



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

**CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**

TESIS

**LA APLICACIÓN DEL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y GUATTARI
PARA UNA POSIBLE CONCEPCIÓN SOCIAL DEL ARTE.**

PRESENTA

Juan Manuel Vizcaíno Martínez

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

TUTOR

Dr. Enrique Luján Salazar

COMITÉ TUTORAL

**Mtra. María Isabel Cabrera Manuel
Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno**

Aguascalientes, Ags, Noviembre del 2016



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Asunto: Voto Aprobatorio.

DR. DANIEL EUDAVE MUÑOZ
DECANO DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
P R E S E N T E

Estimado Señor Decano:

Hacemos de su conocimiento que el estudiante **JUAN MANUEL VIZCAÍNO MARTÍNEZ** con ID **16867** de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas, realizó la tesis titulada: **"La aplicación del pensamiento de Deleuze y Guattari para una posible concepción social del arte"** y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, nos permitimos emitir el **VOTO APROBATORIO**. La tesis incorpora los elementos teóricos y metodológicos que le permiten ser defendida en el examen de grado reglamentario, por ello se solicita que se proceda a los trámites correspondientes para la presentación de dicho examen.

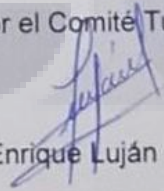
Ponemos lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, nos permitimos enviarle un cordial saludo.

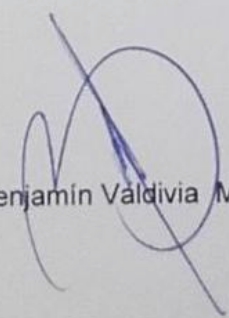
ATENTAMENTE

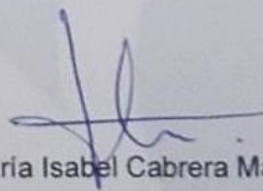
"SE LUMEN PROFERRE"

Aguascalientes, Ags., 20 de septiembre de 2016.

Por el Comité Tutoral


Dr. Enrique Luján Salazar


Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno


Mtra. María Isabel Cabrera Manuel

c.c.p. Archivo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

ASUNTO: AUTORIZACIÓN DE TESIS
DEC. CCS y H./Posgrados OF. N° 2851

LIC. JUAN MANUEL VIZCAÍNO MARTÍNEZ,
ALUMNO DE LA MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANÍSTICAS,
P R E S E N T E.

Con base en lo que establece el Reglamento de Docencia en el artículo 173, le informo que se autoriza el Tema de Tesis: **“LA APLICACIÓN DEL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y GUATTARI PARA UNA POSIBLE CONCEPCIÓN SOCIAL DEL ARTE”**. Así mismo se le designa como asesor al **DR. ENRIQUE LUJAN SALAZAR**. A fin de asignarle fecha para la verificación del Examen de Grado para la obtención del título de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas, deberá cumplir con lo establecido en los artículos 161, 162, 174 y 175.

Con el objeto de dar cumplimiento a este reglamento el paso siguiente será autorizar la impresión de su tesis, toda vez que presente la carta de liberación y/o acuerdo señalado en la Fracc. II del artículo 175.

Sin más por el momento, aprovecho la oportunidad para enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

Aguascalientes, Ags., 25 de Octubre de 2016

“SE LUMEN PROFERRE”

DR. DANIEL EUDAVE MUÑOZ

DECANO

c.c.p.- DRA. MARÍA EUGENIA PATIÑO LÓPEZ.- Secretaria Técnica de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas

c.c.p.- DR. LUCIANO RAMÍREZ HURTADO.- Secretario de Investigación y Posgrado del CCSyH

c.c.p.- Archivo

ggl



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

ASUNTO: **CONCLUSIÓN DE TESIS**
DEC. CCS y H. OF. N° 2852/2016

DRA. GUADALUPE RUIZ CUELLAR,
DIRECTOR GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADOS,
P R E S E N T E

Por medio del presente me permito comunicarle a usted que el documento final de la tesis titulado **"LA APLICACIÓN DEL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y GUATTARI PARA UNA POSIBLE CONCEPCIÓN SOCIAL DEL ARTE"** del **C. JUAN MANUEL VIZCAÍNO MARTÍNEZ** egresado de la **MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**, respeta las normas y lineamientos establecidos institucionalmente para su elaboración y su autor cuenta con el voto aprobatorio de su tutor y comité tutorial.

Sin más por el momento aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo..

A T E N T A M E N T E
Aguascalientes, Ags., 25 de Octubre de 2016
"SE LUMEN PROFERRE"

DR. DANIEL EUDAVE MUÑOZ
DECANO DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

c.c.p.- DR. LUCIANO RAMÍREZ HURTADO.- Secretario de Investigación y Posgrado del CCSyH.- Atte.
c.c.p.- DRA. MARIA EUGENIA PATIÑO LÓPEZ.- Secretaria Técnica de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas.- Atte.
c.c.p.- C.P. MARÍA ESTHER RANGEL JIMÉNEZ.- Jefa del Depto. de Control Escolar.- Atte.
c.c.p.- LIC. JUAN MANUEL VIZCAÍNO MARTÍNEZ.- Egresado de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas.- Atte.
c.c.p.- Archivo Decanato

ggl

DICTAMEN DE REVISIÓN DE LA TESIS / TRABAJO PRÁCTICO


DATOS DEL ESTUDIANTE	
NOMBRE: Juan Manuel Vizcaíno Martínez	ID (No. de Registro): 16867
PROGRAMA: Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas	ÁREA: Racionalidad, lenguaje y filosofía política
TUTOR: Dr. Enrique Luján Salazar	
Comité Tutorial: Mtra. María Isabel Cabrera Manuel Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno	
TESIS (X)	TRABAJO PRÁCTICO ()
OBJETIVO: Explorar conceptualmente la idea de arte trazando líneas de fuga sobre el mapa del pensamiento que permitan salir de la idea centralizada, estructural y representativa del arte. Con esto, experimentar reflexivamente las alternativas y estrategias potenciales de la emergencia de un arte situado.	
DICTAMEN	
CUMPLE CON CRÉDITOS ACADÉMICOS:	(X)
CONGRUENCIAS CON LAS LGAC DEL PROGRAMA:	(X)
CONGRUENCIA CON LOS CUERPOS ACADÉMICOS:	(X)
CUMPLE CON LAS NORMAS OPERATIVAS:	(X)
COINCIDENCIA DEL OBJETIVO CON EL REGISTRO:	(X)

Aguascalientes, Ags. a 26 de octubre de 2016

FIRMAS


Dr. Enrique Luján Salazar
CONSEJERO ACADÉMICO DEL ÁREA


Dra. María Eugenia Patiño López
SECRETARIA TÉCNICA DEL POSGRADO


Dr. Luciano Ramírez Hurtado
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

Código: FO-040200-23
Revisión: 00
Emisión: 21/02/11

Agradecimientos.

Este documento es resultado de múltiples encuentros y desencuentros, dejando en su camino una estela de consecuencias y el devenir de su inevitable trayectoria, logrando afectar la composición de mi propia vida, pero también de la comunidad de la que participo. Acostumbrado a tirar los dados, en este momento vienen a mi cerebro una congregación de figuras que intento descifrar en estas letras.

Enrique Luján, gracias por su paciencia y atención, por su disposición y sabiduría, sin su simpatía y generosidad esta investigación no hubiera sido posible; Isabel Cabrera y Benjamín Valdivia, por sus comentarios, por el acompañamiento y la simpatía que espero corresponder en integridad; a Caleb Olvera por compartir su claridad en la revisión de este texto; Ricardo Padilla y Alberto Guerra por su arrojo deleuziano; A Miguel Ángel Soto por sus brillantes y elegantes conversaciones; al Colectivo Katatonia, por hacer posible los delirios katatónicos y tirar esquina, por la amistad y sus sinsabores; a Aldo García por ser amigo militante heredero del juego, del tarot y del circo; a Jaime Lara, por dejar de fumar y por apostar en el proyecto; Alondra Álvarez por su amistad de antaño, y a Carlos Hernández por ser valedor; a Alfredo Hernández por su inevitable influencia; a todo el cuerpo estudiantil, docente y administrativo de la Universidad de las Artes por hacer historia juntos.

Gracias a Jan, que fue fuga y estuvo de acuerdo en estar en desacuerdo. Gracias a Karen que supo entender la distancia y el silencio. Mi queridísima Ana Bullets, por ser tan metalera. Gracias a Itzel por su cariño y ser compañera de este extraño viaje. Gracias a Gaby por su hedonismo desinteresado.

A Margarita Martínez, mi jefita santa, y a Manuel Vizcaíno, mi viejo, por el incondicional apoyo a su oveja negra, y a la Güera por admirar mi *hobbie*. A Royer mi *broder*.

Agradezco infinitamente a Cristina Abril Muñoz Leal, por quererme hasta lo imposible, y Aurora Isabel Vizcaíno Muñoz por todo, pero sobre todo, por existir.

Por último agradezco a CONACYT por apostar por la producción de conocimiento cultural, social y artístico, para aumentar la apuesta.

Dedicatoria.

