal universo de referencia. Para enriquecer el universo de lo astringente hubo de pasarse por lo concreto (las manos que cogen el caqui verde, que dan una capa con el cepillo, que ensamblan un abanico distinto a partir del básico accesorio de papel); hubo de pasarse por el olor (que permite determinar en que momento debe interrumpirse la fermentación del kakishibu, por la apreciación a la vista de la textura de la mezcla con hollín y luego otra vez por las manos (que sostienen el paraguas, agitan el abanico y acarician el papel).

Pues lo astringente, recordémoslo, no es, en propiedad un sabor, es una sensación en el cuerpo entero.

Los sabores se dividen por lo general en dulce, acido, salado, amargo y umami (sabroso). En vista de esta tipología la astringencia se situaría más atrás en la paleta gustativa.

Los especialistas han formulado diversas teorías. No entraremos en detalle a este respecto, pero si los sabores se definen como aquello que se percibe en las papilas gustativas, debemos reconocer que las sensaciones de astringencia y de picor son igualmente bien percibidas por otros órganos además de la lengua. ¿A quien no se le han inflamado alguna vez los dedos tras haber manipulado guindillas? En es momento lo que se activan son los receptores del dolor. De igual forma cuando mordemos un caqui astringente, por describirlo secamente, la que queda “curtida”, como de cuero, es toda la boca.

Lo astringente se nota en el cuerpo, no solo cuando se trata de fabricar objetos, sino cuando lo asimilamos en nosotros. Si esa palabra evoca tantas sensaciones diferentes, desde un color hasta la apariencia de una persona, y desde una textura hasta un timbre de voz, ha de existir un vínculo, aunque lejano, con esa experiencia corporal del sabor. Designa una percepción estética sensible en todo el cuerpo.

Anexo III

El drama de la mirada ¹³⁴

La inclusión de estos textos sobre la mirada en el anexo, alude a la contaminación visual que vuelve al sentido de la vista predominante y a la intencionalidad de la performance de suprimir en parte la mirada sobre los alimentos y sobre el otro.

“...Las redes informáticas, la propia televisión, las tecnologías de la visión en general, no son la causa originaria de las transformaciones en el orden del sentido de la vista. Ellas son, en gran medida, consecuencia o al menos, proceden a modo de causa eficiente e ineludible después. Hay que imaginar a esas tecnologías, a esas pruebas del progreso, por mas rutilantes que parezcan a simple vista, como cristales de aumento que fijan formas en lo visible, como visores que al mundo abren como panorama, como ranuras por donde la reticencia del caos natural, libidinal y urbano cede un poco de terreno y permite el ensamblaje, como el único ángulo recomendado desde el cual el un dibujo anamorfótico recompone algunos de los elementos de su composición. Pero el impulso que empuja a los hombres hacia esas torretas corre por un carril mas ancho y es previo: es la voluntad de ver, disposición subjetiva para la cual ya hacía mucho tiempo que un conjunto de instalaciones y de tecnologías estaban siendo dispuestas a fin de orientar la atención visual, a fin de señalar perspectivas convenientes, a fin de hacer rotar el globo ocular sobre un encuadre –ojo de mosca- hacia el cual también confluían millones de ojos. Y también para invisibilizar objetos y actividades visuales inconvenientes y para atrofiar ciertos modos de ver.”

Las “verdades visuales” que se exponen en esos marcos no son imágenes del mundo sino, según la famosa fórmula de Heidegger, un mundo solo bajo la forma de imagen.

*El sentido de la vista es, evidentemente, continuo (prosigue incluso durante el sueño); pero la **obligación de ver** es de otro orden. Indagarla exigiría una autopsia profunda de los espacios visuales que se nos ofrecen a la vista”¹³⁵*

