

TÍTULO:

**Recreándonos en la base de datos.
Tesauro Alimentario Transfinito**

Autores:

Bocos, Yaiza. De Luis, Julia. Ventayol, Amadeu.
Cenestpasunlab. Tesauro Alimentario Transfinito (2020)

ABSTRACT:

La recopilación de información necesita de un formato en el que contenerse y, en la era del *big data*, la base de datos digital se plantea como el espacio idóneo para ello. Pero, ¿qué es información?, ¿los datos: textos, pinturas, fundaciones, acciones...?, ¿o su contenedor: los criterios que los ordenan, los formatos que los dividen, la forma en la que se visualizan? El proyecto Tesauro Alimentario Transfinito de Cenestpasunlab se genera desde esta problemática, desde esta atención a la relación entre contenido y continente, entre la información y la base de datos que la contiene. Actualmente, el proyecto está enfocado en la conceptualización e idealización de las maneras de contener las prácticas creativas, críticas o reflexivas en torno a la alimentación. Este momento ilustra la metamorfosis de una “base de datos” a lo que hemos denominado un “tesauro transfinito”. Éste pretende ser una herramienta para la investigación creativa que busca el ideal de no imponer un método establecido. Así, retomando el concepto de tesauro y atendiendo a las actividades de recolección de datos, digitalización de la información, representación de datos y su espectador, el proyecto TAT (en todas sus versiones) reflexiona sobre las herramientas con las que adisciplinar lo alimentario.

Palabras clave:

Tesauro - Alimentación - Prácticas creativas - Base de datos - Investigación Creativa

Recopilando datos en la investigación...

Durante el proceso de realización de una tesis doctoral (quizás especialmente si ésta es *de letras*), durante la investigación en el desarrollo de una práctica artística o ambas a un tiempo –como promulga la investigación artística–, se acumulan lo que podríamos denominar de una manera laxa como ‘datos’: referencias, bibliografías, citas, imágenes, obras, títulos... El formato ‘tesis’ se condensa precisamente como una ordenación de estos datos y será doctor quien demuestre, entre otras, la capacidad de dar forma a este conglomerado en un sentido concreto, el cual puede reafirmar una hipótesis, generar nuevos discursos o prestar atención a detalles hasta ahora no comprobados. No se trata aquí de dar cuenta del debate que esto mismo suscita, sino de reflexionar precisamente sobre esta herramienta que, aunque de forma implícita, se sumerge en cada una de nuestras investigaciones: la base de datos (en su más amplia definición).



Una residencia de investigación académica en un centro de arte. En el muro, frente al ordenador, imágenes y concepto se organizan y relacionan espacialmente para crear el relato de la escritura. Julia de Luis, estancia de investigación artística en el centro Huarte, 2018.

Las tesis doctorales, aunque inscritas en proyectos de investigación e incluso en procesos de carácter colectivo, son individuales, de modo que el ‘punto de vista’ que se privilegia en los datos es el del investigador y el método que escoge, con los sesgos que ello implica de por sí. El proyecto del TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO, llevado a cabo en el seno de Cenestpasunlab, podría considerarse, en un primer momento, como la voluntad de poner al servicio de lo colectivo la información (los datos) que las investigaciones personales de sus colaboradores han ido acumulando durante años, sin supeditarla a ellas, es decir, abriendo la posibilidad a otras lecturas y aplicaciones. Aunque desde miradas muy distintas, cada uno de nosotros ha creado su propio ABC de las prácticas críticas, creativas o reflexivas sobre la alimentación (por utilizar el término más general), ABC del que nos servimos para realizar nuestras tesis individuales sobre la boca como herramienta, la figura

de comensal y el espacio del restaurante¹. Volcarlas en una matriz común nos permite tener una mirada transversal que amplía nuestros respectivos horizontes, pero sobre todo, permite el dibujo de estos horizontes como tal: ¿cuáles son nuestras coincidencias?, ¿qué estaba hasta ahora más allá de nuestro alcance individual, si bien es útil para nuestra investigación?, ¿por qué no habíamos accedido a ese ‘mundo conceptual’?, ¿qué considera el otro como una ‘práctica crítica, creativa o reflexiva sobre la alimentación’ y, sin embargo, es de naturaleza distinta a la de la propia investigación?, ¿qué dice esto sobre la misma? A la hora de generar una *matriz común*, se han de sentar las bases sobre cuáles son los rasgos de la *comunidad* que, finalmente, se formará mediante la acumulación de datos. En un primer momento, la manera de organizar esta información y, por tanto, de cuestionarnos nuestras investigaciones individuales y comunes, fue *simplemente* un excel, en el que incluimos categorías que presumimos *simplemente* ‘informativas’: nombre, formato, ámbito, descripción, periodo, ciudad, país, continente, enlaces. Las opciones de formato, ámbito y continente incluían los siguientes desplegables:

- Formato: Acción, Obra, Producto, Práctica, Proyecto, Sistema, Exposición, Festival/ evento, Publicación, Institución, Persona, Colectivo, Marca/firma, Estudio/despacho, Web
- Ámbito: Diseño, Arte, Gastronomía, Activismo, Disciplinas científicas, Disciplinas humanísticas
- Continente: África, América del Norte, América del Sur, Asia, Europa, Oceanía, Intercontinental
-

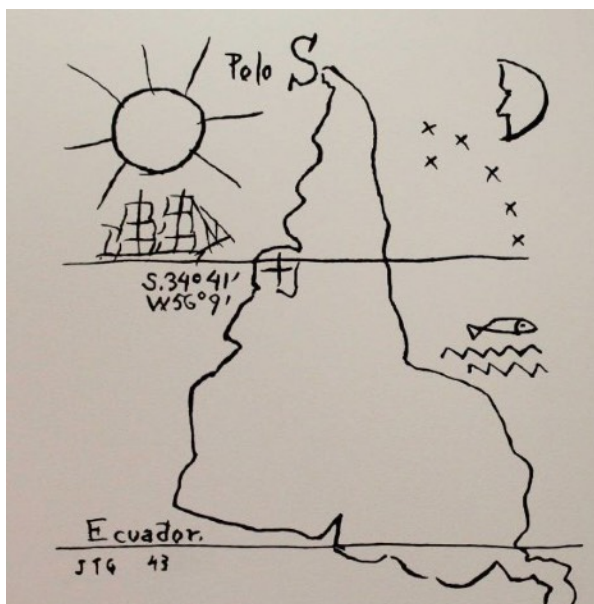
The image shows a screenshot of an Excel spreadsheet with a grid of data. The grid is color-coded by continent: Africa (purple), North America (green), South America (red), Asia (orange), Europe (blue), and Oceania (yellow). A text box is overlaid on the bottom left of the spreadsheet, containing the text: "Queremos construir una **BASE DE DATOS** que no solo señale puntos en el mundo sino que nos permita tejer una **RED DE CONTACTOS** y de **INSPIRACIÓN**".

El excel compartido por el equipo que nos permitía trabajar online. Versión del 2019 que prioriza la clasificación por Continentes.

Como puede apreciarse, partimos de una cierta comprensión archivística y pseudo-científica cuyo objetivo principal era crear un conjunto *ordenable* y *accesible* de datos. El excel nos permitía desenvolvemos con cierto dinamismo digital: compartir con los demás

¹Julia de Luis, “La boca que crea. Esbozo de un territorio gustativo en el arte”, programa de Doctorado en Investigación en Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes UPV/EHU; Yaiza Bocos, “Comer: de la sensación al lenguaje” en Estética y Teoría de las Artes bajo el auspicio de la beca FPI 2016 para el proyecto MICU PGC2018-093502-B-100: “Investigación artística y pensamiento estético. Un punto de encuentro entre filosofía, arte y diseño” (2019-2022), Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona; Amadeu Ventayol, “El diseño de espacios en los restaurantes” en Grupo de Estética Aplicada en la Investigación Artística y en Diseño (GEARAD), Escola EINA y UAB; respectivamente.

rápidamente, añadir enlaces, copiar y pegar, etc. Además, gracias a las herramientas de visualización propias del programa, pudimos comenzar una suerte de analítica casera de los datos. Por ejemplo, nos permitió reconocer que la información que manejábamos era en un 48% de origen europeo (y 18% de América del Norte) y que, incluso aquellos artistas de otras geografías de los que teníamos conocimiento, aparecían en nuestro universo precisamente por ser emigrantes y vivir en ciudades occidentales, como es el caso de Basir Mahmood, Stuttgart (donde estudió)² o el colectivo formado por Rabbya Hacer y Hurmat UI Ain³.



En un simple gesto Joaquín Torres García impone como nuevo norte para gran parte de América Latina el Polo Sur. El sol, la luna, pero sobretodo los peces y los barcos nadan y navegan boca abajo para aquellos que vivimos elevando el Polo Norte.

La colaboración con la Red Latinoamericana de FoodDesign (la cual concebimos como la primera de muchas⁴) pretendía, además de generar una red de contacto e inspiración que demostrara que la temática estaba siendo tratada alrededor del globo⁵, ampliar el escaso 10% de la presencia de América del Sur en nuestros datos. Y, sobre todo, pretendía revisar

² Ver por ejemplo Tea Project: Studio 16 (2012). Su trayectoria está plagada por visitas a las instituciones occidentales. Ver <https://basirmahmood.com/BASIR%20MAHMOOD.html> Consultado el 2 de septiembre de 2020.

³ Con mucha actividad en Lahore, con presencia gracias a su paso por Chicago. Ver <http://rabbyahurmat.blogspot.com/p/2010-collab.html> Consultado el 2 de septiembre de 2020.

⁴ La Red Latinoamericana de FoodDesign planteó la realización de una ilustración de un *mapa mundi* en el que se reflejasen algunos ejemplos de las prácticas mundiales que encajaban en su definición de FoodDesign. La colaboración con Cenestpasunlab se pensó en un reparto de continentes; ellos harían América y Oceanía mientras que a nosotros nos tocaba plasmar, buscar o investigar sobre aquellas que se daban en Europa, Asia y África. Durante el proceso, Cenestpasunlab se extendió al resto de continentes, aunque priorizó las prácticas vinculadas al mundo del arte.

⁵ Desde Cenestpasunlab, se planteó la posibilidad de ampliar la base de datos a un formato digital dada la magnitud del territorio a cubrir, la cantidad de ejemplos conocidos y, por supuesto, la posible utilidad de tal herramienta en el campo del FoodDesign, la gastronomía, Edible Art o Estética gustatoria, entre otras. La idea del formato digital fue denominada Mosaico Global de la Cultura Alimentaria y fue planteada como un proyecto colaborativo que iba más allá del de las dos instituciones para realizar una base de datos colectiva que incorporara agentes de todo el globo y de todos los ámbitos. Así, el objetivo era propiciar la colaboración con personas, colectivos, fundaciones o instituciones que ampliaran el número de entradas con ejemplos de su conocimiento, lo cual daría acceso al colaborador a la información de todos los demás. La creencia de que este tipo de agentes estarían *en todas partes* y estarían dispuestos a colaborar *de un mismo modo* formaba parte de una cierta inocencia neo-colonialista que caracterizó la primera etapa del proyecto.

la propia conceptualización a partir de otra mirada. De alguna manera, queríamos darle la vuelta a nuestras categorías, inspirándonos en la *América Invertida* de Joaquín Torres García, de 1943. Entre las primeras conclusiones, constatamos una clara diferencia en las definiciones de FoodDesign de un lado y del otro del charco. Mientras que para los europeos, se trata de un diseño fundamentalmente radicado en las nociones de objeto y experiencia y, por tanto, que desarrolla proyectos en relación a cierta expansión cognitiva de la realidad –con todo lo que ello puede implicar de nuevas maneras de involucrarse en contexto–, para la mirada latinoamericana es esencial esta aportación de cara a los territorios y al tejido social que los conforma, de modo que el valor principal de las prácticas radica en la posibilidad de mejoría que proponen. En este juego de perspectivas, el rol del arte –una de nuestras categorías clave– o la relevancia de la gastronomía en un sentido amplio (y no sólo la denominada ‘creativa’) eran ambiguos y tensionaban las definiciones de qué estábamos haciendo hasta el punto que, entre otros motivos, hubo que distinguir dos definiciones. Por un lado, Cenestpasunlab decidió dar un paso más allá en la conceptualización del proyecto, no sólo aglomerando las ‘prácticas creativas, críticas o reflexivas en torno a la alimentación’, sino volcando además estos mismos términos a la forma de gestionar la propia base de datos, los criterios de clasificación y el futuro de las colaboraciones. Por otro, la Red Latinoamericana de FoodDesign optó por comenzar una pesquisa centrada exclusivamente en torno a las “prácticas críticas, propositivas o innovadoras” del contexto latinoamericano, de modo que la idea del mapa reforzara la propia noción de red y expandiera el concepto de FoodDesign por el continente⁶.