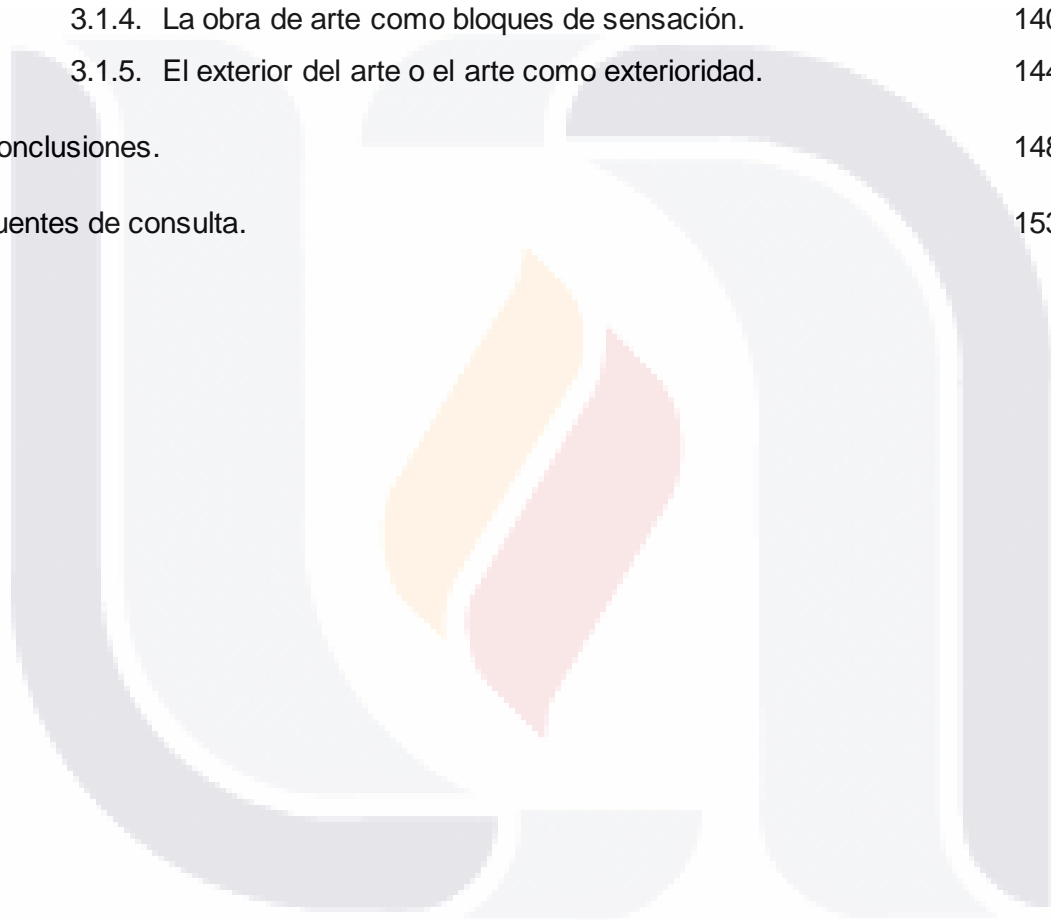
Para los militantes de la sabiduría y los guerrilleros
de la sierra del espíritu incorporado.



Índice general.

Resumen.	3
<i>Abstract.</i>	4
Introducción.	5
Capítulo 1. Aplicación del pensamiento <i>genuino</i> e <i>intensivo</i> para una posible apertura conceptual del arte.	11
1.1. El pensamiento deleuziano y guattariano.	11
1.2. La resistencia del pensamiento del arte.	13
1.3. Pensamiento y vida del arte.	18
1.4. El concepto.	22
1.5. Concepto-territorio.	26
1.6. Filosofía para el arte.	31
Capítulo 2. Aplicación de la <i>teoría del deseo</i> y del <i>esquizoanálisis</i> para una posible conceptualización social del arte.	36
2.1 <i>Teoría del deseo.</i>	36
2.1.1 Procesos de producción deseante.	37
2.1.2 La carencia, el deseo y lo social.	41
2.1.3 <i>Máquinas deseantes.</i>	46
2.1.4 Máquina y naturaleza. Una vida.	51
2.1.5 El arte como objeto parcial y corte maquínico.	53
2.1.6 El <i>paseo</i> por el arte.	61
2.2 Radicalización de la teoría del deseo. El <i>esquizoanálisis.</i>	65
2.2.1 Inconsciente material del arte.	66
2.2.2 Del psicoanálisis al delirio funcional.	71
2.2.3 Del <i>esquizo</i> y el artista.	74
Capítulo 3. Del post-estructuralismo hacia una propuesta funcionalista del arte en lo social, o de cómo funciona la obra de arte.	83
3.1. Post-estructura del arte.	83

3.1.1. La voluntad de poder en la genealogía. de la <i>máquina artística</i> .	86
3.1.2. Una posible teoría de la doble estructuración para el arte.	100
3.1.2.1. <i>Arte como agenciamiento</i> .	110
3.1.2.2. <i>Arte como ensamblaje</i> relacional y afectivo.	124
3.1.3. La obra de arte como activo social.	135
3.1.4. La obra de arte como bloques de sensación.	140
3.1.5. El exterior del arte o el arte como exterioridad.	144
Conclusiones.	148
Fuentes de consulta.	153



Resumen.

Siendo el arte uno de los posibles problemas que se pueden abordar desde las ciencias sociales y las humanidades, en esta tesis se explora conceptualmente desde lo que podríamos denominar filosofía social, derivada del postestructuralismo recuperado de la literatura de Deleuze y Guattari, principalmente en el *Anti Edipo* (1998), *¿Qué es la filosofía?* (1997) y *Kafka. Por una literatura menor* (1978), utilizando algunos de sus recursos metodológicos y conceptuales para abordar el problema de la función del arte a partir de la definición y aplicación del *pensamiento genuino* en los procesos y relaciones de producción elaborados en la *teoría del deseo*, derivados del análisis de la economía del deseo, utilizados para pensar el arte desde lo social como *máquinas deseantes*, y su posterior radicalización en el *esquizoanálisis*, enfatizando el papel del delirio, el inconsciente y la esquizofrenia como modelos de producción artísticos y marco explicativo.

Al explorar el objeto social del arte desde el postestructuralismo deleuziano y guattariano se encuentra una asimetría propia de las ciencias sociales que contrapone los “agentes individuales” y las “estructuras sociales”, de la que se contribuye a la discusión con una posible aplicación de la *voluntad de poder* como antecedente de la *teoría del deseo*, que en esta tesis se cruza con la *teoría de la doble estructuración* (Giddens, 1998) para sortear las determinaciones hacia la apertura de las mismas en las prácticas de producción, registro y consumo artístico, concibiendo la posibilidad del emplazamiento del deseo, la auto-localización y autodeterminación de las comunidades naturales en la emergencia de los procesos y relaciones de producción artísticos y sociales, para así elaborar una posible concepción social del arte que atiende a su función como *agenciamiento* y *ensamblaje*, así como a la consistencia y participación activa de la obra de arte que produce y registra bloques de sensaciones, *perceptos* y afectos, como cuerpos sociales relacionales que afectan las formas en que experimentamos el mundo y el mundo posible.

Abstract.

Being the art one of the possible problems that can be addressed from the social sciences and humanities, in this thesis it is explored conceptually from what we might call social philosophy, derived from the poststructuralism recovered from the literature of Deleuze and Guattari, mainly in *Anti Oedipus* (1998), *What is the philosophy?* (1997), and *Kafka. Toward a minor literature* (1978), using some of its methodological and conceptual resources to address the problem of the function of art from the definition and application of the *genuine thought* in the processes and production relations developed in the *theory of desire*, derivatives of the analysis of the economy of desire, used to think the art from the social thing as *desiring machines*, and its subsequent radicalization in *schizoanalysis*, emphasizing the role of *delirium*, unconscious and schizophrenia as models of artistic production and explanatory frame.

By exploring the social object of art from the deleuzian and guattarian poststructuralism, it is found an asymmetry of the social sciences thinking that opposes the "individual agents" and "social structures", which contributes to the discussion with a possible application of the *will to power* as precedent of the *theory of desire*, which in this thesis intersects with the *theory of the double structuring* (Giddens, 1998) to circumvent the determinations towards the opening of the same ones in the production practices, registration and artistic consumption, conceiving the possibility of emplacement of desire, the self-locating and self-determination of natural communities in the emergency of the processes and artistic and social production relations, in order to develop a possible social conception of art that attends on its function as *agencement* and *assembly*, as well as to the consistency and active participation of the artwork that produces and registers blocks of sensations, percepts and affections, as relational social bodies that affect the ways in which we experience the world and the possible world.

Introducción.

Pensar en el arte es una posibilidad que se abre recurrentemente durante los procesos de producción artística, es decir que cuando se llevan a cabo prácticas artísticas de producción o de consumo, es posible preguntarse qué es eso a lo que llamamos arte o experimentamos con tal. De esta preocupación, recuerdo una de las primeras intuiciones en relación a la forma en que comencé a concebir el arte años atrás.

Como estudiante de artes visuales, en el 2007 realicé una pieza al óleo sobre tela intitulada *Una caguama de distancia*, pieza de carácter personal e introspectivo que presenta una calavera recargada en el vano de una puerta, como en un umbral, alzando una caguama en su mano izquierda, mientras otro personaje brinca sobre la escena. Esta pieza la intercambié por la pintura de un paisaje urbano al óleo con mi compañero y amigo Imuris Ramos Pinedo.

Poco tiempo después comencé a pensar en la función que cubría la pieza en la sala de Imuris, por lo que le pedí en préstamo el cuadro con la intención de colocarlo en un centro de Alcohólicos Anónimos, pero entre la temática del alcoholismo y la muerte, opté por fin en realizar la donación del óleo al Museo Nacional de la Muerte.

En el proceso de lo que ahora llamo socialización de la obra de arte, noté que la función de la pieza cambiaba según su inscripción, según el escenario al que estaría destinado. Notaba también cómo la obra fluía en el campo social, movilizandando distintos cuerpos.

Luego de dos años de pintar *Una caguama de distancia* recibí una llamada de Antonio Padilla, encargado del Museo de la Muerte, a quién había conocido por la donación del cuadro. Me informó de una plaza laboral abierta a concurso, convocatoria a la que atendí quedando como museógrafo en la institución. La obra de arte, en su proceso de socialización, había cubierto una función específica creando una realidad social singular y una oportunidad laboral para el ejercicio de mi profesión.

Esta anécdota nos permite explicar cómo es que la preocupación por definir el arte me llevó a observar cómo el arte es consecuencia de una realidad social situada, y que al mismo tiempo los bienes y acciones artísticas tienen consecuencias al recorrer el campo social, produciendo otras realidades posibles antes inexistentes.

Con la intención y objetivo general de explorar en estas inquietudes, esta investigación estructura un conjunto de contenidos para dar cuenta de la posibilidad de pensar en el arte hacia lo social, desde la filosofía, haciendo un recorrido transcurso a

través de territorios conceptuales abiertos por los filósofos postestructuralistas Deleuze y Guattari al encuentro de una conceptualización del arte que exceda y desborde el pensamiento representativo centralizado del arte, hacia una concepción situacional, microfísica y microsocia, concepción que se articulará incorporada en tres capítulos específicos.

En este marco, durante el capítulo primero se recurre al sistema de pensamiento de Deleuze y Guattari, para pensar el arte, estableciendo una primera distinción entre la forma en que se piensa habitualmente, pero abriendo la posibilidad de pensar en el mismo en sentido no habitual, diferente o *genuino*.

Cualitativamente, el *pensamiento genuino* refiere a los pensamientos que intensifican la experiencia de pensar, saliendo de los parámetros habituales del mismo, permitiendo explicar la relación y las consecuencias que esta forma de pensar presenta para el arte, así como para las formas en que se vive y experimenta éste.

El pensamiento se presenta como un territorio para ser explorado, y el mismo pensamiento actúa construyendo conceptos en este territorio. Frente a esta idea, el concepto de arte se construye en este territorio estableciendo colindancias o vecindades con otros conceptos que se tomarán para ser elaborados a partir de la literatura de Deleuze y Guattari.