“Al interior de la megamáquina la experiencia perceptual humana se cumple en espacios, tiempos y territorialidades organizadas: el caos se autobombea libertario pero no cesa de imponer un cosmos al pensamiento y la experiencia. De todos modos, la comunicabilidad des-corporalizada promovida actualmente por todos los medios no debe ser contrapuesta a lo “apocalíptico hippie” sino a la sensorialidad conversacional y orgánica, tanto como el “espectáculo” no es necesariamente enemigo de la cultura letrada sino de la autocelebración de la comunidad. Por su parte el populismo tecnológico que se corresponde con la ciudad informática mixtura de innovación constante y acrítico entusiasmo puede conducir a una condición perversa: ocurre cuando se renueva el parque tecnológico de una nación pero se soslayan o combaten presupuestos culturales y sensibilidades perceptivas no informadas por el emplazamiento técnico del mundo. A esa alianza de hierro podemos llamar futurismo conservador. Esa alianza siempre ha requerido de médiumes: así Bismarck y Von Moltke fueron encarnaciones de las señales telegráficas, Hitler y Roosevelt lo fueron de voces radiales; así Kennedy y Krushev fueron incorporaciones televisivas; también Internet mantiene abierto un canal de navegación para un poder que recién esta desarrollando los prototipos de visados mas convenientes. Recuérdese el momento de sinceridad o de soberbia de Adolf Hitler al inaugurar el Autobahn “sin el automóvil, el aeroplano y el altavoz no hubiera sido posible la conquista del poder”. Quizás Internet se corresponde con la época de

la ubicua fuerza militar de despliegue rápida y de las “cirugías militares”, tanto como la radio se correspondía con la blitzkrieg y la televisión con la “guerra fría”.

Es inevitable: que millones de personas terminarán asociadas al club Internet. ¿Que otra cosa pueden constituir sino una variante no demasiado novedosa de la vieja forma de multitud? Una multitud en la que cada cuerpo está inmunizado contra el otro. ¿Que percepción del destino en común está promoviendo la experimentación en las redes informáticas? En todo caso, los internados constituirán algo más que una masa: una hipermasa. ¿Podrán generar una nueva sociabilidad? En las redes se reproduce nuestra sociedad: sus necesidades, sus necesidades financieras, sus inquietudes, sus problemas, no se distinguen de su actual actualidad. En ellas flotan y pululan los así llamados “datos basura” -acaso el líquido arterial de la red- las banalidades de la auto publicidad personal y la inextinguible y omnipresente publicidad”¹³⁶

“Hay problemas urbanos cuando la escenografía ya no puede mantener la excitación funcional de los sentidos corporales. Hay problemas de orientación emotiva en las calles cuando el espacio comienza a develar su condición de campo concentracionario –cuando técnica- estadística- economía y cámaras de vigilancia se ajustan en exceso a la silueta humana. Así como en el siglo pasado la avenida amplió la perspectiva visual y espacial del transeúnte y la carretera lo hizo en los años 30 y 40, hoy es el turno de las redes informáticas de centrifugar a la población. ¿Que experiencia vivida del espacio supone esta fuga? Es ésta la cuestión existencial que no puede resolverse irresponsablemente con la celebración de la aproximación de las distancias. Lo cercano es siempre el lugar más ajeno al tacto, y lo mediato y representado demasiado fácil de alcanzar: nos llevan adonde cualquiera puede ir”¹³⁷

“En la ciudad del siglo XIX la arquitectura estaba quieta y los hombres agitados; hoy, cuerpos marcados no pueden sino pastar alrededor de mágicas y guisantes linternas, algunas de las cuales –no todas- conforman una “galería de espejos deformantes”. Rearticulación diaria: la imagen del cuerpo humano es contrahecha

...Solo en el consumo visual de fragmentos soportamos la visión de la ciudad. Sobre el mismo eje la ciudad nos vigila fragmentariamente –pero reconstituyendo una totalidad- a través de la mirada de cámaras de vigilancia instalada en espacios donde se juega y se evidencia algo de su matizado, o auscultando los identikits que en cada formulario burocrático completado, confesamos. Sentirnos observados todo el tiempo es el síntoma urbano y sobre nuestra disposición a ser observados se apuntalan los instrumentos de la observación que el estado refina. El ser-observado apenas puede imaginar la huída”¹³⁸

Bibliografía

Libros:

Jullien, François. (1998). *Elogio de lo insípido, A partir de la estética del pensamiento chinos*. (Trad. de Anne-Helene Suarez). España: Siruela S.A

Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Trad. M Ana Diz). Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Bishop, Claire. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* Brooklyn, Estados Unidos: Verso.p 382.

Gruss, Luís. (2010) *El Silencio: lo invisible en la vida y el arte*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Bardet, Marie. (2012) “*Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*”. Buenos Aires: Cactus.