Esta distinción suscitó en el colectivo insistentes discusiones: si, como veníamos notando (especialmente debido al ejercicio de selección y de escritura del apartado de ‘descripción’), entendemos la base de datos como una práctica curatorial, ¿cuál es su sentido?, ¿qué relación establece la base de datos con las prácticas mentadas? ¿Es de carácter meramente comunicativo (‘estas son las prácticas que...’) o guarda en sí intenciones aunque éstas no sean puestas sobre la mesa? Siguiendo con la analogía cartográfica, nos dimos cuenta con que no era suficiente girar nuestro mapa (opción que, por cierto, no pudimos encontrar en el google maps, que usa una proyección Mercator⁷), sino que el ejercicio consistía en eliminar las nociones de ‘arriba’ y ‘abajo’, tal y como Buckminster Fuller realizó en 1946 mediante un icosaedro despegable en su *Dymaxion Map*.

⁶ Dicho mapa aún no está a disposición de ser consultado, aunque se pueden observar algunas de sus directrices en el cuestionario de participación. Ver Mapa de la red latinoamericana de FoodDesign <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSesyfx81pWz8cPm3sewN7eFG74BzAEJ5rKdeGQmqIAheJ8jpp/viewform> (Consultado el 10 de agosto de 2020).

⁷ Este tipo de mapa fue creado por Gerardus Mercator en 1569 para la navegación. Se le ha criticado cierto carácter colonialista, puesto que aumenta el tamaño de la tierra cuanto más lejos está del Ecuador (Alaska tiene el tamaño de Brasil, cuando el segundo es unas cinco veces más grande), lo que implica prevalecer los países desarrollados. Ha sido puesto en discusión con otras proyecciones, como la de Peters (1976). Con la proyección de Mercator, la dirección norte-sur siempre es vertical y la este-oeste horizontal. Google Maps usa además un sistema de coordenadas WGS84, por el que la latitud y la longitud son positivas para el Norte y el Este y negativas para el Sur y el Oeste. A pesar de basarse en proyecciones clásicas, se considera que Google Maps ha cambiado el mundo de la cartografía tanto por su explosión de utilidades en el mundo digital como por haber situado a quien consulta el mapa en el centro del mismo. De alguna manera, Google Maps se ha convertido en uno de los ejemplos paradigmáticos de la presencia del observador en el conocimiento.



Los mapas del s.XXI realizan una representación de la superficie tierra y agua del planeta Tierra, partiendo de un planeta que “flota” en el espacio con el Polo Norte hacia arriba. Pero además, estos mapas representan las superficies tierra y agua planas omitiendo la dificultad de aplanar la superficie de una esfera. El Dymaxion Map rompe con ambas tendencias: el Polo Norte y Polo Sur abandonan el arriba y abajo y la esfera busca en la geometría una figura, poliedro de veinte “planos” en el que dibujar o plasmar las superficies tierra y agua, lo que genera una nueva representación del globo.

De hecho, la propia noción de mapa se difuminó, puesto que la voluntad de situar gráficamente las prácticas en un *mapa mundi* dejó de ser la única opción de visualización y, gracias a esta liberación, pudimos precisamente dar voz en nuestro proceso a la sensación de estar dibujando el mundo ‘desde arriba’, ‘sobre la representación’, al modo en que se trazaron las fronteras de África con escuadra y cartabón en la Conferencia de Berlín (1884-1885)⁸.

Las mismas fronteras eran, en la práctica, una problemática en la clasificación: ¿qué hacer cuando el proyecto es un cuestionamiento precisamente de esas líneas, como en el caso de *The Giant Picnic*, la instalación del francés JR en la frontera mexicano-estadounidense (2017)⁹? Esta cuestión del límite es también problemática a nivel conceptual, por ejemplo, entre Arte y Diseño (donde podemos situar a un gran elenco de prácticas definidas como artísticas, por ejemplo la de Max Bottini en Fraunfeld, Suiza¹⁰); y otras definidas como diseño, como la de la famosa Marie Vogelzang en Dordrecht en los Países Bajos¹¹, disciplinas humanísticas y científicas (como la economista Christine Frederick, quien promovió la obsolescencia programada a la vez que investigó mediante diagramas la

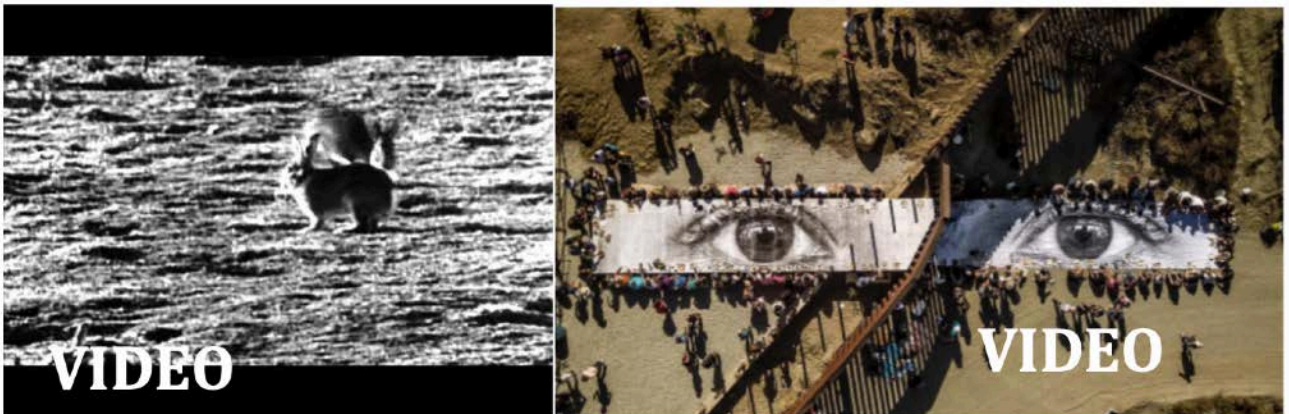
⁸ El proyecto de TESAURO pretende llevar el debate geopolítico, que no podemos eludir, a una discusión donde adquiera mayor relevancia lo geográfico, lo pedestre - esto es, sin mirada satelital y su marca de propiedad y dominio. En las prácticas en las que vale la pena tener en cuenta dónde están hechas, por una cuestión contextual, el nombre de una ciudad no tiene en cuenta dicha complejidad, y el de una nación, todavía menos. En las demás, damos una validez global a una idea esencialmente urbana. Y este trasfondo debería ser más transparente. Por otra parte, hay maneras de nombrar herederas de viejas asunciones; el caso más claro es América. Con la intención de dejar de dar lugar al colonialismo en nuestro pensamiento europeo, ¿debería Cenestpasunlab sumarse al movimiento de Abya Yala, que renombra el continente según el término que el pueblo Guna daba a América antes de Colón y que hoy se usa como reivindicación feminista de una manera de nombrar no impuesta? ¿Cómo podríamos tener en cuenta estas y otras formas de localidad? ¿Cómo hacer para que lo global no sea colonizador?

⁹ Instalación del artista de una gran mesa de picnic que se extiende a ambos lados de la valla frontera de EEUU con México. Como acción, se realizó una comida en la que se compartía en ambos países misma comida, bebida y música. La estructura de la valla-frontera permitía pasar de un país a otro comida e incluso brindar, mientras que la mesa ofrecía como mantel “una mirada” que trascendía la limitación de los territorios. Más información en <https://i-d.vice.com/es/article/pak938/artista-jr-picnic-frontera-mexico>. Consultado el 21 de agosto de 2020.

¹⁰ Artista dedicado a temas de comida desde finales de los años 90. Se caracteriza por trasladar el arte a distintos espacios, sean restaurantes, centros de investigación o jardines. Busca la realización de procesos de transmutación, siguiendo las potencialidades de la cocina y las posibilidades de los espacios, las acciones y los objetos. Ver <http://www.maxbottini.ch/>. Consultado el 2 de septiembre de 2020.

¹¹ Diseñadora que, por los lazos del destino (tal y como ella lo explica), se enfocó en cuestiones de comida y encontró allí un camino para su práctica del diseño. En la actualidad, es un referente por su interés en los hábitos y comportamientos, es decir, en el hecho de “comer diseño”, sobre las formas y estilos. Ver <https://marijevogelzang.nl/>. Consultado el 2 de septiembre de 2020.

eficacia en el hogar), y, en definitiva, con cualquiera de los criterios de la clasificación. ¿Cómo dar cuenta en la propia base de datos de las ideas que corren entre esos límites como los conejos en el interior del muro de Berlín?



El Muro de Berlín marcó dos ciudades Berlín del este y del oeste, pero generó también un espacio de Berlín ajeno a ambos, en el que una población de conejos prosperó, hasta que los muros fueron derrumbados. Trailer del film de Bartek Konopka, *Rabbit a la Berlin*. En *The Giant Picnic*, la frontera se abre en canal para generar un espacio común alrededor de una misma mesa para comer y traza, por tanto, un espacio interfronterizo extraño precisamente por su habitabilidad.

La BDD como herramienta de “psicotopología”

Llegados a este punto, en vez de continuar la base de datos tal y como había sido pensada y perfeccionarla (con añadiduras, como el formato ‘restaurante’ o lo ‘agrario’ como ámbito), comenzamos a comprender que la base de datos en sí (y no tanto sus contenidos) era el motivo crucial del proyecto: ¿cuál es el juego de espejos entre alimentación y conocimiento que propone?, ¿cuál es la naturaleza de la referencialidad entre la BDD y las prácticas alimentarias que incluye a modo de contenido? Siendo una base de datos sobre las prácticas críticas, creativas o reflexivas sobre la alimentación, ¿ha de contenerse a sí como iniciativa?

Por definición, una BDD es un programa capaz de almacenar datos de tal modo que pueden ser consultados según determinadas características electivas. La base de datos es la estructura en la que se desenvuelven los datos, algo así como el molde de horno de un pastel, o, como veremos a continuación, la caja en *Bôte-Valise* de Duchamp. Existen diferentes sistemas de gestión (*Database Management System*, DBMS) que se caracterizan tanto por su comportamiento (estáticos/ dinámicos), por la naturaleza del contenido (bibliográficas/ completas) o por sus modelos de relación interna (jerárquica, en red, transaccionales, relacional, multidimensional; basada en objeto, intenciones de búsqueda, consulta, uso, etc.¹²). Estas características, aunque llevan implícita la intención de la recopilación de datos y algunas condiciones que imponen estos mismos, forman parte de la historia y tendencias de las BDD en sí y, como al menos sentimos en nuestro proyecto, ésta suele pasar desapercibida: creemos que la herramienta es inocua frente a aquello que

¹² Estas modalidades de las BDD son las básicas y, de algún modo, las “escolares”, en el sentido de que son las que están especificadas por un simple artículo de la Wikipedia. Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Base_de_datos Consultado el 2 de septiembre de 2020.

contiene. ¿Cuál es la responsabilidad de escoger un modo de hacer frente a aquello que realizamos?



La RAE acoge en sus instalaciones el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA). Clasificado por palabras, recoge un conjunto de textos en soporte informático que permite el estudio de estas, sus significados y contextos. La colección recoge textos escritos y orales, producidos en todos los países de habla hispana desde 1975 hasta 2004.