Conceptos como el de producción, prácticas, máquinas y deseo, delirio y esquizofrenia, serán algunos de los territorios colindantes o vecinos del concepto de arte que permitirá configurarlo, operando cortes y flujos, asociaciones, a través de trayectos y trascursos del pretendido pensamiento genuino.

Teniendo en cuenta que para los autores la creación de conceptos es la actividad y práctica más importante de la filosofía, se justifica la pertinencia de recurrir a esta herramienta exploratoria del concepto de arte para construirlo a partir de las relaciones, colindancias y vecindades que se establecen en la territorialidad del pensamiento propuesto, para cerrar el primer capítulo.

Más sintéticamente, de lo que se tratará es de ensayar y practicar, o bien experimentar y explorar, distintas formas o perspectivas en las que el arte puede ser concebido para abrir la posibilidad de pensar el arte desde lo social.

Para el segundo capítulo se presenta la *teoría del deseo* como recurso explicativo de los procesos de producción *deseante*, de deseo fluctuante que atraviesa el campo social a partir del que se concibe el arte, pues en primera instancia y desde esta

perspectiva, el arte se encuentra incorporado en lo social como proceso de producción. Con esto el arte emerge como una multiplicidad de realidades concretas, situadas en determinadas condiciones sociales y materiales, pero no por ellos estáticas sino fluctuantes.

Los *procesos de producción deseantes* son entendidos por la operación de cortes y flujos del mismo flujo de deseo, conectando y separando cuerpos, cuerpos que al mismo tiempo constituyen *máquinas deseantes*.

A partir de las operaciones realizadas por las *máquinas deseantes* es posible observar cómo es que estas máquinas producen deseo, deseo que es observable en la realidad del arte en lo social, para concebir cómo es que el arte funciona al conectar y separar cuerpos, produciendo realidades sociales.

Con este desarrollo, se entiende que las *máquinas deseantes* constituyen conjuntos de piezas asociadas o sociales de las cuales el arte es también un objeto parcial incorporado en el flujo del deseo y a través del cual el mismo deseo fluye procesando la vida, reproduciéndola y produciéndola al mismo tiempo.

El arte es concebido como objeto parcial disperso en el campo social que se encuentra como un corte en el flujo del deseo, como es el caso de las obras de arte, que son objetos parciales que establecen relaciones con otros objetos parciales como personas, públicos o instituciones, constituyendo máquinas que realizan cortes conjuntivos.

En el mismo capítulo 2, se plantea el *esquizoanálisis* de Deleuze y Guattari como una radicalización de la *teoría del deseo*, por la forma en que se concibe el inconsciente, el delirio y la figura del *esquizo*.

Del inconsciente se explican las implicaciones que éste tiene para el arte como cuerpos de realidad exterior material, lo que permite observar cómo es que funciona materialmente, qué cuerpos congrega y qué movimientos realiza, sin pretender realizar una interpretación de las obras de arte ni del inconsciente, sino atender a sus funciones específicas o las formas en que dicho inconsciente material funciona.

Seguido, del tratamiento del *esquizoanálisis* se recupera la operación del delirio como flujo del deseo ilimitado, lo que permite dar cuenta de que el delirio funciona tanto como su contención, y que la misma contención es evidencia de la naturaleza delirante del deseo que atraviesa la realidad social, así como la realidades singulares del arte.

Además, y para cerrar el segundo capítulo, se ofrece el personaje conceptual del *esquizo* en vecindad con el personaje conceptual del artista. El *esquizo* es la figura del delirio por excelencia que atraviesa los límites codificados, abriéndolos a nuevas significaciones produciendo también nuevos códigos, generando registros del flujo del deseo, operación que también realiza el artista durante los procesos de producción, creando registros del mismo flujo en las obras de arte para realizar aberturas que permitan pasar el deseo.

El capítulo tercero abre con la denominación filosófica en la que se inscriben Deleuze y Guattari: el post-estructuralismo. Sin profundizar extensamente en el post-estructuralismo, se atiende al de los autores, que plantea la simultaneidad entre estructura y actualización, siendo el arte precisamente una estructura que se actualiza repetidamente, creando diferencias y desbordando la estructura durante dicha actualización, distribuyendo cuerpos o agentes artísticos en las *máquinas sociales*, como *máquinas artísticas*.

Además, para entender la dinámica de las *máquinas artísticas*, se realiza un rastreo en la genealogía de las *máquinas deseantes*, encontrando en la *voluntad de poder* nietzscheana uno de sus elementos constitutivos, al explicar la dinámica de fuerzas entre cuerpos asociados, determinados a gran escala (escala molar) pero determinantes a pequeña escala (escala molecular). Esto permite concebir el arte como una determinante estructural, pero al mismo tiempo, con la posibilidad de determinar las estructuras en su actualización en el campo social por operación de la *voluntad de poder*.

Observando detenidamente la relación entre la estructura y la actualización del arte, se puede generar una asimetría conceptual, en donde una posición anula la posibilidad de acción frente a los determinantes estructurales, y otra voluntarista que toma a la acción social como creadora de las condiciones estructurales del arte. Para salvar esta asimetría se recurre a la teoría sociológica de *la doble estructuración* de Giddens, que explica cómo las estructuras se sedimentan en la vida cotidiana a partir de prácticas sociales reiterativas y recursivas, pero abiertas a la posibilidad de la acción.

Adelante, al entender el arte como prácticas sociales, y recuperando el énfasis en los procesos de Deleuze y Guattari, es posible sostener que el arte en sus prácticas de producción y consumo, genera registros que permiten localizar el deseo sobre el campo social, estabilizándolo y haciéndolo observable. Dichos registros dejan *huellas mnémicas*,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

haciendo de las obras de arte y de las prácticas artísticas, prácticas memorables localizadas en comunidades naturales.

Posteriormente, para explicar cómo es que se actualizan las prácticas artísticas a pequeña escala, o a nivel molecular, se utilizará el concepto de *agenciamiento*, que permite concebir la posibilidad de producir prácticas inéditas que rompen con las experiencias cotidianas, produciendo diferencias discretas, afectando la estructura del arte a nivel de la infraestructura social, abriendo nuevas significaciones que nos enfrentan al otro desconocido y a un porvenir incierto y también desconocido.

Para que el *agenciamiento* sea significativo, se recurre al concepto de *ensamblaje* para explicar cómo estas experiencias se reincorporan en secuencias sociales, produciendo precisamente nuevas asociaciones o conexiones entre los cuerpos involucrados en los procesos de producción artísticos, explicando cómo opera la socialización del arte inscrito en comunidades naturales, específicas, singulares y diferentes entre sí.

Un poco más adelante, para concebir el lugar que juega la obra de arte en los procesos de producción, la obra se entiende, no como un pasivo social, sino como un agente que produce realidades sociales y participa activamente de las mismas, afectando la distribución y el movimiento de los cuerpos sociales, incluso su propia localización.

Siguiendo con los planteamientos de Deleuze y Guattari, materialmente la obra de arte concentra bloques de sensaciones que conservan afectos y *perceptos*, es decir, formas de afectar y percibir el mundo *de hecho* que continúan en el campo social, lo que explica la forma en que funciona el arte y el deseo que le atraviesa produciendo *agenciamientos* y *ensamblajes*.

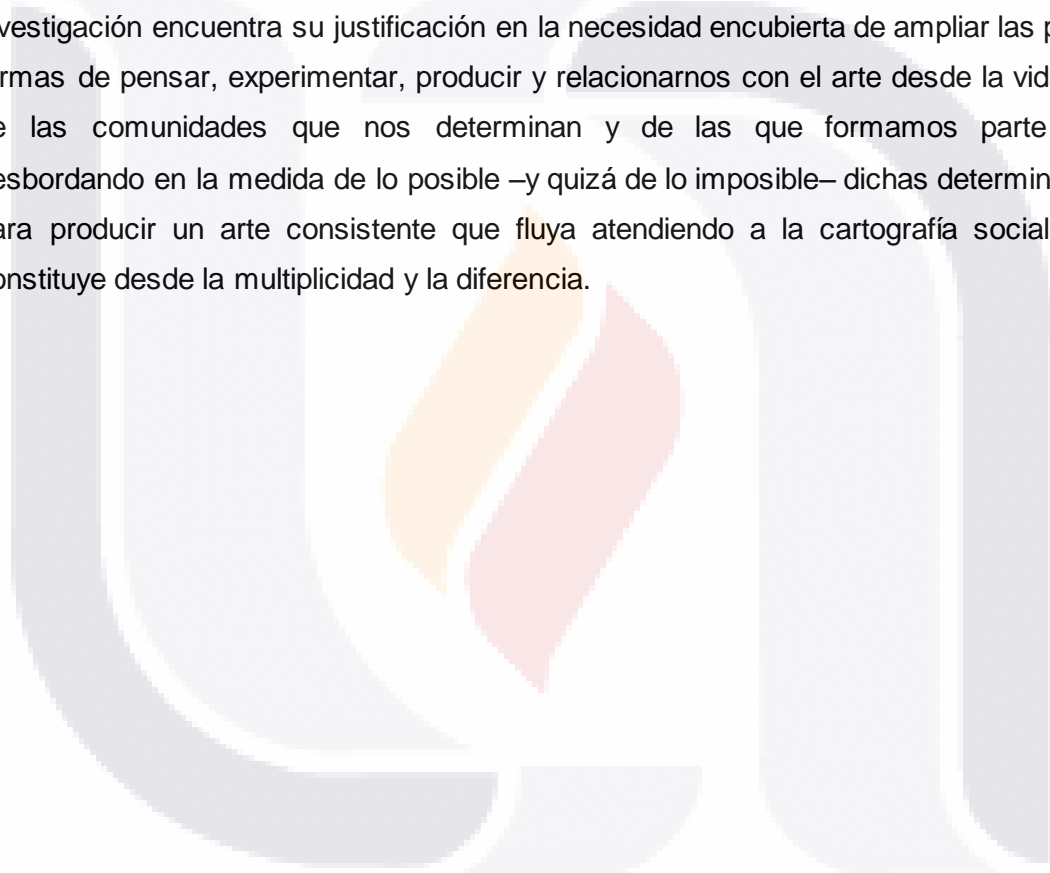
Para concluir en el tercer capítulo, la tesis propone que el arte puede ser entendido por su exterioridad, observando cómo es que éste funciona en el campo social independientemente de sus contenidos, que no son otra cosa que el reverso o su exterior, estableciendo así una correlatividad entre lo social y el arte.