Foucault, Michel. (2010) “El Cuerpo Utópico: Las Heterotopías” Buenos Aires: Nueva Visión.

Foucault, Michel. (1990) “Tecnologías del yo y otros textos afines” Barcelona: Paidós Ibérica

Morín, Edgard. (2001) “La cabeza bien puesta- Repensar la reforma Reformar el pensamiento- -Bases para una Reforma Educativa- “Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Jacqueline Lesschaeve (2009) *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. (Trad. de Helena Álvarez de la Miyar). España: Global Rhythm Press.

Lepecki, André (2008) *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. (Trad. de Antonio Fernández Lera). España: Cuerpo de Letra. Danza y Pensamiento.

Fischer-Lichte, Erika. (2011) *Estética de lo Performativo*. (Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha). España: Abada Editores.

Freire, Paulo (2004) *El grito manso*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Maturana, Humberto (2002) *La objetividad un argumento para obligar*. Providencia-Santiago de Chile: Editorial Océano - Dolmen Ediciones

Merleau-Ponty, Maurice (1977). *El Ojo y el Espíritu*, Buenos Aires: Paidós.

Adriá, Ferran (1997) *Los Secretos de El Bulli –recetas, técnicas y reflexiones-*. Barcelona: Altaya, S.A.

Bentivoglio, Leonetta (1985) *La Danza Contemporánea*. (Trad. Susana Tambutti). Milano: I Manual Longanesi & C.

Fratini, Roberto (2011) *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. (Trad. Rosalía Gómez Muñoz). España: Cuerpo de Letra. Danza y Pensamiento.

Sekiguchi, Ryoko (2012) *El secreto de la cocina japonesa. Lo astringente y la comida fantasma*. España: Trea

Le Breton, David (2007) *El Sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Buci-Glucksmann, Chistine (2006) *Estética de lo Efímero*. Madrid: Arena Libros.

Ferrer Christian (1996) *Mal de Ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Colihue SRL.

Taylor, Diana (2012) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Artículos en Revistas:

Bordgorff, Henk, (2010). "The Production of Knowledge in Artistic Research". In: Michael Biggs and Henrik Karlsson (eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, pp. 44-63

Borgdorff, Henk (2006) *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.

Borgdorff, Henk, (2009). Artistic Research as Boundary Work. In: C. Caduff, F. Siegenthaler and T. Wälchli (eds.) *Art and Artistic Research: Music, Visual Art, Design, Literature, Dance*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste /

Bishop, Claire, (julio 2007). "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos", *Ramona* 72, p.29

Bishop, Claire, (Verano, 2010/2011). "Performance delegada: subcontratar la autenticidad". In: *Otraparte*. n. 22.

Fuss, Diana (1995), *Dentro/Fuera*, Carhy Caruth & Deborah Esch (eds.), *Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. Traducción de Meri Torras.

Torras, Meri, (2007) "El delito del cuerpo". *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.

Rancière, Jaques. (2008, Junio). "Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento". Traducido del francés por Alejandro Arozamena. *Inaesthetik*. Publicado originalmente en el número 0 de la revista.

Kunst, Bojana. (2009) "On Potentiality and Future of Performance". First published in: Ungerufen. *Tanz und Performance der Zukunft / Uncalled. Dance and Performance of the Future*; Sigrid Gareis & Krassimira Kruschkova (hg.,ed.) ; unter der mitarbeit von, with the collaboration of Martina Ruhsam. Shortlink: <http://wp.me/pliVyi-1Q>

Material Multimedial:

Pozo-Rivas, Ana. (2013). “Ágape” *Insípido* [en línea]. Barcelona. Disponible en <https://vimeo.com/63371782>.

Castro Camila y Etchenique Carolina. (2013) “Ágape” *Insípido* [en línea]. Buenos Aires. Disponible en <http://vimeo.com/76327766>

Web del Proyecto “Ágape” Insípido: <http://agapeinsipido.wordpress.com/>

Entrevistas:

Pozo-Rivas, Ana. (2013). *¿Es posible un cuerpo insípido?* [DVD] Barcelona.