En una era revolucionada por los *big data*, la cuestión del cómo de las BDD está constantemente sobre la mesa. No se trata sólo de qué se hace con nuestros datos o de cómo se gestiona la reciente explosión de información generada por el mundo digital. La reflexión gira también en torno a cuáles son las ‘formas’ con las que las propias BDD *informan* la información y el impacto que este modelado provoca en sus contenidos y en quienes los producen y consultan. Precisamente a este respecto, pudimos ver ya hace unos años la exposición *Big Bang Data* (Barcelona, CCCB; 2014)¹³, en la que participó el teórico de cultura digital Lev Manovich con su conferencia “Software takes command”¹⁴. Su producción escrita refiere tanto a los datos que se producen digitalmente (ej. geolocalización), como a aquel contenido nacido analógico (*content born-analog*) y que procede a ser *digitalizado* (Manovich, 2017: 259). El proyecto del TESAURO pertenecería, al menos en líneas generales, a este segundo grupo, en la medida que se trata de crear un registro digital (BDD mayormente bibliográfica) de las ‘prácticas críticas, creativas, reflexivas en torno a la alimentación’. Por decirlo de otra manera, sus contenidos, o al menos en su mayoría, no son digitales ni fácilmente digitalizables: refieren a acciones y materialidades que sólo pueden ser *representados* por los datos. Ahora bien, como bien reflexiona en reiteradas ocasiones el autor, *lo digitalizado* –incluso en este sentido laxo–, es “sólo una isla (en) un océano cultural masivo (que) se mantiene inaccesible” (*idem*, 262). El autor se pregunta cuáles son las estrategias por las que lo digital puede ser *representativo* de los contenidos que pretende abarcar, tanto a nivel de zonas geográficas, como de clases sociales, épocas, etc. Uno de sus estudios se refirió a las imágenes producidas en la década de 1930 en geografías no occidentales y que cuyos artistas no formaran parte de ningún canon: las referencias podían contarse con los dedos de las manos (*idem*, 261). Y es que el proceso mismo de digitalizar y, por ende, lo digital en sí, impone lecturas sesgadas debido a su propia materialidad y condición. Éstas suelen mantenerse, en su

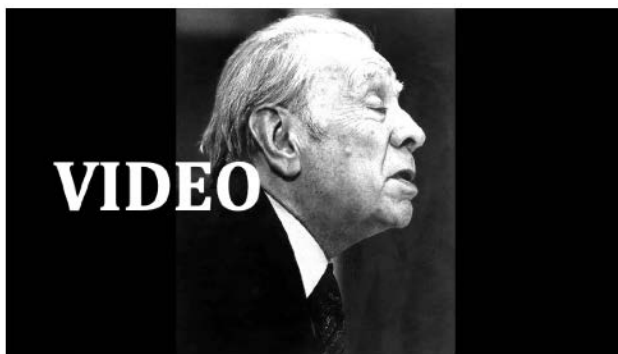
¹³ Exposición que reunía a creadores de muy diversas disciplinas en relación al uso de datos y su interpretación a través de la tecnología. Ver <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/big-bang-data/45167> Consultado el 17 de agosto de 2020.

¹⁴ Centrada en el software y su uso en los medios de comunicación. Ver <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/conferencia-software-takes-command-a-cargo-de-lev-manovich/217621> Consultado el 17 de agosto de 2020.

transparencia, invisibles, de modo que en general parece afirmarse que las islas representadas son lo único real (“lo que no está en internet, no existe”). Muchos de los proyectos de Manovich procuran precisamente “dibujar” estas islas de información como tal, esto es, en un océano no cartografiado:

“En 2014, Twitter aceptó dar acceso a investigadores seleccionados a cualquier parte de sus *data* si estos eran usados de forma interesante. Mil trescientos Lab de todo el mundo se propusieron, y el nuestro fue uno de los seis ganadores. Pedí a Twitter que nos diera acceso a todos los *tweets* que contuvieran imágenes geolocalizadas compartidos alrededor del mundo entre 2011 y 2014. Cuando trazamos las ubicaciones de una muestra al azar de 100 millones de *tweets* de estos datos, aproximadamente la mitad de la superficie habitada de la Tierra no tenía cobertura” (*idem*, 271-272)

Aunque pudiéramos pensar que esta ausencia de datos refiere a “países no desarrollados”, “zonas no urbanas” y demás periferias, lo cierto es que todo centro tiene sus suburbios. En un análisis de las imágenes realizadas por los habitantes de Manhattan, la mitad de ellas sólo cubrían el 21% de su área¹⁵. En el marco de nuestra iniciativa –que, aunque pretendía cubrir el globo, sólo quería tener en cuenta aquello ocurrido a partir del c.2000 y bajo unos criterios que excluían *el océano cultural* para escoger una muestra determinada–, como en otras estrategias de digitalización, debemos tener en cuenta el estado del propio proceso: el acceso a internet, la importancia del mismo en el contexto cultural y comunicacional, la capacidad de digitalización y su posición como prioridad, la lejanía virtual que nos separa debido al idioma, la geografía física, los algoritmos, etc. La intención no es, sin embargo, crear un nuevo canon determinado por el compromiso político de los no representados hasta ahora¹⁶, ni llegar a crear una BDD total, otro mapa 1:1 que acabe como un vestigio, ahora digital, debido a que, “menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad, lo entregaron a las inclemencias de sol y de los inviernos” (Borges). Nuestro interés radica, más bien, en explorar las fuerzas de esta necesidad de crear canon y las formas en las que se materializa, base de datos mediante.



Llega a la precisión máxima la ciencia que fabula Borges en *Del rigor de la ciencia*, a la hora de mapear, de representar el territorio de aquel Imperio. Eligiendo para ello una especie de hiperrealismo en el que la exactitud del territorio: forma, frontera, medidas... no puede ser representado fielmente sin superponerse sobre él. Mapa del territorio que hace del Imperio mapa y del mapa Imperio.

¹⁵ Para los visitantes, el 50% de las imágenes apenas rastreaba el 12% (*idem*, 272).

¹⁶ Como comenta Manovich, “(...) algunas veces, en un intento de compensar por la falta de representación de viejos cánones, los nuevos cánones son orientados hacia nuevos grupos que antes no estaban representados. Como resultado, tenemos de nuevo algo totalmente conducidos por ideologías, más que una muestra balanceada” (*idem*, 267).

Consideramos que la BDD supone una herramienta teórica mediante la cual las “disciplinas” se establecen como tal, formando sus propias cartografías, es decir, dibujando el mundo bajo su concepto, poniendo escuadra y cartabón al servicio de sus intenciones. Las ‘prácticas críticas, creativas o reflexivas en torno a la alimentación’ pretenden así ser *disciplinadas* como áreas o zonas del FoodDesign, la Estética Gustatoria, la Gastronomía, el Edible Art, o bien como puntos de conexión entre Arte/Comida, Patrimonio/Cultura Inmaterial, y un largo etcétera de *formas de condicionamiento*¹⁷. La actividad a este respecto ha sido en los últimos años tan intensa que no sólo una misma acción o hecho está leído en una veintena de discursos que compiten por ser el colmo de la legibilidad – a pesar de que cada uno de ellos toma una versión ‘refrita’ de la descripción del hecho, como es paradigmático el caso en el que el artista Rikrit Tiravanija es presentado (haciendo hincapié en su obra *Untitled (Free)* de 1992, en la 303 Gallery, Nueva York, sin contextualizar la misma)–, sino que pareciera incluso que viviéramos, también para esta reciente indagación, en la denominada por Hakim Bey como “la clausura del mapa”:

“La segunda fuerza generativa de la TAZ surge del desarrollo histórico de lo que llamo «la clausura del mapa». El último pedazo de Tierra sin reclamar por una u otra nación-estado fue engullido en 1899. El nuestro es el primer siglo sin terra incognita, sin última frontera. (...)”

El «mapa» es un sistema político abstracto de coordenadas, un gigantesco fraude reforzado por la zanahoria condicionadora del Estado «Experto», hasta que al final para la mayoría de nosotros el mapa deviene en territorio -no más «la isla de la tortuga», sino «los USA». Y justamente porque el mapa es una abstracción, no puede cubrir la Tierra con precisión 1:1. Dentro de la complejidad fractal de la propia geografía, el mapa sólo puede abarcar coordenadas dimensionales. Sin embargo inmensas extensiones plegadas escapan al patrón mesurador. El mapa no es preciso, no puede ser preciso.

(...)

Y el mapa está clausurado -pero la zona autónoma está abierta. Metafóricamente, se despliega dentro de las dimensiones fractales invisibles para la cartografía de Control. Y aquí es donde debemos introducir el concepto de psicotopología (y psicotopografía), como «ciencia» alternativa a la vigilancia y cartografiado del Estado y su «imperialismo psíquico». Sólo la psicotopografía puede trazar mapas a escala 1:1 de la realidad, porque sólo la mente humana posee la complejidad suficiente como para reproducir lo real. Un mapa 1:1 no puede «controlar» su territorio por la sencilla razón de que es virtualmente idéntico a él. Sólo puede ser usado para sugerir, para apuntar hacia, determinadas actuaciones. Buscamos en él «espacios» – geográficos, sociales, culturales, imaginarios- con fuerza potencial para florecer como «zonas autónomas»– y buscamos tiempos en los que estos espacios se encuentren relativamente abiertos, bien por desinterés del estado en ellos, bien porque hayan pasado desapercibidos a los cartógrafos, o por la razón que sea. La psicotopología es el arte de la prospección de zonas potencialmente autónomas”.¹⁸

¹⁷ La cuestión de la “disciplina” supone uno de los intereses generales de Cenestpasunlab: “Cuestiones como qué es una disciplina, quién la crea o desde dónde son de vital importancia: ¿qué relación entre método, contenido y lenguaje ha de conformar una disciplina contemporánea?, ¿a qué ha de responder una disciplina hoy? Si bien existen importantes aportaciones recientes, como el concepto de indisciplina (Rancière), quedan aún pasos por dar: de la misma manera que un explorador sale de su territorio para descubrir otro, debemos salir de nuestras disciplinas tradicionales en búsqueda de otras, capaces de satisfacer al contexto actual y superar sendos puntos ciegos. Por ello, queremos crear una adisciplina, es decir, una disciplina que explore el campo a la vez que se mantenga desterritorializada, que no asuma marcas de propiedad colonizadoras, que desnombre los lugares, que implique todos los lenguajes y métodos posibles, que investigue sin formatos predefinidos, que se lance al abierto y mantenga ese abierto como lugar de conocimiento institucionalizado. Los mapas con los que cartografiar ese territorio son mapas en alzado que incluyen el punto de vista de los exploradores, sus impresiones y ficciones, y no el mapa de una imagen o método preconcebido. Desde aquí, pretendemos dar ubicación a aquello que queda en el linde de la interdisciplinariedad, el espacio de todos y de nadie, el que no tiene nombre y, sobre todo, proponer una nueva manera de dialogar con el conocimiento: la investigación creativa” Ver <https://cenestpasunlab.wordpress.com/> Consultado el 2 de septiembre de 2020.

¹⁸ Ver Bey, Hakim. *TAZ: Zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa, 1996.

Si bien creemos que las 'prácticas críticas, creativas o reflexivas en torno a la alimentación' no están aún suficientemente representadas por ningún mapa o base de datos, comprendemos que la naturaleza de esta intención, de orden ilustrado, contiene en sí graves problemáticas en lo que refiere al juego de espejos entre las prácticas o hechos y su representación. La referencialidad propia de estas estructuras de conocimiento, que se pretenden objetivas, conllevan importantes problemáticas políticas, continuamente cuestionadas desde, al menos, la mitad del siglo XX en adelante. ¿Acaso podemos ignorarlas porque 'nuevo' es el propósito? ¿O deben las disciplinas recientes cuestionar su propio proceso de creación, poniendo encima de sus hombros su propio peso? Esta segunda opción nos parece un punto de apertura, una 'veta' para nuestra propia práctica. Así, el objetivo de nuestra BDD podría definirse precisamente como la prospección de "zonas potencialmente autónomas" mediante la transformación de la propia concepción de la BDD. Pretendemos que el proyecto de TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO llegue a ser una suerte de "auto-psicotopología" del discurso que referencia a las prácticas críticas, creativas o reflexivas en torno a la alimentación, y que este ejercicio de referencia sea en sí una práctica crítica, creativa y reflexiva sobre las maneras de comprender la alimentación (nuevamente, entendida ésta en su sentido más general, desde la ingesta hasta la degustación, del hambre a la sorpresa, del sistema alimentario a la sensación).