Luego de esta escueta presentación de contenidos, es importante señalar que el problema del pensamiento del arte, o del acto de pensar en éste, se localiza aquí en el campo de la filosofía en la literatura de Deleuze y Guattari, a través de la recuperación de parte de los recursos conceptuales y parte del marco teórico que desarrollaron dichos filósofos, con la pretensión de que esta investigación cualitativa, como ejercicio del

pensamiento, aporte a la producción de conocimiento en lo relacionado a la socialización del arte.

Hipotéticamente, sostengo la afirmación de que el pensamiento de la diferencia y lo múltiple aplicado al arte afecta los procesos y relaciones de producción culturales, y que al afectarlas, presenta la posibilidad de pensar nuevas prácticas artísticas discretas experimentables y observables en lo micro-social que se vuelven acciones culturales militantes del arte, al enfatizar el análisis de su función precisamente social.

Ahora entonces, y para cerrar esta apertura, ocupo comentar que el motivo de esta investigación encuentra su justificación en la necesidad encubierta de ampliar las posibles formas de pensar, experimentar, producir y relacionarnos con el arte desde la vida social de las comunidades que nos determinan y de las que formamos parte activa, desbordando en la medida de lo posible –y quizá de lo imposible– dichas determinaciones para producir un arte consistente que fluya atendiendo a la cartografía social que le constituye desde la multiplicidad y la diferencia.



Capítulo 1. Aplicación del pensamiento *genuino e intensivo* para una posible apertura conceptual del arte.

1.1 El pensamiento deleuziano y guattariano.

Para abrir la presente tesis, contextualizamos en relación al proceso de investigación, partiendo de la constitución del objeto de investigación, mismo que configura el transcurso y el sentido de los desarrollos, así como las decisiones elementales en cuanto a los elementos que se decidieron incluir y excluir para acotar el problema de investigación derivado del objeto problematizado.

A lo largo del proceso el objeto de investigación ha presentado, como se esperaba, un conjunto de metamorfosis que han permitido definir su composición y consistencia. El objeto de investigación es localizable en el campo de la filosofía político-social del arte, que consiste en “explorar conceptualmente la idea de arte trazando líneas de fuga sobre el mapa del pensamiento que permitan salir de la idea centralizada, estructural y representativa del arte. Con esto, experimentar reflexivamente las alternativas y estrategias potenciales de la emergencia de un arte situado”¹.

El punto de partida, digamos, el primer paso firme sobre el mapa del pensamiento, fue dado hacia la obra de los filósofos franceses postestructuralistas Gilles Deleuze y Félix Guattari. Ambos autores, en su trabajo individual y en conjunto, establecen un sólido aparato teórico, que, más allá de ofrecerse a la reproducción monográfica y en contra de la militancia ideológica y académica, posibilitan el uso creativo de una multitud de conceptos, especialmente en dominios no filosóficos o extra-filosóficos; al respecto, es importante agregar que para Deleuze la teoría es de antemano un tipo de práctica, una suerte de ejercicio del pensamiento aplicable por artistas, cineastas, escritores, etcétera (Fergus, 2002: 49).

De lo anterior, la inmersión en la obra de Deleuze y Guattari ha sido parte medular en el trayecto de la investigación, como una operación metodológica de entrada y salida, en donde entrar a su literatura ha sido también encontrar salidas para el ejercicio del pensamiento en torno al arte, trazando líneas sobre un mapa que permita orientar esta trayectoria de investigación. Esta operación de entrada y salida es planteada como un método de investigación creativa recursivo en cuanto a que es recurrente por insistir en la

¹ El objeto de investigación fue extraído textualmente del protocolo de investigación.

creación de salidas desde la filosofía hacia otras áreas de actividad humana (Rajchman, 2001; Fergus, 2002: 49-50); es decir, salir de la filosofía al encuentro del arte o del arte al encuentro de la filosofía, en búsqueda de eventos no prefigurados, pero presentidos y predispuestos intencionalmente.

Un claro atajo que permite ilustrar el célebre y celebrado espíritu de encuentro de Deleuze y Guattari en la comunidad académica son la *8th Deleuze Studies International Conference 2015* en Estocolmo, Suecia, con su respectivo *Deleuze Studies CAMP*, en la isla de Utö; eventos promovidos como encuentros entre las disciplinas de la filosofía, las ciencias y las artes, para dar sentido a la diversidad cultural y al fenómeno natural de los entornos locales en relación a inquietudes globales colectivas. Otro caso similar, los *Deleuze Studies in Asia Conference and Workshop 2015*, en Manipal, India, y en Osaka, Japón, con sus respectivos campamentos.

En la página *web* de las conferencias en Asia, se lee que el *Journal Deleuze Studies*, y un colectivo a su alrededor, tratan lo más por popularizar la filosofía de Deleuze a través del mundo y agregan que el sistema deleuziano consiste en una filosofía de inmensa imaginación y futuridad, sin la cual, quizá, no sería posible conceptualizar los desarrollos en materia de genética, *cyborgs*, prostética y cibernética. Entre tanto, el desarrollo y las vertientes de dicho pensamiento aborda una diversidad de temas que van desde cuestiones ontológicas y evolutivas hasta genealógicas, metalúrgicas y de ciencia militar.

En el mismo sitio *web*, los comentaristas continúan refiriendo que Alain Badiou, intelectual y creador literario, califica a Deleuze como el “pensador-de-todo”. En este marco contextual, no fallan al describir la posición de Deleuze y Guattari sino como estridente, estridencia sintomática que también Manfred Frank (2011: 347) por su cuenta observa en la fuerte resonancia entre los jóvenes que no puede ser ignorada y menos resuelta encogiéndose de hombros ni riéndose.

Por su parte, otras opiniones tienen a Deleuze como un filósofo lógico, empírico y riguroso (Rajchman, 2001; Fergus, 2002: 49-50). El sistema de pensamiento deleuziano y guattariano ha generado, como se ha visto, no sólo una multiplicidad de recursos, herramientas, conceptos y métodos para el pensamiento, sino al mismo tiempo el germen de un fenómeno social en comunidades de académicos entusiastas que buscan difundir el sistema y explorar no menos múltiples prácticas y aplicaciones en el ejercicio y la

celebración del pensamiento dentro y fuera de la disciplina filosófica hacia la multidisciplinariedad y la trasdisciplinariedad.

Entonces bien, no siendo nuestro objeto de estudio la declarada percepción de las comunidades académicas de filosofía transnacional de Deleuze y Guattari, ni la tipología del usos de su sistema de pensamiento, nos servimos por lo pronto de los párrafos anteriores para dejar evidencia de la relevancia académica del establecimiento de la obra de los autores como fuentes primarias de esta investigación, de las cuales he extraído una cantidad considerable de información teórica y metodológica que se encuentran incorporadas y procesadas en el presente reporte, no en su totalidad textual pero sí, espero, en su riqueza y fuerza cualitativa. Es pues que nos introducimos en tal sistema del pensamiento para pensar en el arte como objeto de estudio a través de la filosofía de los autores.

1.2 La resistencia del pensamiento del arte.

Pensar acerca del arte es una actividad frecuente para quienes estamos involucrados en la producción, docencia, administración, adquisición o apreciación del arte, entre otros, aunque pensar en arte es una posibilidad para cualquiera. Además, al pensar en arte no procedemos por solipsismo, no nos aislamos del mundo y comenzamos a pensar en lo absoluto del arte sin referencialidad, sino que pensamos con el arte, frente al arte, sobre o debajo del arte, junto al arte, todo esto en el mundo y en comunidades localizadas por territorios geográficos, pero también en territorios del pensamiento.

Un primer presupuesto del pensamiento consiste en el señalamiento de que hay formas habituales de pensar el problema del arte, prefiguraciones convencionales a propósito del mismo y un conjunto de lugares comunes, quizá como nudos en las secuencias del pensamiento habitual, o bien, como sitios que nos permiten ponernos de acuerdo cuando hablamos y pensamos del arte, que conforman, en su conjunto, problemas y referencias de investigación dignos y dignificantes.

Estos lugares comunes corresponderán a su localización contextual, es decir que dependerá del momento, del lugar y de quienes piensen en arte, pues no nos es posible sostener que los lugares comunes son un bloque unificado de referencias también unívocas, ya que de entrada no será lo mismo lo que se entiende por arte de una comunidad a otra.

P. ej. en el contexto académico existen constelaciones de autores y obras, grandes artistas y grandes obras de arte, que permiten a los investigadores desarrollar profundos análisis, serias interpretaciones y extensos estudios. O bien, en el contexto de una oficina burocrática, lo que se piense y se diga del arte, sus lugares comunes, serán diametralmente distintos. Sintéticamente, en ambos contextos sería posible hablar de surrealismo, pero las nociones, lo vago o preciso de su significado, encontrarían pocos lugares de coincidencia en ambos casos, pero también en ambos casos serían lugares representativos de lo que se entiende por arte. Sucede también que en el contexto académico la recurrencia a la figura de Duchamp es vasta y frecuente al tratar problemas de arte contemporáneo, siendo que en las oficinas sería poco probable tener este punto de encuentro referencial, y no por esto deja de ser un lugar de referencia común en el campo académico.

Por lo anterior, buscamos distinguir esta investigación de aquellas que trascurren en esta multiplicidad de lugares comunes, que pueden ir desde exclusivos salones hasta plazas populares y mercados del arte, resistiendo aquí a la enorme tentación de recurrir a ellos; por tanto esta investigación procede por un primer acto de resistencia del pensamiento. Pero, ¿por qué asumir tal resistencia?

Quienes incursionamos en el pensamiento deleuziano y guattariano encontramos que el pensamiento (la acción de pensar) está repleto de los elementos primordiales de los que está hecho lo común y lo público, y consideremos de igual forma que el arte también es del dominio común y público. Además, observamos que lo que los autores denominan *pensamiento genuino* siempre incluye un encuentro con una realidad problemática con respecto a las formas en que hemos solucionado los problemas de todos los días, a través del establecimiento de la rutina, a fuerza del hábito, la consolidación de la memoria, la represión de la culpa y la construcción de la identidad personal (Ramey, 2006: 10); todos estos elementos son soluciones inmediatas a ciertos problemas prácticos de la vida, pero también a ciertos problemas del *pensamiento habitual*.

En este esquema contrapuesto, entre el *pensamiento habitual* y el *pensamiento genuino*, se presenta en el habitual el mundo como *dado*, siendo el arte una parte del mundo que damos por hecho, una forma más o menos ordinaria de referirnos a éste; pero no es tanto que nos preocupe la validez de estas referencias, pues son válidas en tanto que existen, se usan y funcionan, sino más bien nos ocupan los problemas del arte antes

o después de su referencia común, inmediata y habitual. El *pensamiento habitual* cuenta con repertorios de referencia contextual y cultural en cuanto a las formas en que pensamos el arte, pensamientos que son recurrentes, comunes y correlativos a su localización contextual.