Pozo-Rivas, Ana. (2013). *Conversación alrededor del diseño de cata de “Ágape” Insípido*. [DVD]. Barcelona

1 Bordgorff, Henk, (2010). “The Production of Knowledge in Artistic Research”. In: Michael Biggs and Henrik Karlsson (eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, pp. 44-63

2 Licenciado en 1975 en el Instituto del Teatro de Barcelona. Sigue diferentes estudios y prácticas de danza contemporánea en Barcelona, Londres y Oslo. Entre 1975 y 1985 es actor y miembro del Odin Teatret (Dinamarca), y entre 1979 y 1987 de la Escuela Internacional de Antropología Teatral ISTA. Como autor y director crea en 1984 la plataforma de artes escénicas BASHO, con la que dirige y produce numerosos espectáculos y eventos en diferentes partes del mundo.

Ha sido director artístico de festivales internacionales tales como el Festival Internacional de Teatro de Sitges, Barcelona (1987-1990); ha sido productor/director artístico entre otros del “Teatre obert” en Barcelona (1989-1991), de “The European Theatre” en Copenhague (1994-1996). Entre 1997 y 2000 crea y dirige en Copenhague el proyecto socio-cultural ‘Borderland’, sobre el exilio y los refugiados. Entre el 2001 y 2010 ha sido coordinador y co-director artístico de L’animal a l’esquena situado en Celrà (Girona). Entre el 2007 y 2010 dirige el Master MACAPD (MA in Contemporary Arts Practice & Dissemination) en colaboración con la Universidad de Girona. Es miembro fundador de CRA’P – pràctiques de creació i recerca artística en Mollet.

3 Xavier Le Roy es doctor en biología molecular por la Universidad de Montpellier, Francia, y ha trabajado como bailarín y coreógrafo desde el año 1991. Ha formado parte de diversas compañías, y ha trabajado a menudo con otros coreógrafos. Desde 1996 hasta el 2003 dispuso de una residencia artística en Podewil, Berlín. Entre los años 2007 y 2008 fue “Artista Asociado” en el Centre Chorégraphique National de Montpellier. El año 2010 Le Roy fue residente artístico con el Programa MIT de Arte, Cultura y Tecnología en Cambridge, Massachusetts. A partir de sus trabajos en solitario, como por ejemplo *Self Unfinished* (1998) y *Product of Circumstances* (1999), abrió nuevas perspectivas en el campo del arte coreográfico. Sus últimas obras son los solos *Le Sacre du Printemps* (2007) y *Product of Other Circumstances* (2009), la obra grupal *low pieces* (2009-2011) y una “producción” creada juntamente con Mårten Spångberg para la exposición *Move: Choreographing You*. En 2012 estrenará una obra destinada a un espacio expositivo, “*Retrospectiva*” de Xavier Le Roy en la Fundació Antoni Tàpies.

4 Self Unfinished (autoinacabado) fue realizado el 10 de marzo del 2011 en el Mercat de Les Flors. LLeva a la audiencia a un viaje de metamorfosis. En este solo, creado en 1998, Xavier Le Roy se transforma en una criatura híbrida extraordinaria, parte máquina, parte alien, parte humana. Utilizando todo tipo de aparatos físicos, el coreógrafo francés crea un mundo de ilusión que es inquietante porque es, al mismo tiempo, asfixiante.

Para y con: **Xavier Le Roy**

Acuerdo de colaboración con **Laurent Goldring**

Música **Diana Ross**

Producción in situ productions and Le Kwatt

Coproducción Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern

Con el apoyo TanzWerkstatt-Berlin, Podewil-Berlin and the Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur

5 Responsable desde el año 2008 del sitio web y del material audiovisual de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Estudió Diseño Gráfico en la PUCV de Valparaíso, Chile. Entre 2004 y el 2006 trabajó como docente de la Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño de la PUCE en Quito, Ecuador. Asimismo, durante los años 2005 y 2006 trabajó con artistas locales en la elaboración de proyectos educativos para el programa **Arteeducarte** en Quito. Realizó el Master en Gestión Cultural de la Universitat de Barcelona y cursó el Programa de Estudios Independientes (PEI) 2008-2009 del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, donde integró el grupo que desarrolló "Contracampo 70", en el marco del proyecto colaborativo "Peligrosidad social" (2010). Ha integrado el equipo del proyecto **Archivo Tesauero**, y actualmente participa en la creación del área **Arts Combinatòries** y de la red de trabajo **Prototips en codi obert** de la Fundación Antoni Tàpies.