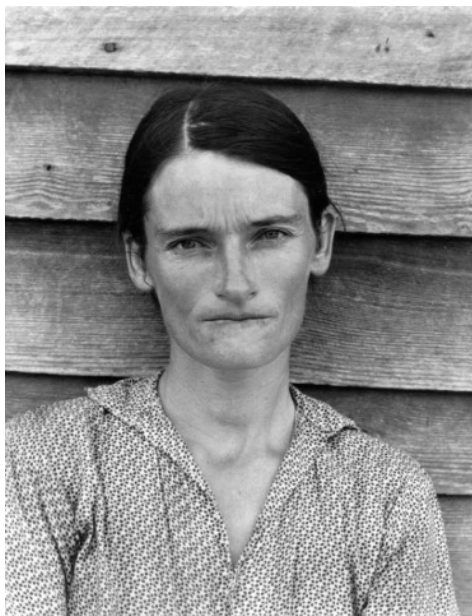
Algunas de las pautas que nos interesan actualmente son las siguientes:

- * Cuestionar al observador omnisciente e incluir materialmente al observador en el conocimiento, desvelar su mirada contagiada
- * No asumir posturas políticas por comodidad (ej. dibujo de fronteras, la hegemonía de lo urbano, la intelectualización de la colonización)
- * Generar tránsitos entre lo local y lo global en dos direcciones
- * Favorecer el tratamiento de los límites
- * Evitar la ordenación disciplinaria y las formas que son, a primera vista, "lógicas"
- * Encontrar maneras de nombrar transparente que eviten imponer un lenguaje común artificial
- * Atender a lo contemporáneo (ej. criterios de información)
- * Cuestionar la prioridad de lo nuevo frente a otros criterios
- * Prestar atención a las dimensiones metodológicas (ej. búsqueda en internet)

La base de datos como colección digital

La base de datos convierte las prácticas, los hechos y obras (cualsea su formato o material) en datos, esto es, en información que tiene su propia materialidad, naturaleza y dinámica. Así, en un primer momento, 'incluir una práctica en la BDD' es una forma de apropiacionismo, tal y como pudimos ver con Sherrie Levine en su *After Walter Evans* (1979). Como entonces, el valor del hecho en sí –la imagen– se ve transformado, o más bien *impregnado*, por el nuevo contexto discursivo. Las posibilidades del mundo digital propician –por cuanto puede parecernos hoy– una plasticidad infinita de la capacidad semántica de estos hechos convertidos en datos, al menos, siempre y cuando sean comprendidos desde el hipertexto que los referencia. Así, en la siguiente imagen, sólo vemos una fotografía de Evans fotografiada por Levine escaneada por Mandiberg y citada

por nosotros (no impresa, como propone el último)¹⁹ si somos capaces de seguir el tejido hipertextual, o, dicho de otra manera, si reconocemos la estructura ‘molde’ que contiene el retrato de una mujer. A la hora de pensar la BDD, queremos, precisamente, reflexionar sobre la forma de esta suerte de estructura-molde y plantearnos en primer término en qué sentido impregna las prácticas y hechos de los que se ha apropiado al modo de datos.



Certificate of Authenticity

Untitled (AfterWalkerEvans.com/2.jpg)

Michael Mandiberg

This certificate guarantees that the accompanying digital image printout, Untitled (AfterWalkerEvans.com/2.jpg), is an authentic work of art by Michael Mandiberg so long as the following conditions have been met:

1. The image has been printed 3.825" x 5" at the highest resolution setting of the printer, up to the full resolution of 850DPI. The image is centered on an 8.5" x 11" piece of paper which has been trimmed to 8" x 10" to fit in the frame — the image must remain centered on the 8" x 10" piece of paper.
2. The image has been framed in an 8" x 10" black pre-cut Nielsen & Bainbridge sectional frame kit, available inexpensively at most frame or art supply stores.
3. This certificate is signed by the printer of the image, trimmed to 8" x 10" and placed in the rear of the frame facing out so it can be read while looking at the back of the frame.

Print your name here: _____

Sign your name here: _____

Date: _____

Queda en manos del “comprador de arte” la elección del papel de impresión, calidad, marca, así como del modelo de impresora y tinta a utilizar. Aunque pautado el paso de digital a analógico que lo convertirá en obra con certificado de autenticidad, la materialización de la imagen digital añadirá un nuevo “artista” a la pieza, el impresor de esta.

Un primer punto clave es haber asumido lo digital y, más específicamente, una web futurible, como formato obvio²⁰. Ciertamente, vivimos en la época de la “hiper-reproductibilidad técnica”²¹, en la que lo digitalizado puede ser repicado *ad infinitum* sin pérdida de información y, con ello, participar en el contexto comunicacional de la cultura global según su presencia –cuasi vírica– en las plataformas que velan por este intercambio cultural. La propia BDD se podría diseñar como una plataforma de este tipo que creara beneficios mediante su uso (para incorporarse a ella, para aparecer de forma relevante,

¹⁹ El proyecto de Michael Mandiberg AfterWalkerEvans.com y AfterSherrieLevine.com (2001) continúa con la cadena de apropiación comenzada por Levine, esta vez en el contexto digital. Así, tras haber escaneado las imágenes, propone, a sus palabras, su “diseminación como un comentario de cómo llegamos a conocer la información en esta floreciente era digital”. Las imágenes pueden descargarse junto a unas instrucciones de cómo enmarcarlas y un certificado de autenticidad, por el que cada impresión es la obra en sí, “una estrategia explícita para crear un objeto físico con valor cultural, pero poco o ningún valor económico”. Ver <http://www.afterwalkerevans.com/index.html> Consultado el 17 de agosto de 2020.

²⁰ En la actualidad, es imposible relacionar el concepto de compartir información o datos sin ubicarlo o visionarlo en el formato digital, más en particular en el de un espacio digital abierto al mundo conectado a través del internet: la web. El Net- Art, trabaja sobre este “soporte” y a través de las herramientas que lo mantienen o las que lo originan, y comprende que el arte debe tener una materialidad web, además de una exposición web.

²¹ El concepto es tomado de B. Stiegler en *La técnica y el tiempo*. Para un comentario general de la cuestión, ver CUADRA, Álvaro. “La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital” en *Temas de Comunicación*, N. 15 (2007) en <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/318> Consultado el 17 de agosto de 2020

para navegar en los contenidos, para suscribirse a una lectura habitual, para actualizar las versiones recientes, etc.), dejando así de lado las grandes aspiraciones de los primeros internautas (piratas y anárquicos) a favor de una cultura capitalizada digitalmente. Siendo estos dos polos políticos de la naturaleza del internet, lo cierto es que, en tanto que web, hay algunas cuestiones ineludibles, propias de cualquier archivo digital, cuestiones que deberán ser cada vez más puestas en relieve ante la extenuante digitalización post-covid. En primer lugar, ¿es una web de contenidos abiertos o funciona como escaparate digital de un contenido siempre en la retaguardia –a la que accede mediante un curso online, por ejemplo? Si se da la información ‘completa’, esto es, con el propio sesgo, ¿no se está proponiendo ya un discurso, más que la posibilidad de muchos? ¿En qué se distinguirá la web de una exposición virtual? ¿Ha de favorecerse que se vea lo más visto o se debería, bien al contrario, penalizar lo más visitado como un ejercicio de apertura de miras colectivo? En palabras de Manovich, “las formas de las colecciones digitales existentes podría permitir algunas direcciones de investigación y hacer otras más difíciles. Así pues, ¿cuál es el universo de datos creado por la digitalización?, ¿qué hace posible y también imposible?”(2017: 259).



Duchamp con su caja museo propone con el mismo medio de transporte de las obras un pequeño espacio expositivo, un espacio museístico. Mientras Malraux se acerca más a la digitalización actual optando por la fotografía por una bidimensionalidad, al estilo de la pantalla que puede exponerse o colocarse en cualquier muro.

Como se hizo mención al principio, el formato digital (web) se formuló como el formato obvio por lo que tenía de ordenable y accesible. Sus posibilidades podrían llevar a la práctica el sueño (post)moderno de que cada quien cree y posea su propio museo y que, además, sea transportable –en nuestra época, ya en el bolsillo²². Una de las referencias clásicas a este

²² Como hemos mencionado, la universalidad de internet y de las web no es tal: apenas el 59% de la población mundial está conectada, lo que se considera hoy una nueva forma de desigualdad: la brecha digital. Cabe destacar que hay áreas enteras de zonas empobrecidas, especialmente en África, en las que, aún no teniendo acceso en sus hogares a agua corriente, no carecen sin embargo de conexión a internet (con los móviles). Por otra parte, en los países desarrollados y, más aún, aquellos en vías de desarrollo, el acceso a internet y a sus velocidades es aún una cuestión de clase social (y, todo parece indicar, también de género: son las mujeres las que están fuera de la red). Ver <https://wearesocial.com/blog/2020/01/digital-2020-3-8-billion-people-use-social-media> Consultado el 3 de septiembre de 2020

respecto es el proyecto en el que, en un ya lejano 1936²³, Duchamp se embarcó con el objetivo de crear un museo portátil de sus obras más importantes: un total de 68 más un original (para la edición de 20 cajas de lujo) incluidas en *La Boîte-en-valise*, la 'caja en una maleta'. Se ha indicado que esta voluntad de recopilar su propia obra en un museo accesible (en miniatura) y transportable permitía nuevos accesos al arte y a su historia. Lo que nos interesa aquí es que el artista pensó cada detalle de dicha caja, como el tamaño o los materiales, siendo ésta una clara muestra –por su materialidad– de la estructura-molde que ordena cualquier colección. Con una ambición similar pero un enfoque distinto, André Malraux había previsto en *El museo imaginario* (1947) que, mediante la fotografía, cada uno pudiera crear su museo, más allá del punto de vista del Louvre. Se trataba sin duda de un museo subjetivo (puesto que el 'criterio' venía dado primordialmente por las intenciones de su poseedor), pero también de un museo sin límites espaciales o temporales concretos, sin voluntades políticas unívocas, sin imposiciones científicas *a priori*, etc. De alguna manera, la colección así concebida democratizaba la posibilidad de la "masa" no sólo de hacerse coleccionista, sino de hacer de su colección una forma de arte, una obra de sí, de su gusto y con su criterio. Como los artistas que coleccionan referencias reproducidas de forma barata en sus talleres, así el museo imaginario de Malraux y la web como su materialidad digital permiten que cada quien se apropie, reproduzca e incluso plagie las obras de otros, siendo algo más que un simple espectador de arte o alguien que paga la entrada en un museo. Sin embargo, y volviendo a Duchamp, ¿cuál es la estructura-molde de este museo imaginario –que normalmente se concibe como un álbum de fotos? ¿Es artista quien colecciona imágenes que, además de no ser propias, se contienen en una 'caja' que le ha sido dada?



Como el investigador, el artista también crea su base de datos física; es habitual encontrar en los muros del taller del artista imágenes de obras de otros, colores, formas o textos que sirven como inspiración o referencia en la creación. En el taller de Louise Bourgeois, se mezclan obras propias con representaciones ajenas, lo que demuestra cómo la obra de un gran artista se nutre de otras.

²³ Duchamp comenzó a construir sus cajas en 1941 y la producción siguió tras su muerte, ya en los últimos tiempos a manos de ayudantes.

Una de las primeras formas artísticas de apropiación sirvió, de hecho, como ejercicio para demostrar no sólo el gusto y el conocimiento del artista, sus posiciones filosóficas, admiraciones y demás valoraciones, sino también (y sobre todo) su habilidad técnica. Se trata de la pintura de pintura o, dicho de otra manera, de la inclusión en un cuadro de otros cuadros (a veces del propio pintor, a veces de otros, a veces propiedad de un coleccionista determinado, etc.), que tomó fuerza en el Barroco Flamenco (s.XVII). Mediante este método, no sólo podía entregarse, aunque fuera simbólicamente, la misma obra para el gozo (más económico) de otro mecenas, sino que podían poseerse a pincel las obras que uno más valoraba de sus maestros y contemporáneos, y también las maravillas de las *wunderkammer* (las cuales se reproducían o inventaban pictóricamente, con un gran carácter ilusionista) o las flores más exóticas (género que llevó a decaer económicamente a la pintura de historia en la ciudad de Delft²⁴).



El gusto representado por Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, se da en este espacio mesa ubicada entre la naturaleza y la cultura. El paisaje de caza se adentra hasta el espacio del comensal y el comensal llega hasta el espacio de la pintura. Y como si no hubiese suficiente alimento en la escena, los cuadros representados parecen aportar otras maneras de comensal, protocolos y gastronomías para satisfacer todos los apetitos.

Lo relevante aquí de este antecedente en la historia del arte es el hecho de que la habilidad del artista residía precisamente en dar coherencia y sentido a la incorporación de obras en su obra. Por un lado, haciendo posible una *escena* que las contuviera (generalmente, el retrato del coleccionista en su galería) y que las ubicara en la representación. Por otro, dando coherencia diferenciada al estilo, esto es, pintando bajo diferentes técnicas y modos cada una de las imágenes de las que se apropiaba —ejercicio mediante el cual demostraba la propia versatilidad, en caso de firmar un solo autor, o en el que se conjugaba la habilidad de varios pintores en colaboración (de figuras, de paisajes, de flores...). En definitiva, la imagen resultante, la *obra* propiamente dicha, funcionaba como el contenedor *in-formante*

²⁴ La representación floral fue un gran fenómeno en la ciudad, como demuestra este dato. Cabe destacar que también las flores en sí suponían un gran mercado, por lo que la discusión teórica entre la realidad material y la ilusión pictórica se daba en una temática de interés general. El debate incluyó las ventajas de cada una de ellas y defino el motivo floral como un manifiesto de la capacidad ilusionista de la pintura. Ver P. Eeckhout, "Petit historique des tableaux de fleurs du XVIe au XVIIIe siècle" en VVAA, *L'Empire de Flore: histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*. Bruselas: La Renaissance du livre, 1996: 261-288 (263).

de las representaciones incluidas. La pintura de colecciones, galerías, *studioli* y *wunderkammer* puede considerarse como una analogía relevante a la hora de comprender las bases de datos porque nos permite indagar en la relación entre representación y representación. Y, más que eso, puede hacernos reflexionar sobre si las BDD pueden llegar a ser en sí una *obra*, en la medida que su estructura-molde se apropia, representa e informa otras obras, prácticas y hechos, escogidos por motivos immanentes a la creación de la misma.