P. ej. imaginemos que un empleado de una empresa de seguridad privada considera que el video de una canción particular del grupo *Espanto* que se trasmite en *Bandamax*, es una obra de arte, lo mismo que un artista conceptual encuentra arte en unas macetas con palmeras dentro de un conocido museo de arte contemporáneo. Ambos pensamientos son válidos y congruentes en cuanto a su uso y cumplen una función común en cada caso, no entre ellos, pero sí en su contexto habitual particular. En ambos casos el arte es una parte del mundo que se toma como hecho *dado* y constante, representados en el video musical y en las palmeras dentro del museo.

Es pues que en el *pensamiento genuino* se presenta otro mundo, un mundo inestable que no necesita ser entendido ni justificado sino, más bien, experimentado, en donde experimentar es conocer y paradójicamente, conocer, es precipitarse, fugarse del sistema de representación habitual del conocimiento estable del mundo regularizado y constante. Es necesario, para esto, reconocer que existen formas regulares de pensar el arte y definiciones inmediatas del mismo, de frecuencia y amplitud habituales, de referencia común y pública. P. ej., la opinión de que el arte es un medio de expresión, o la de que los artistas son famosos.

Entrar, salir y huir metódicamente hacia el conocimiento de la diferencia y la irregularidad busca desbordar el sistema de representación de los lugares comunes del arte, soportarlos, resistirlos y afirmarlos también en sus diferencias. Nuevamente, las palmeras y el video musical son igualmente arte, pero son diferentes entre sí e implican hábitos distintos del pensamiento: ambos son habituales en su contexto. Aquí no interesa decidir cuál de ambos casos es más genuino que el otro, sino entender que ambos son habituales aunque diferentes. Lo que interesa es resistir a la tentativa de tomar ambos como hechos *dados* y alejar por lo pronto cualquier definición que totalice el pensamiento del arte, para evitar tomarlos como hechos *dados*, y entenderlos más bien como hechos producidos por la multiplicidad y la potencia del pensamiento social del arte.

Este *método de la resistencia* pretende construir un conocimiento abierto e inestable del arte: método necesariamente incierto, que no se puede tener por cierto ni funcional de antemano, razón por lo que no es posible creer que este conocimiento está

basado en las certezas del mundo habitual. En suma, se resiste a las certezas del *pensamiento habitual* en tanto que corresponde a una multiplicidad sociocultural y, al mismo tiempo, se resiste la incertidumbre del *pensamiento experimental* o *genuino, intenso*.

Ramey (2006: 46-49) también en un esfuerzo por experimentar en el pensamiento a partir del sistema deleuziano y guattariano, coincide en que, para pensar, primero, no se puede tomar el pensamiento como algo presupuesto, como algo *dado*. Señala que no existe de antemano una *buena voluntad de pensar*, es decir, que no es posible presumir una bondad del pensamiento que conecte con la verdad de hecho, como un restablecimiento de la identidad, el orden, la continuidad y la estabilidad, que aunque se busquen, no se encuentran *dadas* sino a la renovación, a la revaloración, a la evaluación.

De esto se puede inferir un constante empezar de cero que se repite en cada pensamiento, quizá como una persecución del *pensamiento intenso* que busca huir de sí mismo alejándose del cero, renovándose en esta huida sin salir de sí mismo, persiguiendo la idea de arte, o bien, huyendo con ella, haciéndola huir de sus lugares comunes, alejándose de las características del arte bizantino, del medievo, del renacimiento, del barroco, de la ilustración, de las vanguardias y del arte contemporáneo, por suponer que estos son lugares comunes, aunque lo sean.

Existen objetos que presuponemos habitualmente que son arte, como la obviedad artística de una obra “de arte”. Una vez *dada* la representación del arte centralizada en un objeto estable se concede la existencia y la identidad del arte en su testimonio material, pues identificamos el arte con sus objetos referenciales comunes: una obra de arte es arte. Pero aquí se parte de la idea de que el arte es algo poco común, no exótico sino singular, algo difícil de identificar, pero accesible, como se ha dicho, a la renovación, revaloración y evaluación.

Es decir que una vez establecido lo que es arte habitualmente, es posible salir de dicho arte establecido en búsqueda de otro aún desconocido, quizá inexistente, como las obras de arte que aún no se han creado, o bien, en búsqueda de experiencias no artísticas que producen arte y lo procesan. Se trata de colocarse ante la incertidumbre de no saber bien a bien qué es el arte para rastrearlo en las intensidades de la experiencia del pensamiento, como un pensamiento exploratorio del arte que se guía por la intención de encontrar arte en donde no lo hay habitualmente, creando nuevas posibilidades de aplicación y apreciación del arte no convencionales.

P. ej., para encontrar arte en la jardinería, en la carpintería, en un parque, en un grafiti, o bien, encontrar los motivos o temas del arte sobre la lámina de un automóvil que refleja los colores del atardecer, en una bolsa de plástico cruzando la calle con el viento, en una amistad, en una relación afectiva, en una idea inesperada o en el ladrido de un perro. Se abre entonces la posibilidad de decidir el valor del arte y cuáles son sus motivos y funciones, sin tomarlos como hechos *dados* sino creados y producidos por el pensamiento y la experimentación, aunque necesariamente existan experiencias habituales del arte como hechos *dados*: disfrutar una pieza musical interpretada en vivo o transmitida en la radio, asistir a una exposición de pintura, a una puesta en escena.

Por otro lado, las experiencias que no son necesaria ni habitualmente artísticas, pero que intensifican el pensamiento del arte por ser inestables, es decir, por no ser arte establecido en sí, provocan experiencias inesperadas, y por lo tanto más intensas. Hablamos de un pensamiento del arte que emerge e inaugura nuevas posibilidades de valorar y evaluar la experiencia así como las formas en que pensamos el arte.

Junto con Ramey (2006), experimentamos en este sistema del pensamiento una línea base de intensidad del pensamiento que es igual a cero, o casi igual a cero. Es pues que pensamos por intensidades y los pensamientos mismos son intensidades. A esto, Zamberlin (2003: 104) agrega que la filosofía no piensa únicamente con pensamientos, sino con sus sentimientos y con su voluntad de descubrir nuevos horizontes.

Es pues que el sentimiento y la voluntad corresponden al pensamiento, y con ello se despliega una gama, tonos y matices del pensamiento por intensidades sobre el presupuesto de que los pensamientos son también sensibles, teniendo al pensamiento como detonador de experiencias sensibles. P. ej. nunca será lo mismo pensar una tormenta de arena que una noche silenciosa, lo mismo la ciencia que el arte, o bien, un arte espectacular mediatizado que un arte silencioso y subterráneo.

Múltiples escenarios del pensamiento detonan también múltiples sensibilidades y grados de intensidad en la experiencia de pensar el arte. La operación consiste en sentir el pensamiento, lo que éste genera sensiblemente a partir de la fuerza, frecuencia y la amplitud de sus intensidades; pensamiento que se hace sensibilidad y sensaciones que se piensan.

Si bien, pensar no es una actividad intensa necesariamente o un hecho habitualmente intenso, pensar genuinamente consiste en la posibilidad de pensar a partir de experiencias intensas, cuantificable en tanto que el pensamiento escapa

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cualitativamente de las experiencias ordinarias, saliendo del pensamiento constante y estable del arte. En este sentido, el acto de pensar es producido por intensidades extraordinarias de las experiencias (Ramey, 2006: 46-49).

Pensemos en la secuencia de un día ordinario, y pensemos también que esa supuesta facultad de pensar opera también de manera ordinaria. Desde que inicia el día pensamos ligeramente, pensamos en intensidades cercanas al cero, en levantarnos, aearnos si es el caso, vestir, desayunar y dirigirnos al trabajo. Entablar una conversación de arte que no será recordada, que no deja registro intenso en lo sensible, que se funde con los días, con el hábito de hablar de arte y de pensar en éste. Es sólo cuando la intensidad de cierto pensamiento altera y afecta el orden habitual del pensamiento y el estado de cosas, cuando el pensamiento acontece como evento extraordinario, y por tal, pensar es un acto extraordinario.

Con ello, Deleuze (2007: 60) propone que pensar, como actividad, es siempre una segunda potencia del pensamiento, no el ejercicio natural de una facultad, sino un acontecimiento extraordinario para el propio pensamiento. Idea que, concatenada con el ejercicio filosófico del que escribe Zamberlin (2003: 104), implica sentir el pensamiento por intensidades, siendo la sensibilidad de éste el que determine qué ideas son materia prima del *pensamiento genuino*, que se fuga del *pensamiento habitual* del arte. Cuando pensamos y sentimos genuinamente sucede que acontece un evento singular de mayor intensidad a las experiencias habituales en general, como experiencias del pensamiento que brincan a la sensibilidad: en pocas, quizá muy pocas ocasiones, se piensa en arte de manera genuina.

1.3 Pensamiento y vida del arte.

En búsqueda de una línea genealógica dentro del sistema deleuziano del pensamiento, Deleuze (2001: cap. 3), de acuerdo con Nietzsche, expone un conocimiento antiguo, un conocimiento pre-socrático que debe ser recordado, que consiste en la unidad elemental entre el pensamiento y la vida. En esta relación de integridad pensamiento-vida, los modos de vida inspiran formas de pensar y los modos de pensar crean formas de vida.

Por congruencia funcional, incluso pragmática, una forma de pensar el arte inspira formas de vivir el arte, de disfrutarlo, de producirlo, de vivir del arte y, sobre todo, de vivir para éste. De tal forma que vivir el arte de tal o cual manera generará una forma de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pensarlo, una forma de funcionar en relación al arte y una forma de echar a andar el arte, no definitivamente, sino según su renovación, revaloración y evaluación frente el estado de cosas por el *pensamiento sensible* que se vuelca en nuevas perspectivas de vida.

Es en este sentido que Deleuze fue perspectivista², justo por no buscar la variación de la verdad del pensamiento, o la verdad del arte, en el sujeto, sino en las condiciones en las que la verdad de la variación aparece al sujeto (Bogard, 1998: 59). La verdad del pensamiento del arte debe ser evaluada según la vida implicada, como una vida que se ofrece y se pone en juego a la experimentación artística en relación a su contexto, como una posible perspectiva que aparece en el sujeto como síntoma de un pensamiento que afirma una vida singular del arte, encontrando en la vida una posible verdad y no en el pensamiento, pues el pensamiento en este caso está al servicio de la vida y del arte.