6 **Re.act.feminism**- a performing archive es un archivo temporal con continua expansión que itenera por seis países europeos desde el año 2011 hasta el 2013. Presenta el arte de la performance feminista, queer y de crítica de género desde la década de 1960 hasta la de 1980. Durante su ruta por Europa el archivo de performances es presentado y activado de diferentes modos, con exposiciones, performances en directo, conferencias, lecturas y proyecciones. *¿Es posible un cuerpo insípido?* fue un workshop presentado en marco de las actividades desarrolladas en la F.A Tàpies durante la muestra en Barcelona.

7 Bardet, Marie, (2012) "Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía". *Buenos Aires*: Cactus

8 Taylor, Diana (2012) "Performance" Buenos Aires: Asunto Impreso

9 Bordgorff se refiere a las reformas realizadas en el ámbito politécnico-escuelas superiores profesionales- que le otorgaron oficialmente el estatus de la universidades, permitiendo que las escuelas se adugurase una financiación pública para la investigación (Candlin, 2001). Y al proceso Bolonia a partir del cual se forja un único marco para la educación superior que consiste en tres ciclos: cursos de grado, máster y

doctorado. Borgdorff, Henk (2006) **The Debate on Research in the Arts**. Sensuous Knowledge 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.

10 Sheikh, Simon. Spaces for Thinking.Perspectives on the Art Academy.

11 Idem.

12 Idem.

13 . Borgdorff, Henk (2006) **The Debate on Research in the Arts**. Sensuous Knowledge 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.

14 Ibid.,p.10

15 ídem.

16 ídem.

-
- 17 Ibid.,p.11
- 18 Idem.
- 19 Ibid., p10
- 20 Ibid.,p12
- 21 Borgdorff, Henk, (2009). Artistic Research as Boundary Work. In: C. Caduff, F. Siegenthaler and T. Wälchli (eds.) *Art and Artistic Research: Music, Visual Art, Design, Literature, Dance*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste /
- 22 Ibid., p3
- 23 Bordgorff, Henk, (2010). "The Production of Knowledge in Artistic Research". In: Michael Biggs and Henrik Karlsson (eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, pp. 44-63
- 24 Borgdorff, Henk (2006) *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.
- 25 Bishop, Claire (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*" Brooklyn, USA: Verso.p 382
- 26 Bishop, Claire, (julio 2007). "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos", Ramona 72, p.29
- 27 "[...] cuando la caída del comunismo privó la izquierda de los últimos vestigios de la revolución que una vez había vinculado radicalismo político y estético". Bishop, Claire, (julio 2007). "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos", Ramona 72, p.29
- 28 Ídem.
- 29 Bisho, Claire, (Verano, 2010/2011). "Performance delegada: subcontratar la autenticidad". In: Otraparte. n. 22.
- 30 ídem
- 31 ídem
- 32 ídem
- 33 ídem
- 34 Ídem
- 35 ídem
- 36 ídem
- 37 ídem
- 38 ídem
- 39 ídem
- 40 Auslander, Philip *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Londres y Nueva York, Routledge, 1999), p. 58. Agrega: "Incluso en nuestra cultura hipermediatizada, se asigna mucho más capital simbólico a las acciones en vivo que a las mediadas".
- 41 Francois Jullien, *Elogio de lo insípido, A partir de la estética del pensamiento chinos*, trad. por Anne-Helene Suarez, (España: Siruela, 1998), 172.
- 42 Rancière, Jaques . "Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento". Traducido del francés por Alejandro Arozamena. Publicado originalmente en el número 0 de la revista Inaesthetik (junio de 2008).
- 43 Diccionario Real de la Academia Española- Vigésima segunda edición- Tomo II Espasa Calpe.
- 44 Calmels, Daniel (1997) "Cuerpo y Saber" Buenos Aires: D&B editores
- 45 Ibid.,p.24

⁴⁶ Le Breton, David (2007) "El Sabor del mundo. Una antropología de los sentidos" Buenos Aires: Nueva Visión