La base de datos como representación

El proyecto de TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO llevado a cabo por Cenestapasunlab consiste en generar una base de datos sobre las prácticas creativas, críticas o reflexivas en torno a la alimentación. Generar una base de datos conlleva el diseño de la misma y, lejos de querer aplicar formatos evidentes, en la fase actual del proyecto, apostamos por hacer de este diseño o dibujo conceptual nuestra propia práctica. En otras palabras, entendemos que la estructura-molde que contendrá los datos como tal es en sí la obra, como hemos visto con la *Boîte-en-Valise* de Duchamp o en la pintura de colecciones. Nuestro interés más profundo radica en comprender que la estructura-molde es maleable, esto es, puede adquirir distintas formas que, por ende, informarán de un modo distinto unos mismos datos. Consideramos que ésta es en sí una técnica de investigación, siendo el TESAURO (en su naturaleza de base de datos metamorfoseante) una herramienta de investigación, puesto que permite generar conocimiento a partir de una lectura comparada de sus datos. La diferencia con crear ‘una’ base de datos (que tuviera anulada ya su capacidad de ser maleable) es que estos no serán manejados por una unívoca estructura formal. Y es que, aunque ‘una’ BDD aplicara criterios de búsqueda distintos (espaciales, temporales, palabras clave) y estos organizaran los datos dinámicamente –generando distintos discursos–, lo cierto es que la base contendría los datos siempre “sobre un mismo lienzo”, el cual no se vería afectado por aquello que contiene. Por decirlo de alguna manera, la base tendría el control sobre los datos sin que estos pudieran afectarla. El proyecto de TESAURO procura dar cuenta de la naturaleza de este lienzo: ¿cuál es el sustrato básico sobre el que asentamos nuestras investigaciones, el fondo sobre el que ‘las prácticas creativas, críticas y reflexivas en torno a la alimentación’ figuran hasta generar nuestros discursos? Como en pintura, este fondo determina la representación que vemos y, de hecho, puede funcionar como figura sin perder su condición de fondo (doble juego con el que jugaba habitualmente Picasso); pero se pueden dar muchos pasos más allá... En los años 50, Lucio Fontana llevó este interés por el lienzo a su máxima expresión y convirtió la pincelada en corte: se abrió así un nuevo espacio de representación. ¿Puede la estructura-molde de una base de datos ser ‘herida’ por la práctica de apropiación de un modo semejante? ¿Puede, en ello, superar la “clausura del mapa” y el dominio de la representación para incorporarse en la materialidad de las prácticas que referencia? ¿Cabe la posibilidad de generar, mediante el roce, “zonas temporalmente autónomas”, espacios imaginarios que desprendan nuevas energías?



El lienzo impone su color y su materia como obra propia al ser utilizado el blanco gesso como color (Picasso), y el lienzo-gesso como materia (Fontana). La dimensión propia del soporte se hace visible como pintura bidimensional y como pintura tridimensional, acercándose a lo escultórico.

A lo largo del presente artículo, nos hemos preguntado varias veces sobre cuál es la relación de la base de datos con respecto a las prácticas que trata y ésta es, en primer lugar, una referencia. La cuestión de la referencialidad supone un profundo tema filosófico vinculado a la cuestión de la Verdad entre la descripción y el mundo objetivo, problemática para la que el Arte ha procurado numerosos materiales y, en la que no necesitamos entrar por ahora. Basta tener en cuenta que, sea cual sea la naturaleza de la referencia, lo cierto es que ésta tiene una manera de vincular una realidad o hecho (al que se hace referencia) con una estructura del lenguaje (que es capaz de ‘hacer referencia a...’). Los modos de esta vinculación, puesto que son realizables, son precisamente aquello que hace que la BDD sea ‘obra’.



La manzana no es comestible, de modo que escribir otra cosa sería mentir
 – como denunciaba el propio artista ante las críticas a su obra anterior *Ceci ce n'est pas une pipe* (1929). René Magritte, *Ceci ce n'est pas une pomme* (1964)

Al 'hacer referencia a...', la base de datos *dibuja una referencialidad* concreta, esto es, una *manera* de 'decir', de 'poner sobre la mesa', de 'contener en el lienzo' las prácticas críticas, creativas o reflexivas en torno a la alimentación. En definitiva, en la medida que se propone a sí misma como un 'marco' (de discusión, de reflexión, de memoria), puede decirse que la BDD funciona como una representación. Como tal, debe ser comprendida al menos según dos modos complementarios o, más que eso, mutantes entre sí²⁵:

- a) *Siguiendo su contenido*, la BDD es un conjunto de informaciones. Se caracteriza por aquello *de* o *sobre* lo que trata, es decir, por contener a modo de datos referencias a las prácticas críticas, creativas y reflexivas en torno a la alimentación.
- b) *Siguiendo su forma*, la BDD es una 'estructura-molde', forma que informa la información. Se caracteriza por cómo convierte las prácticas y hechos en datos, por los criterios y límites que les impone, por el modo en que ordena un discurso a través de los mismos.

Particularmente, lo que nos interesa es explorar cómo se da el proceso de modelado mutuo entre contenido y continente. Desde una primera aproximación, hay al menos dos direcciones que tener en cuenta:

- 1) *De cómo la forma da un contexto al contenido* y lo caracteriza, resaltando ciertos aspectos o valores de sí precisamente por su participación en el discurso global. Como comentó Danto para la escritura de la historia de la ciencia, "es como si el sistema de registro constituyera un texto y, a medida que va cambiando el texto, las frases que están en él experimentan un cambio de significado"²⁶.
- 2) *De cómo el contenido afecta a la forma y la caracteriza*, puesto que da razón de cierto contexto (un mundo allá afuera) y de cómo es interpretado por la representación. Citando al mismo autor, podemos decir que "(...) el modo en que nos representamos el mundo depende del lugar en la historia en el que nos encontramos y de qué tipos de representaciones están a nuestra disposición en esa situación" (Danto, 2003: ii).

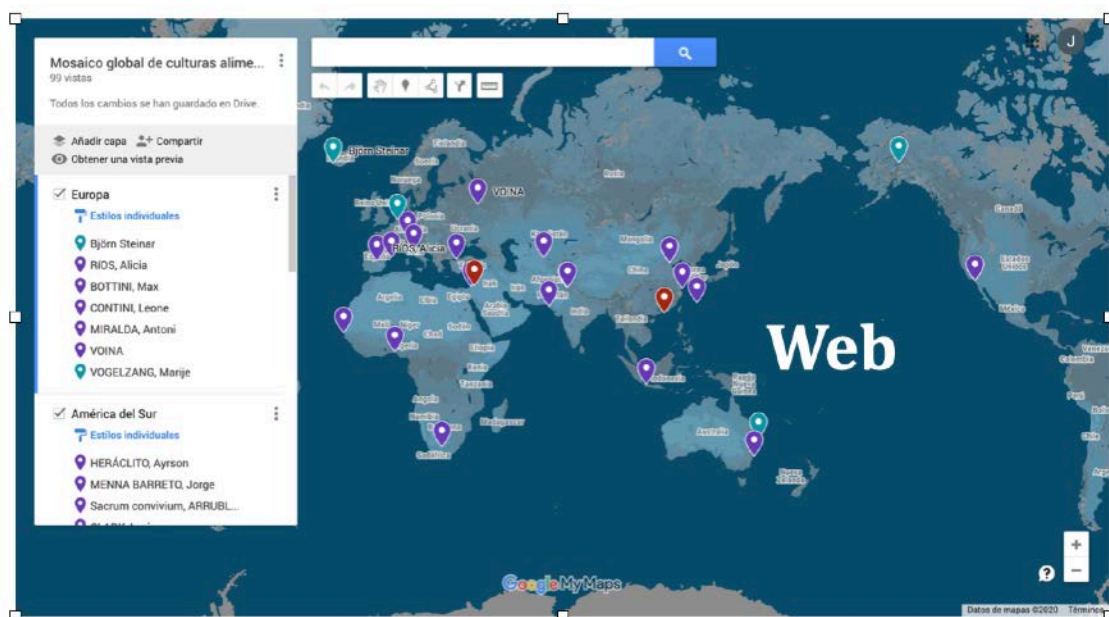
La representación no es, pues, 'una', en el sentido de que sea maciza, homogénea con respecto a sí. Más bien, como comenta Malabou siguiendo derroteros totalmente distintos, "se define como una dinámica a la vez de exteriorización y de interiorización del contenido del pensamiento"²⁷. La representación contiene aquello que representa (lo convierte en contenido), lo que para la BDD hemos definido como una apropiación de las prácticas y hechos; y a la vez, lo representa, con lo que ello requiere de hacerlo externo de sí, de expresar este contenido de un modo concreto. Entender la representación como una dinámica nos permite dar cuenta de los modos de modelarse intrínsecos a la base de datos,

²⁵ Esta distinción en la representación es propia de Hegel, quien dio a la representación (otro problema filosófico de dimensión tamaña) una importancia capital en la comprensión del concepto absoluto, por lo visto, inspirándose en la representación trinitaria y el movimiento *kenótico* de la religión cristiana. Ver Malabou, Catherine. *El porvenir de Hegel* (Lanús: Palinodia y La Cebra: 2013), 159-168.

²⁶ Se trata de una sentencia de Arthur Danto. *Cuerpo: El problema cuerpo* (Madrid: Síntesis, 2003), 269. Se trata de un compendio de artículos que recogen el interés del filósofo en comprender al ser humano como un *ens representans*. El artículo fue publicado originalmente en "Ciencia bella y el futuro de la crítica" en *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen (Nueva York: Routledge, 1989), 370-385. Citado en Danto, 2003: 255-277.

²⁷ Se trata de la adaptación de su tesis doctoral, en la cual propone una nueva lectura de Hegel por la que éste no sería un filósofo de la clausura sino de la plasticidad. Malabou realiza un itinerario por el hombre, el Dios y el filósofo de Hegel y dar cuenta de cómo el nacimiento de la filosofía especulativa moderna tiene su origen, según el autor, en la comprensión de la subjetividad divina según el protestantismo. En este traspaso, el concepto de representación (entendido desde la Trinidad y el movimiento *kenótico*), tendrá un rol fundamental. (Malabou, 2013: 191-208).

modos que afectan a la manera en que comprendemos la presencia y significación de los datos en el discurso –y, por ende, en nuestras investigaciones y pensamiento. A este respecto, resulta de especial interés el modo en el que, según la autora francesa, Hegel consideró la representación no como un proceso figurativo, sino como “un acto de puesta en forma del contenido especulativo” (Malabou, 2013: 207). “Esta puesta en forma es una “puesta en forma temporal” (ídem, 208). Es decir, que las relaciones de interior y exterior de la representación dan cuenta del rostro del tiempo, tal y como apuntábamos con las citas de Danto (lector de Hegel). El proyecto de TESAURO pretende concebir la BDD como esta puesta en forma del contenido que, modelándose a sí a lo largo del tiempo, da cuenta tanto de lo que referencia como del modo en el que está referenciando. Escribe Malabou que Hegel distingue los momentos como esferas y cita al autor cuando dice que, “en ese acto de separar, la forma se disocia del contenido y, en ella, los momentos diferenciados del concepto se disocian para formar esferas particulares o elementos particulares, en cada uno de los cuales se expone el contenido absoluto” (§ 566, ídem, 162). Entendemos como “esferas particulares” (en las que se expone la totalidad de la BDD como tal) las versiones de la misma, versiones que no se condensan –ni lo harán– en una sola sino que, en su metamorfosis, hacen que la representación se encuentre en su tiempo, que descubra su rostro.