P. ej., si se piensa que el arte funciona como acompañamiento, como accesorio y adorno de una vida, es por el estado de cosas que permite la sistematización de dicha perspectiva, siendo entonces que al evaluar este pensamiento, se evalúe al mismo tiempo el estado de cosas y la vida o vitalidad del arte, independientemente del sujeto, quien se sirve del pensamiento para dar una verdadera vida accesoria y ornamental al arte. Por tal, la verdad del arte aparece según la posibilidad y la existencia de múltiples perspectivas del pensamiento, como formas posibles de experimentar y explorar el arte, o sea, verdades vivenciales del arte, siendo el pensamiento una de las actividades prácticas de la vida como vía de acceso al arte.

Tenemos entonces que hay múltiples formas habituales de pensar el arte, y de esto se infiere que hay también múltiples formas habituales de vivirlo, por tal, de intensidades cercanas al cero, o bien, vidas del arte de baja amplitud. Pero además tenemos que hay formas genuinas de pensarlo y de vivirlo por la intensidad y amplitud de su experiencia contextual y singular. ¿Qué es pues lo que se entiende por un pensamiento del arte genuino? Primero que no es habitual, pero no será suficiente la contraposición dialéctica, sino que se hablará de

un pensamiento que fuese hasta el final de lo que puede la vida, un pensamiento que llevase a la vida hasta el final de lo que puede (...) Ambos [pensamiento y vida] irían en el

² El perspectivismo se encuentra relacionado con las prácticas filosóficas sofistas de la antigua Grecia, entendiendo que “el movimiento sofístico representó esa nueva manera de ver las cosas desde la perspectiva de alguien que está en posesión del saber de su tiempo, que ha viajado y ha conocido diferentes culturas y enfoca, por lo tanto, el mundo a las acciones humanas con relatividad contextual” (Luján, 2005, p. 26).

mismo sentido, arrastrándose uno a otro y barriendo los límites, paso a paso, en el esfuerzo de una creación inaudita. Pensar significaría: descubrir, inventar nuevas posibilidades de vida (Deleuze, 2007: 56-57).

Pensar el arte, vivir en relación a éste de tal forma que se descubrirían, más aún, se inventarían nuevas posibilidades de vida y de vivir el arte: otra vida del arte. Ahora bien, cualquier vida creativa, incluso artística, implica necesariamente la creación de sus condiciones de pensamiento como posibilidad de vida y las condiciones para llevarse a cabo de *hecho*, para efectuarse metodológicamente, operativamente, aplicando una extraordinaria disciplina cotidiana, pues sus condiciones no se encuentran *dadas*, ya que escapa nuevamente de las condiciones habituales para ser pensada y vivida: – ¡esa vida que siento que se me escapa y que al mismo tiempo persigo insistentemente!, esta vida afirmativa del arte.

Está dicho que el pensamiento del arte se presta a la renovación, revaloración y evaluación, y tenemos que para Nietzsche y Deleuze en la vida se encuentra el valor de dicho pensamiento, pues es su práctica afirmativa en su relatividad contextual, en donde la vida es la fuerza afirmativa, y el pensamiento es el poder de llevar a cabo tal afirmación (Deleuze, 2007: 56-57). “Afirmar sigue siendo valorar, pero valorar desde el punto de vista de una voluntad que goza de su propia diferencia en la vida, en lugar de sufrir los dolores de la oposición que ella misma inspira a la vida” (Deleuze, 2007: 102-103).

Pensemos en la vida ordinaria del empleado de la empresa de seguridad. Pensemos en que el video del grupo *Espanto* en *Bandamax* es la posibilidad de afirmar su vida, pues su forma de pensar el arte es correlativa a su forma de vivirlo, de disfrutarlo y apreciarlo.

Ahora, imaginemos una mujer de 80 años sentada en un sillón frente a un retrato sujetado a la pared. Un taxista que desea una aventura amorosa escuchando a Arjona. Un carpintero frente a un maravilloso mueble del siglo XVIII. Unos danzantes frente a la parroquia de su barrio. Un artista de arte sonoro escuchando la audiosfera, los sonidos y el crepitar de su casa en la obscuridad. Pensar que cada una de estas experiencias son artísticas posibilita la afirmación de cada una de las vidas involucradas.

Es decir que, lo que define este sistema de pensamiento no es su oposición indolente o su perpetua tensión con el pensamiento habitual del arte y su forma de vivirlo ordinariamente, sino más bien, lo que define al sistema es el valor de gozar la diferencia afirmativa de cada vida al pensar el arte decididamente. Con ello, es importante hacer

explícito que, en definitiva, hay múltiples formas de gozar el arte, así como no existe un modelo único de goce.

P. ej. pensar y gozar el arte a través de sus representaciones, a partir de ciertas unidades categóricas, como los periodos, géneros, disciplinas, estilos, técnicas, motivos, escuelas, tendencias, autores, obras maestras u obras perdidas; o bien pensar y gozar el arte en las canciones de la radio, en la transmisión de la televisión abierta o por cable, en el cine, en una marina colgada en la sala, un bodegón, una figurita de porcelana, un grafiti en la calle, un rótulo, una historieta, un dibujo al final de un cuaderno, una persona, un gesto, un momento, una escena cotidiana. Por la amplitud del uso y las múltiples funciones del arte, pensar en éste también puede ser una experiencia amplia y no por ello menos intensa, genuina.

Con la consideración anterior, esta investigación no trata en definitiva de desacreditar el pensamiento habitual ni su utilidad práctica, así como tampoco se pretende afirmar que pensar y gozar del arte no pueda ser una experiencia frecuente y ordinaria. Lo que se busca señalar es que existen aún experiencias no exploradas del pensamiento del arte, como verdades experimentales, y que en la vida y en el pensamiento habitual del arte existen también intensidades que pueden hacer de su experiencia algo extraordinario y exterior al mundo ordinario de todos los días, aunque se descubran en el mundo tal y como lo encontramos *dado* en apariencia.

Pensar en arte se presenta como un acto afirmativo de la vida desde su multiplicidad contextual. Aquí no se toma la referencia particular a un arte establecido, sino del arte como una potencia y una posibilidad inestable, como una apertura de la vida y su experimentación. Con esto, pensar el arte es vivirlo y vivirlo es experimentarlo afirmativamente, ya como una experiencia habitual establecida o una experiencia genuina inestable, aunque habrá que atender a la advertencia: “afirmar no es tomar como carga, asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive. Afirmar es aligerar; no cargar la vida con el peso de los valores superiores, sino crear valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida *la ligera y la activa*” (Deleuze, 2007: 102-103).

Entonces, para aligerar el pensamiento del arte, es posible decidir por descargarlo de los valores ajenos a los que cada quién entiende y experimenta del arte en su ya dicha relatividad contextual, de sus hábitos recurrentes, de sus lugares comunes y de sus referencias establecidas, no yendo en contra de ellos ni negándolos, tampoco

reaccionando a ellos, sino siguiendo el presupuesto de la existencia de un arte desconocido, accesible y comprensible para el pensamiento, inteligible.

De tal manera que, si pensar el arte es un acontecimiento del pensamiento, es también un evento que nos afecta, que tiene también consecuencias prácticas sobre el estado de las cosas en nuestras vidas, experimentable por la intensidad del pensamiento y sus consecuencias vividas.

Por ello es importante determinar aquí la importancia, relevancia y pertinencia del pensamiento del arte, pues de su ejercicio y práctica dependerá también la relación de la vida con el arte en las condiciones *dadas*, sus consecuencias habituales o genuinas, para la reproducción o creación de viejas o nuevas vidas del arte, siendo esta investigación un ejercicio detallado de valoración y evaluación de dichas consecuencias, sus implicaciones, y algunas posibles vidas del arte, todas ellas verdaderas. Pensar como ejercicio pragmático de la filosofía en general, pero desde el sistema de pensamiento deleuziano y guattariano.

1.4 El concepto.

Al explorar el sistema deleuziano y guattariano, encontramos que el encuentro con las fuerzas intensas del pensamiento sucede cuando las condiciones de la experiencia vivida y del sistema de pensamiento no son suficientes precisamente para pensar; cuando el pensamiento no puede ser integrado al sistema que le contiene, entonces resiste a éste y las fuerzas del pensamiento se encuentran forzadas a crear conceptos para ser pensados y para pensar *en* ellos, pues un concepto sólo es creado cuando se ve forzado a ser creado como demanda de congruencia entre el sistema de pensamiento y el estado de las cosas, como punto de encuentro y de apertura.

Es posible reconocer en la experiencia cotidiana que hay momentos en las que el pensamiento no alcanza a configurar una respuesta discursiva que dé cuenta de los que se siente o experimenta. P. ej. frente a una emoción abrumadora, frente a un dolor intenso, una conmoción inexplicable. Sucede en ocasiones que se tiene la impresión de que las palabras no alcanzan a describir, explicar o significar el significado de una experiencia, de que el pensamiento no logra estructurar una secuencia de ideas frente a una situación en concreto. Cuando el pensamiento se ve rebasado se ve forzado a crear

conceptos que correspondan a lo inexplicable o *asignificante* del estado de cosas que le obliga a amplificar el pensamiento.

Éstas son las condiciones que llaman a la sensibilidad y al pensamiento al ser, es decir, a la creación, para sentir lo insensible y pensar lo impensable, en las condiciones *dadas*, que son al mismo tiempo condiciones necesarias para la creación. Estas experiencias de intensidad fuerzan al pensamiento y a la sensibilidad a salir, a volverse *fuerzas nómadas* o *máquinas de guerra* en nombre de la vida, de la vida *dada*, pero también de la otra vida, la que se crea vívidamente, viviendo y pensando por intensidades (Ramey, 2006).

Cuando nos encontramos que las explicaciones *dadas* para pensar el arte no son suficientes para experimentarlo y producirlo en el estado de las cosas *dadas*, es necesario inventar nuevas explicaciones, nuevos conceptos que deben ser explicados, nuevas funciones que deben echarse a andar y nuevas sensaciones que deben de ser sentidas. Concepto, función y sensación deben ser experimentados, pues “pensar es pensar mediante conceptos, o bien mediante funciones, o bien mediante sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que otro, o más pleno, más completo, más sintéticamente «pensamiento»” (Deleuze y Guattari, 1997: 200).

Si bien el arte puede ser conceptualizado, puesto a funcionar y sentido, me interesa primero conceptualizarlo, es decir, explicarlo como concepto. Así como no nos interesa la idea del arte abstracto sino la abstracción de su idea, de manera similar, no nos interesa explorar el problema del arte conceptual, sino más precisamente el problema conceptual del arte, del concepto de arte específicamente, así como sus múltiples formas conceptuales, pues “no hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes, y se define por ellos. Tiene por lo tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 1997: 21).