⁴⁷ Ibid.,p.289

⁴⁸ Como expone Alfredo Franco Jubete en su artículo *Lo insípido, Sabor de Vanguardia*, publicado el 26-05-2011 en www.loscincomejores.com (guía gastronómica de Madrid y Provincia) "...Solo los chinos valoran lo insípido y es reconocido como un valor. Es la fabulación del sabor, lo **evanescente frente a la certidumbre**. Tiene su fundamento en los principios de la cocina china y su relación con la vida. La comida es tanto alimento como medicina para el cuerpo. Hay alimentos **yin** y otros **yan**. Y dentro del mismo concepto, hay comidas **fan** (básicas) y comidas **ts'ai** (secundarias, pero más sabrosas). Lograr el equilibrio de todo ello es clave. También, hay estilos de cocina china, como el de Sichuan, de sabores más intensos que los de Beijin, Shangai o Cantón. Lo insípido, Sabor de Vanguardia. (www.loscincomejores.com/labocamagazine/sabor_de_vanguardia/)

Según wikipedia, la cocina china está íntimamente relacionada no sólo con la sociedad, sino también con la filosofía y la medicina china. Distingue entre el *cai* (verduras cocinadas y por extensión todo lo que acompaña los cereales) y los cereales en sí, el *fan*. Los alimentos *yin* (femeninos) son alimentos tiernos y ricos en agua como las frutas y las verduras, y tienen un efecto refrescante. Los alimentos *yang* (masculinos) incluyen los platos fritos, especiados y a base de carnes, y sirven para recalentar. Si toda comida tiene que armonizar los sabores, las comidas chinas tienen también que buscar un equilibrio entre lo frío y lo caliente, los colores y la consistencia de los diversos alimentos. Por ello las técnicas culinarias chinas son numerosas y particularmente variadas. La sucesión de platos tal y como se conoce en los países occidentales es sustituida por la búsqueda del equilibrio entre los cinco sabores básicos (dulce, salado, ácido, amargo y picante). Por ello, los platos con sabor exclusivamente dulce sólo se ofrecen al final de los festines dados con motivo de grandes celebraciones. La vista también juega un papel importante en la presentación de los platos. Algunos platos se sirven con fines esencialmente terapéuticos, como los nidos de golondrinas o las

aletas de tiburones que son ingredientes insípidos. El concepto de la complementariedad entre lo frío y lo caliente, heredado de la medicina china, se toma particularmente en cuenta en la gastronomía del sur de este país. http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&cad=rja&ved=0CF0QFjAH&url=http%3A%2F%2Fes.wikipedia.org%2Fwiki%2FGastronom%25C3%25ADa_de_China&ei=pYZEUJzFGceYhQez9oGYCQ&usg=AFQjCNF62gqR8wdB33cXRjLAXE-jdzHmdg

⁴⁹ Lo insípido rechaza cualquier sabor que se afirme en detrimento de otro. "Manifiesta preferencia de la compleción por la indeterminación" Jullien, *Elogio de lo insípido*,55.

⁵⁰ Francois,Jullien, *Elogio de lo insípido, A partir de la estética del pensamiento chinos*, trad. por Anne-Helene Suarez, (España: Siruela, 1998), 172.

⁵¹ Ibid.,p.34

⁵² Ibid., p.45

⁵³ Ibid.,p.25

⁵⁴ Ibid.,p.26

⁵⁵ Ibid.,p.63

⁵⁶ Idem

⁵⁷ Ibid.,p.119

⁵⁸ Idem

⁵⁹ Fuss, Diana (1995), *Dentro/Fuera*, Carhy Caruth & Deborah Esch (eds.), *Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. Traducción de Meri Torras.