A través del Google Maps Cenestpasunlab realizó una breve versión del proyecto en formato mapa en septiembre de 2019. Extensiones kilométricas desiertas de ejemplos y ciudades saturadas de estos superponiéndose uno sobre otros. De un vistazo, se hacía evidente la inoperancia de las agrupaciones espaciales de los datos.

Tiempo de versiones

En la actualidad, el proyecto de TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO cuenta con dos versiones de la BDD. La primera de ellas, un listado detallado –cuyas categorías se comentaron al principio– realizado en *excel* y, la segunda, un *google maps* –que incluye una somera selección mundial. Cada una de ellas fue desarrollada en torno a unos objetivos e intenciones y, por ende, cumple con ciertas expectativas y es capaz de dar ciertas

informaciones (y no otras). Gracias a las diferencias entre ellas, pudimos reconocer que existía una estructura-molde capaz de formar nuestras lecturas de antemano y de imponer una significación al discurso no siempre acorde con los propósitos del mismo. Poder moldear esta estructura, no tanto para definirla sino para explorar sus posibilidades, es el objetivo principal del proyecto de TESAURO. Entendemos que ésta es en sí una práctica a veces crítica, mínimamente creativa y sustancialmente reflexiva en torno a la gestión de la información sobre las prácticas críticas, creativas y reflexivas cuyo eje es la alimentación. Mediante el juego continuado de versiones, su aportación principal es la de poner sobre la mesa el hecho de que las herramientas discursivas conforman una modelo de comprensión de la práctica, esto es, una manera de relatarnos. En este sentido, estamos de acuerdo con Lev Manovich en que,

"Tras la novela, y posteriormente la narrativa cinematográfica como forma clave de expresión cultural de la era moderna, la era digital introduce su correlato: las bases de datos. Es natural, entonces, que queramos desarrollar una poética, una estética y una ética de los datos." Lev Manovich en *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.²⁸

La única salvedad es para nosotros que no buscamos desarrollar “una” poética, “una” estética o “una” ética de los datos –esto es, de las ‘prácticas creativas, críticas o reflexivas en torno a la alimentación’ *convertidas en datos* al contenerlas en una base. Ya durante la realización de la versión *excel* del TESAURO, el proyecto se denominaba “*Mosaico global de la cultura alimentaria*” (el complemento del nombre “de la cultura alimentaria” se incluyó en relación a la colaboración con la Red Latinoamericana de FoodDesign), para dar cuenta del hecho de que la ‘unidad’ que era capaz de lucir lo digital estaba formada por un *trencadís representativo*. Cada ‘dato’ es en sí una tesela: con mayor o menor protagonismo en el conjunto, colocada con menor o mayor espontaneidad, pero inevitablemente con su propia historia, su propio origen, con los cortes propios (los bordes, los límites) que le hacen vincular ‘su mundo’ con la representación del mosaico de un modo particular. La BDD estaba concebida como un espacio con vacíos, los cuales, a fuerza de las aportaciones colectivas, iban minimizándose. Se dejaba así cada vez menos a la vista esa “argamasa digital”, ese lienzo del que hablábamos, para dar luz a una manera colectiva de representar el conjunto de prácticas creativas, críticas y reflexivas en torno a la alimentación. Que fuera “una” se debía exclusivamente al compromiso colectivo, por un lado, y, por otro, a captar un instante de su formación, puesto que su crecimiento daba cuenta de una y múltiple representación que iba haciéndose a sí. Como hemos comentado, el hecho de que el Mosaico contará ya con un dibujo *a seguir* era para nosotros lo que más evidentemente refería a la poesía, a la estética y la ética de nuestra BDD y precisamente fue esta “la” unidad que quisimos cuestionar con la transformación del proyecto de un Mosaico en un TESAURO –también en sentido metafórico.

Leemos que un tesoro es “una herramienta documental (...) que representa un dominio de conocimiento determinado mediante una estructuración conceptual”²⁹. Con este nuevo nombre, pretendimos poner el enfoque precisamente en esta “estructuración”. Solemos identificar los tesoros con largos índices que incluyen términos hasta el absurdo, pero lo crucial de los mismos no es la inclusión de más términos, sino la estructuración con la que

²⁸ Citado en Centro de Cultura Contemporània de Barcelona, “Big Bang Data”. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/big-bang-data/45167> Consultado el 10 de agosto de 2020.

²⁹ página 17. Naumis, Catalina y Ariel Antonio Morán Reyes, “El tesoro, el tesoro documental y el tesoro conceptual,” *Noticiero de la AMBAC 175* (2013), 17. Ver, <http://eprints.rclis.org/21187/1/El%20tesoro%2C%20el%20tesoro%20documental%20y%20el%20tesoro%20conceptual.pdf> Consultado el 23 de agosto de 2020.

se ordenan. En 1957, Helen Brownson popularizó la noción del tesoro como una red de significados relacionados, siendo varias las *formas de relación*: de equivalencia, jerárquicas, entre género y especie, de la parte y el todo, asociativas (asimétricas), etc.³⁰. Entendemos que son éstas las que *dan forma* al “dominio particular de conocimiento” como tal y lo caracterizan. La estructura conceptual propuesta se convierte en el esqueleto de un campo del conocer (que puede estar, como las fronteras, en disputa) y lo alza como “dominio”, carne de un cuerpo de poder. Lo que nos interesa especialmente para nuestro proyecto de TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO es que la relación entre los significados no tiene por qué ser única ni inmutable, sino transformarse a sí misma, explorarse y dar, por tanto, otra situación a los significados que vincula. De este modo, el tesoro puede ser una herramienta *adisciplinada*, puesto que no impone en su representación el imaginario de una disciplina, no genera, en definitiva, un “dominio”, sino que transita el campo del conocer sin territorializarlo.

Los tesauros actuales tienen la posibilidad de que la clasificación no se estanque en un modo único gracias a la invención en 1969 de los tesauros facetados (Jean Aitchison). Estos tesauros se ordenan según facetas paralelas de tipo descriptivo (no temático) sobre un mismo recurso (por ejemplo, ‘material’, ‘forma’, ‘estilo’, ‘procedencia’ como facetas de un objeto arqueológico). Gracias a estos descriptores, es posible hacer lecturas transversales y acceder a la información por distintos puntos de la base de datos, lo cual se entiende hoy (en un mundo de ‘etiquetas’) como la forma más *flexible* de consultar el conocimiento³¹. Sin embargo, como explicamos anteriormente (sobre los criterios de búsqueda de la BDD), esta multiplicidad es superficial, puesto que no llega a afectar al lienzo o, visto desde el tesoro, a la distinción entre ‘tema’ o ‘temática’ y ‘descriptor’. Esta distinción es la que restringe los significados, en principio, con el objetivo de reducir la inferencia en la conducta informacional: si se establece cuál es el tema y cuál sus descriptores, podremos comunicarnos a pesar de las diferencias y hacer del tesoro “un instrumento de control terminológico que permite convertir el lenguaje natural de los documentos en un lenguaje controlado, ya que representa, de manera unívoca (...)” (Lapuente, 2013). Entendido así, el tesoro es “el puente entre el lenguaje del informado (documentalista) y el lenguaje del no informado (usuario)” (P. Levery)³² o, dicho de otra manera, un arma de territorialización que establece quién y cómo sabe.

Bien al contrario, al cotejar nuestras investigaciones, nosotros nos preguntamos si no son, efectivamente, estas diferencias las que definen nuestros mundos comunicacionales primarios (qué podemos entender) –en vez del mundo en sí– y, sobre todo, si no son ellas precisamente la muestra más rica del campo del conocer al que pretendemos aproximarnos. Para nosotros, lo relevante es precisamente lo Otro de aquello que conocemos, por lo que el proyecto de TESAURO no propone una distinción fija o inmutable entre la temática y sus descriptores, sino que busca explorarse a sí mismo como estructura

³⁰ María Jesús Lapuente, “Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006). <http://www.hipertexto.info/documentos/tesauros.htm> Consultado el 23 de agosto de 2020.

³¹ A este respecto, conviene distinguir flexibilidad de plasticidad. Seguimos aquí las nociones de Catherine Malabou, quien nos indica que “hoy, el verdadero sentido de la plasticidad está escondido y tendemos constantemente a sustituirlo por su erróneo sinónimo, flexibilidad (...) Ser flexible es recibir una forma o impresión, ser capaz de doblarse, tomar un pliegue y no darlo. Ser dócil, no explotar. De hecho, lo que carece la flexibilidad es la fuente con la que dar forma, el poder de crear, de inventar o incluso de borrar una impresión, el poder de arreglar (*style*). La flexibilidad es la plasticidad sin su *genius*” en Malabou, C. *What should we do with our brains?* (Nueva York: Fordham University Press, 2008), 12. Para la distinción con el término de elasticidad (cuya variación es infinita), ver Malabou, Catherine. *La plasticidad en espera* (Santiago de Chile, Palinodia: 2010), 88.

³² Bibliotecas Universidad de Salamanca, “Tesoro: concepto, elaboración y mantenimiento”, Bibliotecas Universidad de Salamanca. <http://sabus.usal.es/docu/pdf/Tesoro.PDF> Consultado el 23 de agosto de 2020.

conceptual mediante el crecimiento, el hacerse a sí, la metamorfosis de su realización como obra. Es cierto que hemos descrito una temática (aquello de ‘prácticas críticas, creativas y reflexivas en torno a la alimentación’) y que se han explicitado algunos descriptores (como las ya detalladas categorías de la BDD en la versión *excel*). Como ya hemos mencionado, nos referimos a estas estructuraciones como ‘versiones del Tesauro’, esto es, como *momentos de su formación*, formas que dan cuenta del tiempo y del contexto de su realización. Gracias a la continuidad del concepto de TESAURO como moldeable, cada una de estas versiones puede comprenderse como una *forma de relación* entre una estructura-molde metamorfoseante y un contenido afectivo –que tiene la cualidad de afectar.



Parallel Coordinates
Differing scales run alongside each other, sometimes showing relationships between multiple variables through connections. Can be tricky though.

Parallel Sets
Explore counts across multiple categories at the same time. The geometry is similar to a Sankey Diagram but without the hierarchical flow.



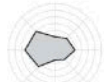
Pictogram
Use symbols or icons to bring in context.



Pie Chart
It's everyone's very favorite chart type. The slices represent parts of a whole.



Pyramid Chart
Typically used to show the age distributions for population of male and females. Often animated.



Radar Chart
Looks like a radar. That's why it's called a radar chart.



Sankey Diagram
Show flows from one state to the next.



Scatter Plot
Dots are placed in an x-y coordinate system, based on two variables. The plot is often used when it is thought that the variables are correlated.



Slope Chart
A specialized line chart, this chart type highlights the change in rank or metric over two time periods.



Small Multiples
Use smaller versions of the same chart type to compare across categories.



Spiral Chart
Round and round and round and round and round.



Square Pie Chart
Instead of using angle to represent parts of a whole, the square version uses, well, squares.



Stacked Area Chart
Place multiple categories on top of each other for a sense of distribution and overall change. Watch out for large counts eclipsing the small ones.



Stacked Bar Chart
With the stacked version of the bar, compare subcategories across groups. Try not to show too many subcategories though, or it'll clutter quick.



Step Chart
It works like a line chart, but the values change immediately at the x-coordinate instead of with a slope.

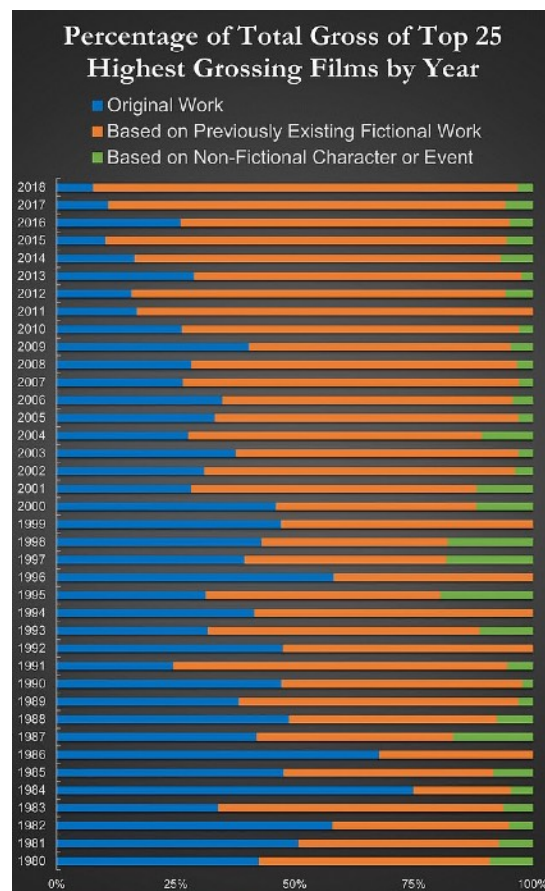


Streamgraph
It's like a stacked area chart but with a zero-offset to optimize centrality.