El arte, como cualquier concepto, es un concepto también múltiple y multitudinario, habiendo en éste multitudes intensas que también pueden ser sentidas, pues “los conceptos filosóficos son también sensibilidad” (Deleuze y Guattari, 1997: 11). En este caso, no se tratará tanto de sentir el arte, sino de atender a la sensibilidad de su conceptualización como proceso, es decir, ¿qué forma conceptual de arte intensifica el proceso de pensar en éste?, ¿qué concepto se siente más intensamente?

No teniendo de antemano un concepto pre-conceptualizado, prediseñado ni prefigurado de arte que adoptar, ni demandados por atender a algún modelo domiciliado,

no se encuentra tampoco la demanda de adecuar el concepto para reproducirlo y comprobarlo formalmente. Bajo el objetivo de experimentar la des-enmarcación del concepto para abrir la posibilidad de decidir cuáles serán los componentes conceptuales que procesen el arte, se intensifica y amplifica el pensamiento durante el proceso de conceptualización con la intención de producir sentidos inesperados del arte, para así, abrir la posibilidad de integrar al concepto de arte elementos no habituales que produzcan diferencias en sí.

Ahora necesitamos hacer explícito que en el sistema de Deleuze y Guattari (2004: 382-383) el pensamiento es un proceso y un desarrollo que no puede ser confundido con un producto acabado, siendo los productos del pensamiento partes derivadas de sus procesos de producción; hablamos de un pensamiento que actúa por etapas, un pensamiento-problema que procesa el concepto de arte, que recurre a la filosofía, en este caso, como el procesamiento operativo de conceptos que se manufacturan; pues un concepto no tiene que ver con la ocurrencia ni con la espontaneidad ya que no existe el concepto ocurrente ni espontáneo, sino como resultado de la práctica filosófica constante.

Si se piensa constante, recurrente y frecuentemente en arte, será posible establecer regularidades del flujo de este pensamiento, y a partir de estas regularidades, detectar las variables, las irregularidades que también le constituyen y configuran su concepto en torno a la filosofía del arte.

De esta forma, el concepto es elaborado como “un acto de pensamiento” (Deleuze y Guattari, 1997: 27), y la filosofía es la disciplina que consiste en formar, inventar y fabricar conceptos, de crearlos (Deleuze y Guattari, 1997: 8 y 11). Es pues que la práctica filosófica no tiene una aparente aplicación directa sobre el estado de cosas, pero las afecta en la medida en que la misma filosofía es parte del estado de cosas: la filosofía del arte participa del arte desde la creación y recreación de su concepto. Se trata de afectar al arte desde el pensamiento a través de su concepto para procesarlo, afectando conceptualmente la forma en la que se le piensa. De igual forma podemos decir que la sociología del arte afecta la forma en que socializamos el arte, o bien, la administración del arte la forma de administrarlo.

Considerando que no se parte de un concepto de arte *dado*, los conceptos filosóficos “no nos están esperando hechos y acabados, como cuerpos celestes” (Deleuze y Guattari, 1997: 11), sino que “se crean conceptos en función de los problemas que se consideran mal vistos o mal planteados” (Deleuze y Guattari, 1997: 22), aunque “no se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

puede decir de antemano si un problema está bien planteado, si una solución es la que conviene, es la que viene al caso” (Deleuze y Guattari, 1997: 84).

De nueva cuenta, la resistencia como método, o lo que denominamos el *método de la resistencia*, permite resistir la incertidumbre del proceso experimental frente al problema del arte como amplitud del pensamiento. No nos es posible saber con certeza si el problema del arte está bien o mal planteado de antemano, no hay forma de saberlo si no lo experimentamos, sino investigamos entre los elementos constitutivos y los sentidos que le componen. En contra parte, si de antemano se tuviera la certeza de que un problema está bien o mal planteado, poco caso tendría entonces experimentarlo, investigarlo, pues conoceríamos de manera concluyente la solución al problema del arte.

La única certeza que insiste es la supuesta consideración de que la experiencia vivida y el estado de cosas del arte *dados* no son suficientes para dar cuenta de los problema de su conceptualización, aunque lo sean habitualmente. Que si bien, una obra de arte es necesariamente artística, esto no resuelve su conceptualización sino por el establecimiento de un marco referencial común de identidad correlativa, por representatividad.

Es decir que encontramos que una obra de arte representa al arte como una contingencia particular del mismo, estabilizando el problema, pero no podemos reducir el problema a una particularidad ordinaria sino se toma en cuenta la posibilidad de lo extraordinario como apertura y proceso de problematización intensiva.

Para esta investigación también será importante entender que la obra de arte no es sino una parte, una parcela más o menos estable de los procesos de producción artísticos, y el arte no se encuentra restringido específicamente a su contorno material representativo.

Un concepto de arte no representativo, que se piensa por la amplitud de sus intensidades, puede salir de los márgenes de la identidad particularizada y presupuesta para explorar otros momentos y elementos constitutivos del arte, aunque no sean necesariamente artísticos, pero que igualmente forman parte de la vida y la vitalidad del mismo.

1.5 Concepto-territorio.

Para continuar esta incursión en el territorio del arte, corresponde al pensamiento filosófico concebir al mismo concepto como territorio, es decir que la filosofía realiza una reterritorialización en el concepto, saliendo del estado de cosas (Deleuze y Guattari, 1997: 101), al construir el concepto de arte trazando una línea de fuga sobre el horizonte, una trayectoria sobre el mapa del pensamiento en el que los conceptos son archipiélagos con localizaciones específicas, de cierta extensión espacial, con ciertas colindancias (Deleuze y Guattari, 1997: 39).

Será posible entrar y salir del arte como quien sale y entra en un territorio, tirando líneas de fuga, llevando y trayendo materiales que permitan cimbrar y edificar un hábitat del arte, una forma de vivirlo, de habitarlo: pensar *en* arte ya es una forma de habitarlo conceptualmente. En ello se decide la forma de vivirlo y el rol que se jugará en este territorio, en sus márgenes y fuera de éste. Incluso, habrá que decir en qué locación del territorio del arte se construirá su concepto, dónde será conceptualizado.

No será posible localizar el territorio del arte en función de su descubrimiento temporal, en cierto momento de la vida de un individuo, pues el concepto como territorio excede al individuo que piensa en el arte y su territorialidad es de mayor amplitud que la vida del filósofo y el artista. La creación de un concepto “establece un acontecimiento que sobrevuela toda vivencia tanto como cualquier estado de las cosas. Cada concepto talla el acontecimiento, lo perfila a su manera” (Deleuze y Guattari, 1997: 38).

Tenemos que el concepto es un acontecimiento virtual (Deleuze y Guattari, 1997: 154) que está por encima, o por debajo, o junto del estado de cosas del arte, que aunque se produzca y se pueda anclar en algún momento histórico, se atribuya a alguna escuela artística o filosófica, puede ser pensado fuera del tiempo, o más bien, en un tiempo *inmanente*, un tiempo constante, consistente y autónomo, como un tiempo de pura espacialidad, un tiempo geológico que cambia a la velocidad en que cambia la geografía del arte.

Hay en este tiempo constante la posibilidad de pensar conceptos antiguos, conceptos que ahora pudieran parecer no tener nada que ver con el estado de cosas actual, conceptos que refieren a modelos de pensamiento anteriores, pero también posteriores, pues continúan en el tiempo de la *inmanencia*, muy a pesar de su vigencia, lo que tiene más que ver con el uso y la actualidad del concepto.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Será posible pensar el concepto del arte de otras épocas, o incluso pensar en la pluralidad de formas artísticas de un mismo momento histórico como el actual, teniendo acceso a la multiplicidad dicha del concepto. El arte no representará una unidad estable y fija, sino un proceso de conceptualización móvil que cambia de márgenes conforme cambia su localiza en el mapa del pensamiento, cambiando también su vecindad y colindancia con otros conceptos-territorios.

P. ej., Si pensamos en arte será posible delimitar la forma en la que puede ser pensado según la configuración de su concepto. O bien si pensamos el arte en Occidente, en Oriente o en Medio Oriente. Si lo pensamos en Latinoamérica o en Norteamérica. De manera global o local. En las iglesias, en los museos o en las casas. O bien en sus contenidos, en sus estilos, en cierta época histórica, en ciertas culturas y sociedades. Estas configuraciones pueden ser tomadas en cuenta en el proceso de conceptualizar el arte desde su extensión conceptual-territorial, como en un itinerario del pensamiento.

El concepto de arte se construye cada qué vez que se piensa, se presenta nuevamente a la renovación, a la revaloración y a la evaluación, se repite en sus diferencias, es decir que es diferente cada vez que se piensa, cada vez que se repite. El arte que se conceptualiza es nuevamente arte, aunque sea un concepto de arte ajeno culturalmente o distante geográficamente o temporalmente, se experimentan nuevamente sus valores relativos, recontextualizándolos y evaluando sus efectos, es decir, la forma en la que nos afecta y afecta al mundo según la configuración del pensamiento del arte, afectando no solo al mundo del arte sino a los territorios conceptuales que le colindan.

Como se ha sugerido en distintos momentos hasta aquí y ahora, de forma más o menos explícita, el pensamiento deleuziano y guattariano ofrece recursos intelectivos que permiten pensar la diferencia y lo múltiple, conceptos que se han aplicado para establecer una cierta imprecisión e inestabilidad del concepto de arte aquí desarrollado. Esta idea se sintetizaría en el siguiente enunciado: existen múltiples formas de pensar, conceptualizar y experimentar el arte, y cada una es diferente entre sí y en sí mismas. Incluso si se repite una forma conceptual del arte, está no será igual a la anterior sino como repetición de la diferencia que dicha forma conceptual establece.

Es por el pensamiento de lo múltiple y la diferencia del concepto de arte que es posible recrear su pensamiento y su localización sobre el estado de las cosas al ser pensado y puesto de manifiesto. Al respecto, corresponde a la sociología del arte establecer las localizaciones en el campo social en las que emerge tal o cual tipo

sociocultural del concepto de arte, p. ej. la localización de comunidades de artistas consagrados dispersos en sus casas y talleres, concentrados en ciertas instituciones oficiales públicas o privadas de prestigio; la ubicación y estudio del arte urbano en el trazado de la ciudad, su cartografía, sus superficies, sus temas, inquietudes y las dinámicas interpersonales implicadas, los conflictos con la autoridad y sus estrategias operativas; o bien los estudios de consumo cultural son otro claro ejemplo de abordaje de la localización de formas conceptuales del arte localizables sobre el campo social.