⁶⁰ ibid., p.116

⁶¹ Idem

⁶² Francois, Jullien (1998) ,p.42

-
- ⁶³ Bordgorff, Henk, (2010). "The Production of Knowledge in Artistic Research". In: Michael Biggs and Henrik Karlsson (eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, pp. 44-63
- ⁶⁴ Es el proceso a través del cual el individuo adquiere información del ambiente que le rodea dándole significado y contexto, este es por lo tanto el primero de los procesos cognitivos implicados en la adquisición de conocimiento. El proceso perceptivo genera patrones cognitivos estables del ambiente a través de la actividad neuronal del encéfalo. Este proceso facilita la adaptación y supervivencia del sujeto dándole significado a la actividad cognitiva en general y guiando las acciones de las personas.
http://www.unibague.edu.co/sitios/psicologia/index.php?option=com_content&view=article&id=30:sensopercepcion&catid..
- ⁶⁵ Los colaboradores iniciales del proyecto fueron: el cocinero Oriol Castro-jefe de cocina de El Bulli-. El performer: Josep Ferragut; la violinta Mercè Perez y el especialista en Medicina Tradicional China: Daniel Alarcón Zwirnmann
- ⁶⁶ Schechner, Richard. (2000) *"Performance. Teoría y prácticas interculturales"* (Trad.M Ana Diz). Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- ⁶⁷ Bishop, Claire (2012) "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship", Capítulo 9 - 'Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?', I.Arte de Conducta,. Brooklyn, Estados Unidos: Verso pp. 241-250.
- ⁶⁸ Ídem.
- ⁶⁹ Lo más cercano al diálogo como arte fueron las "discusiones" estrechamente estructuradas, desmaterializadas, pero certificadas, de Ian Wilson a partir de 1976 y, en menor medida, de los salones de cerveza gratuita de Tom Marioni (1970-).
- ⁷⁰ Bishop, Claire (2012) "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship", Capítulo 9 - 'Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?', I.Arte de Conducta,. Brooklyn, Estados Unidos: Verso pp. 241-250
- ⁷¹ Ídem.
- ⁷² Según señala Erica Fischer-Lichte, la desestabilización de las oposiciones dicotómicas junto a las situaciones de liminalidad y la autopoiesis del bucle de representación, son los tres aspectos vinculados a la condición de acontecimiento de la realización escénica. Véase Erica F.L, " La realización escénica como acontecimiento" en *Estética de lo Performativo*, (Madrid: ABADA, 2011), 321-357.
- ⁷³ La performance "Ágape" Insípido, se enmarcaría en el movimiento del teatro hacia el ritual que sucede cuando el público, deja de ser un grupo de individuos separados y se transforma en un grupo o congregación de participantes (nota). Turner, Víctor *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, p.95 (es. *El proceso ritual. Estructura y Antiestructura*: "en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres, las convenciones y el ceremonial",p.102)
- ⁷⁴ Turner, Víctor *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, p.95 (es. *El proceso ritual. Estructura y Antiestructura*: "en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres, las convenciones y el ceremonial",p.102)
- ⁷⁵ Ibid.,p.114
- ⁷⁶ Foucault, Michel, (2010) "El Cuerpo Utópico: Las Heterotopías" Buenos Aires: Nueva Visión. p.12
- ⁷⁷ Ibid.,p.119
- ⁷⁸ Ibid.,p.86
- ⁷⁹ Sekiguchi, Ryoko (2012) "El secreto de la cocina japonesa. Lo astringente y la comida fantasma" España: Trea.
- ⁸⁰ Ryoko Skiguchi es poeta y traductora, tanto en francés como en japonés. Dirige en París –donde reside desde 1997- diversos talleres literarios y culinarios.
- ⁸¹ Ibid.,p.62

82 Ibid.,p.63

83 Idem

84 Ibid.,p.71

85 Ibid.,p.75

86 Buci-Glucksmann, Chistine (2006) "Estética de lo Efímero" Madrid: Arena Libros

87 http://www.fundaciotopies.org/blogs/activitatsreactfeminism/?tribe_events=es-posible-un-cuerpo-insipido-hacia-una-experiencia-desde-la-practica-creativa-al-dialogo-con-la-teoria

88 Se refiere a las sonoridades emitidas con menor precisión que al no estar definitivamente actualizadas, conservan siempre algo que desarrollar, permaneciendo implícitamente fecundas. Jullien, *Elogio de lo insípido*,65.

89 Carme Torrent es bailarina, creadora de danza y performer. Ha colaborado con diferentes coreógrafos, compañías, músicos y performers de España y del extranjero. Desde el año 2000 viaja regularmente en el Japón para trabajar y estudiar con Min Tanaka, destacada figura de la danza Butoh y de la técnica Body Wheather.

90 Lo insípido rechaza cualquier sabor que se afirme en detrimento de otro. "Manifiesta preferencia de la compleción por la indeterminación" Jullien, *Elogio de lo insípido*,55.