La acumulación de datos lleva a la necesidad de una representación de estos mas allá del simple listado. FlowingData comparte ejemplos de visualización de datos así como su utilidad específica.

Ni la forma ni los criterios del TESAURO pretenden ser ‘científicos’ (por ejemplo, siguiendo las directrices de las ciencias de la información), ni siquiera en el sentido laxo de ser ‘la mejor manera de explicar qué es algo’. Nuestra práctica se inscribe en una comprensión representacional de la clasificación: con unos mismos ‘datos’ o ‘recursos objetivos’ del índice, podemos configurar distintos relatos y, sobre todo, una comprensión distinta del hecho de relatar. La BDD no es la misma si es leída por Marc Badal y su comprensión de lo agroalimentario que si la interpreta Daniela Ortiz y su preocupación por el colonialismo vigente. Finalmente, ¿cuál es la pregunta, cuál es la búsqueda? O, más bien, en plural:

¿cuáles son las búsquedas *existentes y por existir* sobre las prácticas que nos interesan?
 ¿Qué desvelamos del fondo y figura gracias a los distintos modelados del TESAURO?



El usuario de Reddit *rewindturtle* creó esta tabla, a partir de los datos de Box Office Mojo, en la que se demuestra la cada vez menor presencia de guiones originales en Hollywood. ¿Falta de invención, decadencia o un tiempo reflexionando en versiones?

El término tesoro refería tradicionalmente al lugar donde se guarda lo más importante del saber humano:

“La primera noticia sobre la palabra tesoro proviene del mundo helénico y se usaba para designar a las pequeñas capillas donde se guardaban los exvotos y las donaciones que frecuentemente eran muy ricas y valiosas, verdaderas joyas. Estas capillas estaban enclavadas en el recinto del santuario o témenos donde se encontraba el oráculo” (Naumis y Morán, 2013: 17)

Bajo nuestro punto de vista, hoy en día las *versiones* dan cuenta de la posibilidad transfinita (García-Bacca) de nuestros puntos de vista³³. Las versiones aquí no son comprendidas como fases, en el sentido que una venga después de la otra (como en el mercado de la tecnología), sino como visualizaciones, representaciones, modelados de lo real. Cada una de las versiones responde a una pregunta e inaugura tanto sus posibilidades discursivas como sus límites, re-estructura una idéntica estructura conceptual que se descubre a sí como plástica. Del mismo modo que cada una de las versiones de Lisístrata dice algo tanto de su tiempo como de la obra, así creemos que cada una de las versiones del TESAURO dice algo de la relación entre su estructura-molde y su contenido en nuestro tiempo. Buscamos que estas (re)estructuraciones conceptuales sean en sí creativas, críticas o reflexivas, que provoquen tanto en el TESAURO como herramienta, como en el campo del conocer que nos interesa y muy especialmente en nuestras investigaciones y la de otros un acontecimiento transductivo:

“(…) la transducción es aparición correlativa de dimensiones y de estructuras en un ser en estado de tensión preindividual, es decir en un ser que es más que unidad y más que identidad, y que aún no se ha desfasado en relación consigo mismo en múltiples dimensiones (...). En el dominio del saber, define la verdadera marcha de la invención, que no es inductiva ni deductiva, sino transductiva, es decir que corresponde a un descubrimiento de las dimensiones según las cuales puede ser definida una problemática (...) es un procedimiento mental, y más aún que un procedimiento es una marcha del espíritu que descubre. Esta marcha consiste en *seguir al ser en su génesis*, en consumir la génesis del pensamiento al mismo tiempo que se cumple la génesis del objeto (...). El tiempo mismo, en esta perspectiva ontogenética, es considerado como expresión de la *dimensionalidad del ser que se individúa*”³⁴



El ornitólogo Robert Ridgway en su intento por poder describir la amplia diversidad de pájaros crea una clasificación de colores, en total 186 colores en su primer libro *A Nomenclature of Colors for Naturalists* del 1886 y 1115 en *Color Standards and Color Nomenclature* del 1912. Este esfuerzo para la clasificación de los pájaros tuvo como resultado una de las categorías de colores más cercanas al actual Pantone.

³³ Que no relativismo: “[el hombre] ha inventado enseres físico-mentales para des-finitarse y des-definirse; para des-finitar y des-definir lo ‘naturalmente’ definido y finito. Des-finitarse y desdefinirse son modos de hacerse transfinito. De esquivar la disyunción ‘Todo o Nada’; ‘Infinito o Finito’; ‘definido o indefinido’.” Ver García-Bacca, J. *Infinito, Finito, Transfinito*. (Barcelona: Anthropos, 1984), 66.

³⁴ Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009), 39-40.

“El rey aparece en el fondo del espejo”

Cuando comenzamos nuestras investigaciones carecíamos de las referencias que hoy conforman el TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO; carecíamos, por lo general, de una *fente de información* sobre las prácticas que nos interesaban. Nuestra búsqueda era un andar a ciegas, pequeños descubrimientos, encuentros fructíferos, lecturas dispersas. Precisamente por eso, nuestras investigaciones continuaron su marcha y hoy se caracterizan por ciertas perspectivas, las cuales no vienen a colación. Dicho de otra manera, dudamos que la BDD, especialmente en su versión *excel*, hubiera nutrido nuestro punto de vista cuando éste apenas surgía. Bien al contrario, creemos que una cierta cantidad de información hubiera sido contraproducente, por indigesta. Así pues, a la hora de diseñar el proyecto de TESAURO, nos preguntamos: ¿quién es el protagonista de la BDD?, ¿cómo puede ser ésta una herramienta para una pedagogía transductiva –si la hubiere?, ¿de qué manera puede ser un medio para la “génesis del pensamiento al mismo tiempo que se cumple la génesis del objeto”?, ¿puede la BDD estimular la investigación creativa en vez de imponer un método establecido?

En el compendio de artículos de Danto ya citado, el autor incluye uno dedicado a “El carácter representacional de las ideas y el problema del mundo externo” (Danto, 2003: 49-64)³⁵, dedicado a la filosofía de Descartes. En él, se diferencian las ideas como contenidos o *sujet* de las “actitudes oracionales – [que serían las] operaciones mentales sobre [las] ideas” (52). Según esta distinción, los “pensamientos – ‘Quiero’, ‘Creo’, ‘Afirmo’, ‘Niego’– en realidad son acciones del espíritu” (*idem*) y es con respecto a ellos que el filósofo tiene una “absoluta libertad” (54) ; “en contraposición, [Descartes] se considera a sí mismo bastante pasivo en lo concerniente a las ideas” (*idem*). Del mismo modo, la BDD de datos es, desde este punto de vista representacional, relativamente *pasiva* con respecto a las ‘prácticas críticas, creativas o reflexivas’ de las que da cuenta – que son “lo que hay”–, mientras que es en tanto que “actitud oracional” como realiza activamente su operación. Entendemos, pues, que será saber transmitir la BDD como *estado oracional inherente a la investigación* como podamos cumplir con el compromiso pedagógico del TESAURO. En otras palabras, no se trata de imponer que se han de conocer tales ejemplos de tal modo, sino que la manera de decir el ejemplo dice algo del investigador y es ahí donde éste hallará su “absoluta libertad”: el TESAURO, en todas sus versiones, sólo puede funcionar como un espejo de las investigaciones que se realizan mediante su uso.

both Leonardo and Klee are not so much concerned with the art object, as with the manner in which it is produced. They are concerned not with form as an immutable value, but with formation as a process. Both are aware that the artist's approach or creative manner is an independent and complete way of existing in reality and of understanding it; and as they are not unaware that there are other speculative methods, they are led to investigate that particular character which is the distinctive feature of the artistic approach, always bearing in mind, however, that this must develop over the whole field of experience. For this reason Leonardo's mode of thought, like that of Klee, covers every

Palabras de Giulio Carlo Argan sobre Paul Klee, en su introducción a *Paul Klee Notebooks. Volumen 1: The Thinking Eye* (Londres: Percy Lund, Humphries & Co., Ltd., 1969), 11.

³⁵ El artículo se publicó originalmente en *Descartes: Critical and Interpretative Essays*. Eds. Michael Hooker (Baltimore: Johns Hopkins University, 1978), 287-297.

Si la BDD es una representación, ¿cómo incluir el reflejo? ¿Dónde está el ojo del pintor mientras pinta? ¿Y el del espectador? Reflexionar sobre estas cuestiones a fondo nos llevaría bien lejos, al menos hasta una ontología de la práctica artística y su recepción. Ésta no es una cuestión baladí para la investigación, ni siquiera la investigación científica, en la medida en que se pregunta por el valor del sujeto en la comprensión e invención del mundo. Como comentó Giulio Carlo Argan al describir la *filosofía didáctica* de Paul Klee, “la manera en la que un artista crea implica, sobre todo, un requisito didáctico, pues es a través de la creación que el artista aprende a reconocer el mundo en el que existe y actúa, dándole forma de acuerdo con la extensión de su propia experiencia” (Argan, 1969: 13). Y lo mismo ocurre con el investigador, especialmente cuando la suya es una práctica de *crear discursos* que ordenan y estructuran una realidad (realidad como son, en nuestro caso, las ‘prácticas críticas, creativas o reflexivas en torno a la alimentación’). En el TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO, en vez de pretendernos como un narrador omnisciente, pretendemos más bien preguntarnos cómo luce ‘el mundo’ para aquellos que estamos dentro de él y qué impacto genera en el conjunto la manera particular que tenemos de representárnoslo. En otras palabras, ¿cuál es el valor empático de la representación?

En pocas ocasiones se ha reflexionado a este respecto de forma tan prolífica como en el tándem formado por *Las Meninas* de Velázquez (1656) y el comentario de Foucault al cuadro en *Las Palabras y las Cosas* (1966). Sin entrar ahora en detalles, cabe mencionar el complejo juego de miradas entre el pintor, el modelo y el espectador, el cual trama en el texto la definición misma de representación “pura”³⁶. El pintor clava su mirada en un punto del cuadro que, más allá de ser invisible para el espectador, hace que sea visto, mientras que aquello que se pinta permanece invisible para el que mira. Se es, ante esta representación, tanto espectador como modelo, de modo que la representación tiene la capacidad de aludir al espacio de lo que *queda fuera del cuadro*, el cual, a su vez, *impulsa que el cuadro sea tal*.



Captura de pantalla de un fragmento de *Las Meninas*.

Sigamos, al menos unas líneas, los comentarios del filósofo para elucidar *las figuras que conformarían la BDD como representación*. Por un lado, en una base de datos, es “como si” el investigador (al modo del pintor) “(...) no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en

³⁶ Foucault acaba diciendo que “quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. (...) Pero allí, (...) se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación” Ver Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968), 25.

el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles” (Foucault, 1968: 13)³⁷. En el caso del TESAURO, esta invisibilidad *intermedia* radicaría en la imposibilidad del investigador de verse a sí investigando. Danto criticaría hasta la saciedad cualquier teoría “que no puede explicarse a sí misma” y reclamaba que “una representación completa del mundo debe mostrar dónde se sitúa ella misma” (Danto, 2003: 259), si bien no pareció atender a esta incompatibilidad: ¿cómo investigar la investigación, o aún más, investigar investigándose?, ¿cómo puede el TESAURO mirarse el ombligo? En tanto que representación, la BDD podría, como en el caso del pintor, transferir *temporalmente* la acción de investigar, *representarla*, permitiéndonos ver(nos) a fuerza de versiones. Ya se ha comentado el quid de las versiones: nos ayudan a captar la manera en la que estamos modelando, esto es, dan cuenta de los “estados oracionales de la investigación” gracias a seguir su metamorfosis. Además, las versiones cumplen una función vital para la autocomprensión de la investigación, y es que mantienen –en tanto que versiones, es decir, sin acabamiento– un lado “opaco” de la representación:

“La gran tela vuelta de la extrema izquierda del cuadro cumple aquí su segunda función: obstinadamente invisible, impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente. La fijeza opaca que hace reinar en un extremo convierte en algo siempre inestable el juego de metamorfosis que se establece en el centro entre el espectador y el modelo. Por el hecho de que no vemos más que este revés, no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos. ¿Vemos o nos ven? En realidad el pintor fija un lugar que no cesa de cambiar de un momento a otro: cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad” (Foucault, 1968: 14-15)

Este lado opaco de la versión es aquel que mantiene la posibilidad que *el tiempo muestre su rostro* en la BDD. El rostro del tiempo no es, sin embargo, impersonal, una presencia que pase *por encima* del acto de la investigación y de la lectura, sino que son estos actos en sí (el del investigador que hace la BDD y el del investigador que la consulta) los que forman el tiempo. Tal como la tela bajo el pincel del pintor, las versiones del TESAURO dan presencia al espectador: la suya es una manera de estar (aunque fuera) en el juego de miradas de la representación. El investigador que consulta podría llegar, gracias a distintas estrategias de captación del comportamiento de búsqueda³⁸, a ver “que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo” (*idem*, 15). La mayoría de las plataformas juegan con esta capacidad de recopilar datos sobre las búsquedas y utilizar estos mismos en la ‘representación de un mundo acorde al que la mira’. La voluntad del TESAURO es, de alguna manera, seguir en este punto a Velázquez e incluir un espejo que

“(…) atravies[e] todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituy[a] la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. (...) [que] se dirij[a] a lo que es invisible tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura. Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver (...) lo que se podría ver si la tela se prolongara (...), lo que es exterior al cuadro, en la medida en que es un cuadro” (*idem*, 17)

³⁷ En *Las Meninas*, estas “visibilidades incompatibles” serían el cuadro que Velázquez efectivamente pintó y que vemos – colgado en El Prado–, y el cuadro que el Velázquez *representado* pinta, sin que llegue nunca a verse más que su bastidor.