91 Entrevista realizada a la bailarina Carme Torrent en relación a la posibilidad de un cuerpo insípido (28-01-2013)

92 <http://www.cceba.org.ar/v3/ficha.php?id=1833>

93 Turner, Víctor The Ritual Process. Structure and Anti-ÇStructure, p.95 (*es. El proceso ritual. Estructura y Antiestructura*: "en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres, las convenciones y el ceremonial",p.102)

94 http://www.ub.edu/campusalimentacio/es/noticies/Arte_y_creatividad_UAB.html

95 Bishop, Claire (2012) "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship", Capítulo 9 - 'Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?', I.Arte de Conducta,. Brooklyn, Estados Unidos: Verso pp. 241-250.

96 Turner, Víctor The Ritual Process. Structure and Anti-ÇStructure, p.95 *es. El proceso ritual. Estructura y Antiestructura*.

97 Buci-Glucksmann, Chistine (2006) "Estética de lo Efímero" Madrid: Arena Libros

98 <http://www.movimiento.org/events/laboratorio-del-cuerpo-con>

99 Idem

100 idem

101 Valéry, Paul, (1973) "Soma et Cem", in Cahiers I, 1905-1906, Sans Titres, Gallimard, La Plèide, París, 1973, p.1120

102 Foucault, Michel, (2010) "El Cuerpo Utópico: Las Heterotopías" Buenos Aires: Nueva Visión.

103 idem

104 Idp

105 Foucault, Michel, (2010) "El Cuerpo Utópico: Las Heterotopías" Buenos Aires: Nueva Visión.

106 idem

-
- 107 Nasio, Juan, David (2008) "Mi cuerpo y sus imágenes" Argentina: Paidós.
- 108 Idem
- 109 Entrevista a Eugenio Barba 1987.
- 110 íbid.,p.63
- 111 Bardet considera a la relación gravitatoria como una relación mutua en múltiples direcciones. Se refiere al hecho de no pensar a la gravedad como algo externo que somete al cuerpo sino como relación de atracción mutua entre distintas masas (cuerpo-tierra). En Bardet, Marie, (2012). "*Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*". Buenos Aires: Cactus.
- 112 Bardet, Marie, (2012) "*Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*". Buenos Aires: Cactus
- 113 Ibid.,p.161.
- 114 Ibid.,p.162
- 115 Ibid,p.72
- 116 Rancière, Jaques, *Le partage du sensible: esthetique et politique*, op.cit.,p.12-13.
- 117 Torras, Meri, (2007) "El delito del cuerpo". *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.
- 118 Íbid.,p.23
- 119 Ibid.,p.25
- 120 Los procesos de corporización están vinculados al concepto de "experiencia vivida" de Merleau Ponty. Es el cuerpo fenoménico, el físico estar en el mundo del hombre, la condición de posibilidad de cualquier producción cultural. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento el cuerpo se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo. Véase Erica F.L, "Sobre la producción performativa de la materialidad" en *Estética de lo Performativo*, (Madrid: ABADA, 2011), 155-276
- 121 Foucault, Michel, (1990) "Tecnologías del yo y otros textos afines" Barcelona. Paidós Ibérica
- 122 Morín, Edgard, (2001) "La cabeza bien puesta – Repensar la reforma Reformar el pensamiento – Bases para una Reforma Educativa " Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- 123 idem
- 124 idem
- 125 idem
- 126 Freire, Paulo (2004). "El grito manso" Argentina: Siglo XXI Editores.
- 127 Morín, Edgard, (2001) "La cabeza bien puesta – Repensar la reforma Reformar el pensamiento – Bases para una Reforma Educativa " Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- 128 Idem
- 129 Maturana, Humberto, (2002) "La objetividad un argumento para obligar". – Providencia- Santiago de Chile: Editorial Oceano - Dolmen Ediciones -
- 130 Idem
- 131 idem
- 132 Francois Jullien, *Elogio de lo insípido, A partir de la estética del pensamiento chinos*, trad. por Anne-Helene Suarez, (España: Siruela, 1998), 172
- 133 Sekiguchi, Ryoko (2012) "El secreto de la cocina japonesa. Lo astringente y la comida fantasma" España: Trea.

¹³⁴ Ferrer Christian (1996) "Mal de Ojo. El drama de la mirada" Buenos Aires: Colihue SRL.

¹³⁵ Ibid.,p.28 y29

¹³⁶ Ibid.,p.48,49,50.

¹³⁷ Ibid.,p.51

¹³⁸ Ibid.,p.53,54