³⁸ Por ejemplo, que después de visitar la base de datos se genere un documento en el que aparezca el recorrido que se ha realizado, las entradas visitadas, la relación de contenidos, según el tiempo dedicado a cada una (la velocidad como un índice del interés).

Probablemente, en la representación, el espectador se vea a sí mismo sólo de una forma simbólica (aunque gracias a los *new media* efectivamente se esté viendo a sí mismo y siendo modelo y espectador en un mismo bucle); ahora bien, ¿puede esta visión, precisamente *en tanto que forma simbólica* (Ernst Cassirer), hacerle reflexionar sobre la manera en la que se *representa para sí el mundo, a sí mismo incluido*? ¿Puede el TESAURO, en su versionarse, hacer que el investigador (como colectivo) se investigue a sí y comprenda su posición como 'perteneiente a' e incluso como 'resultado de' la investigación?

Gracias a la irrupción de lo digital, el presente milenio cuenta con una nueva manera de pensar la enciclopedia, esta vez vinculada a la plataforma y sus búsquedas (etiquetas, colecciones); al menos utópicamente, esta vez puede también estar asentada en la capacidad de incluir a quien la utiliza entre sus propios contenidos, es decir, ser la herramienta definitiva para la emancipación. Se trataría, si se llegase a tal punto, del *culmine de la ilustración*: que se llegue a poner luz sobre la mirada misma. De lo que no cabe duda es de que no se trata más de presentar el conocimiento tal y como *es concebido*, estableciendo la diferencia arriba comentada entre quién sabe y cómo sabe, sino más de *concebir el conocimiento*, lo que implica tratar de enseñar lo que uno no sabe, como lúcidamente desarrolló Jacques Rancière en *El maestro ignorante*; e, incluso, de ofrecerse al conocer como un espejo en el que se asiente el reflejo de lo otro. Así pues, el TESAURO ALIMENTARIO TRANSFINITO no define de antemano una comunidad lectora (el para qué o para quién), sino que pretende explorarlas dejándose definir. En este sentido, su intención es mantener siempre la pluma a mano del espectador, como en *El Gabinete del Amateur* de Frans Francken II³⁹.



Frans II Francken, *El gabinete de amateur* (1619)

³⁹ Si en obras similares, el pintor incluía tanto a los entendidos (que valoraban el arte de la pintura) como a los burros (que la destrozaban), en esta ocasión los primeros están ausentes. Un análisis iconográfico parece apuntar que Frans Francken II esperaba que nosotros, los espectadores, tomáramos este papel. La representación nos ofrece una perspectiva tan cercana al gabinete que parece incluso que pudiéramos coger prestada la pluma para tomar alguna anotación. La pluma está colocada en el lado derecho, mano con la que tradicionalmente se escribe, sobre la encrucijada de la mesa (entre el *studiolo* y la escena exterior), y bajo el ramo de flores, por el que simbólicamente puede confundirse lo real de la ficción. En definitiva, la pluma invita a ser alcanzada y, a la vez, parece advertirnos que está en nosotros y en nuestra capacidad de observación y de estudio convertimos o no en entendidos.

Al tomar la pluma, al menos metafóricamente, el espectador se implica en la representación: puede conocer los diferentes objetos representados, maravillarse con sus formas y colores, imaginar su procedencia, sus significados en los contextos en los que surgieron y la información que traen de los mismos. En definitiva, la obra, aunque sea su representación, funciona como un verdadero gabinete de curiosidades, supone un microcosmos de pequeños mundos. Todos ellos giran la obra en torno a un mensaje que tuvo gran interés para el Barroco y en el que pintor pareció insistir con fuerza, decirlo 'alto' al *amateur*: el valor de la representación como medio para alcanzar el conocimiento del mundo y, todavía más importante para el TESAURO, el valor de su presencia en él⁴⁰.



“(…) en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación; es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos hacia donde se vuelve, es a sus ojos a los que se presenta la princesa con su traje de fiesta; (...). Este centro es, en la anécdota, simbólicamente soberano ya que está ocupado por el rey Felipe IV y su esposa. Pero, sobre todo, lo es por la triple función que ocupa en relación con el cuadro. En él vienen a superponerse con toda exactitud la mirada del modelo en el momento en que se la pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro (no el representado, sino el que está delante de nosotros y del cual hablamos). Estas tres funciones "de vista" se confunden en un punto exterior al cuadro: es decir, ideal en relación con lo representado, pero perfectamente real ya que a partir de él se hace posible la representación (...) el rey aparece en el fondo del espejo en la medida misma en que no pertenece al cuadro” (Foucault, 1968: 23-24)

Obra de Mercedes Mangrané. *El visitante. Feligreses de la cultura*, realizada con recopilación de imágenes de varios autores.

⁴⁰ A este respecto, es de interés el significado, distinto del de Rancière, que Antonio Lafuente da al concepto de indisciplina, por el cual se pone el foco en el valor del conocimiento *amateur* en la generación y transmisión de conocimiento. Leer <https://www.teamlabs.es/en/node/1786> o ver <https://www.youtube.com/watch?v=mBYLWkMBvGA>. Consultado el 1 de septiembre de 2020.

Referencias

Listado de imágenes y vídeos

1. Julia de Luis, estancia de investigación artística en el centro Huarte, 2018. (Pág. 2)
2. Excel, primera versión del proyecto Tesauro. Documento interno Cenestpasunlab. (Pág.3)
3. Joaquín Torres García. *América Invertida*, 1943. (Pág.4)
4. Buckminster Fuller. *Dymaxion Map*, 1946. (Pág. 6)
5. Bartek Konopka. *Rabbit a la Berlin* Trailer, 2009. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=miJVBpd0g8E> (Pág. 7)
6. JR. *The Giant Picnic*, 2017. Consultado en https://www.instagram.com/p/BaC1v-yj0F/?utm_source=ig_embed (Pág 7)
7. Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), en la RAE. (Pág. 8)
8. Borges por él mismo. *Del rigor en la ciencia*. (Pág. 9)
9. Michael Mandiberg. *AfterWalkerEvans.com*, 2001. (Pág. 12)
10. Duchamp con *La Boîte-en-valise*. (Pág. 13)
11. André Malraux, observando del museo imaginario. (Pág. 13)
12. Louise Bourgeois en su taller. (Pág. 14)
13. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens. *Alegoría del gusto*, 1618. (Pág. 15)
14. Pablo Picasso, *Los pichones*, 1957. (Pág. 17)
15. Lucio Fontana y una de sus obras. (Pág.17)
16. René Magritte, *Ceci ce n'est pas une pomme* (1964). Consultado en <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/rene-magritte-1898-1967-ceci-nest-pas-5650359-details.aspx> (Pág. 17)
17. *Mosaico global de culturas alimentarias* versión Google Maps. Documento interno Cenestpasunlab. <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1uqSwu7XrFi0oaj--Jkks1J-5IDpPJUxa&usp=sharing> (Pág.19)
18. Representación de datos propuestas por FlowingData. Consultado en flowingdata.com (Pág.22)
19. Tabla presencia de guiones originales en Hollywood creada por un usuario de Reddit *rewindturtle* a partir de los datos de Box Office Mojo. (Pág.23)
20. Robert Ridgway. *A Nomenclature of Colors for Naturalists* (extracto), 1886. (Pág.24)
21. Captura de pantalla del texto de Giulio Carlo Argan en *Paul Klee Notebooks 1: The Thinking eye*, extraído de https://monoskop.org/images/1/15/Paul_Klee_Notebooks_Vol_1_The_Thinking_Eye.pdf (Pág.25)
22. Fragmento de *Las Meninas* de Velázquez. (Pág.26)
23. Frans II Francken, *El gabinete de amateur* (1619). Koninklijk Museum voor Shone Kunsten (inv. nº816) (Pág.28)
24. Mercedes Mangrané. *El visitante. Feligreses de la cultura*. Blind Books: Barcelona: 2016. (Pág.29)

Bibliografía

- Argan, Giulio Carlo. "Prefacio" en *Paul Klee Notebooks. Volumen 1: The Thinking Eye*. Londres: Percy Lund, Humphries & Co., Ltd., 1969, 11-18.
- Bey, Hakim. *TAZ: Zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa, 1996.
- Cuadra, Álvaro. "La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital". *Temas de comunicación* 15 (2007): 133-154.
- Danto, Arthur Coleman. *El cuerpo: El problema del cuerpo*. Madrid: Síntesis, 2003.

- Eeckhout, Paul “Petit historique des tableaux de fleurs du XVIe au XVIIIe siècle” en VVAA, *L'Empire de Flore: histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*. Bruselas: La Renaissance du livre, 1996.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- García-Bacca, Juan David. *Infinito, transfinito, finito*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- Klee, Paul. Paul Klee: the thinking eye: The notebooks of Paul Klee. Londres: George Wittenborn and Lund Humphries, 1969.
- Lapuente, María Jesús “Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen”, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Malabou, Catherine. What should we do with our brains?. Nueva York: Fordham University Press, 2008.
 - *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010
 - *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Lanús: Editorial Palinodia; Ediciones La Cebra, 2013.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
 - Lev “Cultural Data. Possibilities and limitations of the digital data universe”, en *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, ed. Wendy Coones y Viola Rühse, 259-276. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017.
- Naumis, Catalina, y Ariel Antonio Morán Reyes. "El tesoro, el tesoro documental y el tesoro conceptual." *Noticiero de la AMBAC* 175 (2013): 17-19.
- Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus/La Cebra, 2009.

Web

(consultadas en septiembre de 2020)

- Sobre Cenestpasunlab: <https://cenestpasunlab.wordpress.com>
 - Para el TAT versión mapa: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1uqSwu7XrFi0oaj--Jkks1J-5IDpPJUxa&usp=sharing>
- Sobre Lev Manovich. <http://manovich.net>
- Sobre el proyecto de Michael Mandiberg: <https://aftersherrielevine.com> y <https://afterwalkerevans.com>
- <https://flowingdata.com/>
- <https://wearesocial.com/>
- Sobre Antonio Lafuente: <https://www.teamlabs.es/en/node/1786> y <https://www.youtube.com/watch?v=mBYLWKmBvGA>
- Sobre la Red Latinoamericana de FoodDesign <https://www.lafooddesign.org/> y su mapa <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSesyfx81pWz8cPm3sewN7eFG74BzAEJ5rKdeGQmqlAheJ8jpg/viewform>
- Sobre la Base de Datos en Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Base_de_datos
- Sobre Jr: <https://i-d.vice.com/es/article/pak938/artista-jr-picnic-frontera-mexico>.
- Sobre Max Bottini: <http://www.maxbottini.ch>
- Sobre Marije Volgezang: <https://marijevogelzang.nl/>
- Sobre Basir Mahmood: <https://basirmahmood.com/BASIR%20MAHMOOD.html>
- Sobre Rabbya Hacer y Hurmat UI Ain. <http://rabbyahurmat.blogspot.com/p/2010-collab.html>

Exposiciones

- *Big Bang Data*. Barcelona, CCCB; 2014. <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/big-bang-data/45167>