Por lo que aquí compete no se intenta realizar dicha localización del arte en el estado de cosas, sino explorar los recursos conceptuales y de conceptualización que echaron a andar Deleuze y Guattari (1997) en su quehacer filosófico, reterritorializando y recreando así el arte en el territorio del concepto, como lo explican particularmente en *Qué es la filosofía*.

Con lo dicho, para que el pensamiento pueda escapar del pensamiento habitual, inmerso y determinado por el estado de las cosas que le envuelven, debe de haber un proceso de extracción intensa hacia el territorio del concepto, desde el cual el estado de las cosas es contingente. Para los autores, la construcción de un concepto “exige que cualquier creación sea una construcción sobre un plano que le dé una existencia autónoma” (Deleuze y Guattari, 1997: 13), plano que denominaron *plano de inmanencia*, que justamente he referido como estado del pensamiento de tiempo constante, consistente y autónomo, que nos permite acceder al concepto de arte como multiplicidad.

Ahora nótese que el proceso de conceptualización se realiza en carne propia, se encarna en quién piensa el arte, pero es por éste proceso de conceptualización que se escapa de la carne propia y del estado de cosas, accediendo al *plano de inmanencia*. P. ej., alguien permanece sentado en el sillón de una sala, mirando una pared en blanco, y se pregunta qué es el arte para sí en ese momento. Lo que acuda a su pensamiento hace constar el tiempo del *plano inmanente* del concepto de arte, ajeno literalmente al estado de las cosas, ajeno a la pared en blanco de la habitación y al sillón, pero no ausente, pues el pensamiento se reterritorializa en el concepto presente, incorporado en este “alguien” sentado en el sillón. Una conversación de arte da evidencia del mismo proceso de virtualidad conceptual autónoma del arte.

Este procedimiento implica un doble movimiento de simultaneidad, por un lado accediendo al *plano de inmanencia* que es autónomo de sus condiciones de pensamiento como contingencias (el sillón, la pared en blanco), autónomo al cuerpo (ese “alguien”

contingente), y por otro lado experimentando este movimiento en el estado de cosas que constituye la posibilidad de salir del mismo como plataforma de despegue, en el umbral de la materia y el pensamiento, en donde ambos confluyen y se distinguen.

Es decir que no se puede pensar sin cuerpo, sin cerebro, aunque el concepto de arte se desincorpora, se vuelve ligero y volátil para acceder y movilizarse en la continuidad constante del comentado *plano de inmanencia*. Ningún movimiento es más real que el otro, ni más vivo, ni menos intenso.

En suma, “los conceptos son centros de vibraciones” (Deleuze y Guattari, 1997: 28) vivas, partícipes autónomos del estado de cosas que se ven afectadas por los movimientos del pensamiento. Los conceptos sobrevuelan virtualmente en el *plano de inmanencia* haciendo vibrar los cuerpos reincorporándose al ser pensados, explicados y experimentados en el estado de cosas.

Estas experiencias son frecuentes, p. ej. en cursos académicos de estética, filosofía del arte o de historia del arte, en donde los asistentes se ven expuestos a ciertas experiencias conceptuales programadas pedagógicamente con ciertos recursos didácticos que permiten sobrevolar el estado de cosas y los condicionamientos para acceder con más o menos autonomía al *plano de inmanencia*, de relatividad contextual anterior, actual o futura del momento en que se imparte el curso: cursos de arte de la antigüedad, curso de arte de las vanguardias y las posvanguardias, curso de arte posmoderno y religioso, todos cursos del pensamiento, y transcursos por el concepto de arte, pues transcurrimos atravesando sus territorios.

Otra estrategia consistiría en la contemplación y el ejercicio del pensamiento frente a obras artísticas, abriendo la posibilidad experimentar la conceptualización del arte desde algún punto sensible de su territorio particular, en ocasiones exteriores a la misma obra de arte pero relativas a la experiencia vivida: una obra de arte wírrarica, un pedernal ritual azteca, una pieza de barro del oriente mesoamericano, una caligrafía maya, una fotografía austriaca u holandesa del siglo XXI, un exvoto zacatecano del XVII, el video de un performance español también del XXI, una obra de arte un artista hidrocálido vivo.

También se presenta la alternativa de tener una experiencia cotidiana que nos afecte de manera más o menos habitual, y encontrar en esta experiencia una relación con un cuento, con una canción, con una imagen o con una película en el pensamiento que da cuenta de la experiencia conectiva, que aunque el material artístico no se encuentra presente en el contexto de la experiencia vivida, se le relaciona, incluso como obras de

arte que no existen pero se imaginan o se proyectan; dicha relación intensifica la experiencia del pensamiento habitual y del arte.

De la misma forma, es posible explorar una secuencia de pensamientos abstractos del arte para relacionarlos en un entramado conceptual como acceso al *plano de inmanencia* que dé lugar a la mencionada autonomía sobre el estado de cosas, como sucede en la construcción de una definición de arte en las conversaciones y en los libros.

Con esto, el sistema de pensamiento deleuziano y guattariano es un pensamiento vibrante, nómada y procesual: pensemos en líneas de fuga, pensemos en trazos en el pensamiento, en transcurso que se escapan del estado de cosas y del flujo del pensamiento habitual; pensemos también en los trayectos del pensamiento sobre el *plano de inmanencia* sobrevolando, configurando y desfigurando el concepto de arte. “Un pensamiento que se enfrenta a fuerzas exteriores en lugar de recogerse en una forma interior (...), un pensamiento que recurre a un pueblo en lugar de tomarse por un ministerio” (Deleuze y Guattari, 2004: 382-383).

Las fuerzas exteriores podrán ser entendidas como las fuerzas vivas de los cuerpos artísticos (los artistas, las obras, las instituciones del arte, etcétera) y extra-artísticos (los políticos, los recursos financieros, las administraciones, los públicos e interlocutores, etcétera) que se relacionan en la experiencia vivida y en el pensamiento del arte dando lugar a un arte vuelto concepto que, en lugar de replegarse en sí mismo, en la interioridad exclusiva del individuo pensante, aislado y culto, sobrevuela hecho de dichas fuerzas exteriores que le empujan y le precipitan con nosotros, afectándonos, transformándonos eventualmente en ese pueblo que se reclama a sí mismo como un pueblo diferente, como una multitud que puebla el *plano de inmanencia*: un *plano de inmanencia* poblado del concepto de arte. Esto es el concepto de arte como acontecimiento en el evento de un pueblo pensado que no existe como *dado* sino como producido y creado decididamente; un arte que se construye y que existe en la medida en que se piensa y se produce diferente y genuino, intensamente, que afecta el estado de las cosas vivas.

Si bien los estudios de consumo cultural y las investigaciones que dan cuenta de las realidades preexistentes del arte generan información, la analizan e interpretan, en relación a cierta realidad *dada* del arte en el campo social, pensemos en el artista que produce para interlocutores, espectadores y consumidores que no existen aún y los convoca empáticamente con su trabajo como centros de congregación poblacional, que

en ausencia de su obra no sería posible su existencia ni congregación. Ahí habrá evidencia de los pueblos que recurren y concurren, que existen en el arte y en su concepto, adivinando y produciendo su lugar en el *plano de immanencia*.

Como última consideración hay que decir que los conceptos, el concepto de arte, “no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo, autopoiesis. (...) goza (...) de un carácter autopoietico a través del cual se lo reconoce” (Deleuze y Guattari, 1997: 17). El concepto de arte en su multiplicidad es diferente a sí mismo, y se repite cada vez que se piensa, cada vez que se construye, creando nuevas perspectivas, nuevos valores, nuevas formas de experimentar el arte en la vida de un pueblo también diferente que se auto-produce y reproduce como emplazamiento, como campamento, tribu, pueblo o ciudad del pensamiento del arte.

1.6 Filosofía para el arte.

Con la conceptualización del arte no pretendo contribuir a producir un engaño del pensamiento con la mixtificación del arte, y la filosofía no podría ser el medio para ocultar o disminuir su amplitud intensa, sino que es tarea de la filosofía

Denunciar en la mixtificación esta mezcla de bajeza y estupidez que forma también la asombrosa complicidad de las víctimas y de los autores. (...) Combatir el resentimiento, la mala conciencia, que ocupan el lugar del pensamiento. Vencer lo negativo y sus falsos prestigios. ¿Quién, a excepción de la filosofía, se interesa por todo esto? La filosofía como crítica nos dice lo más positivo de sí misma: empresa de desmixtificación (Deleuze, 2007: 59).

Una filosofía adversarial del arte encuentra su propio objetivo en el combate de las formas establecidas de pensarlo y de su hábito recurrente, pues al pensar el arte de inmediato, lo primero que emerge es la rutina de su composición *dada* y mixtificada, sus presupuestos y valores también establecidos a fuerza de la regulación e institucionalización de su pensamiento. La mixtificación del arte se encuentra en la representación prefigurada contra la que se piensa en la disciplina filosófica, denunciándola, haciendo evidente su carácter aparentemente objetivo y cierto.

No se trata de pensar únicamente el arte, p. ej., con Platón, como un arte puro y estable, lejano, del que sólo conocemos su negatividad y su defecto, condenado a la

imitación de la imitación. Tampoco está el interés en el sistema filosófico deleuziano y guattariano en descubrir los grandes valores artísticos en la exaltación humana narcisista antropocéntrica. Por el contrario, una filosofía del arte tendría su tarea en criticar los valores establecidos para crear y para empezar otros más vivos y más afirmativos.

Deleuze (2001: cap. 3) encuentra en la obra de Nietzsche el principio crítico del pensamiento que tiene como objetivo la transmutación de valores, p. ej., los valores del arte establecido, drenando su estabilidad conceptual a favor de la potencia del arte, con “la voluntad de valorar las cosas, de tomar el mundo entre las manos y valorarlo” (Deleuze, 2001: 14), operación filosófica de transvaloración del arte, con la posibilidad de pensar y encontrar valores artísticos en donde no los hay, y entiéndase por valores artísticos aquello que se valora como arte, o aquello que se valora artísticamente.

Ramey (2006: 36-37) encuentra con Deleuze que el filósofo trabaja para crear coherencia en donde no está dada de manera habitual, categóricamente, y es en los pliegues de la incoherencia y de la inconsistencia, de lo indiferenciado, en donde el filósofo trabaja y averigua. En este entendido, un filósofo debe de ser en la escena de la vida como un buen detective, poniendo atención a los acontecimientos imperceptibles, o apenas perceptibles, operación posible en la figura del filósofo-detective.

Tenemos que Deleuze y Guattari hacen una suerte de filosofía figurativa, es decir que trabajan con y por figuras del pensamiento. En *Qué es la filosofía* (1997: 63-85), los autores exponen la existencia de los personajes conceptuales como instrumento del pensamiento y la filosofía, personajes que entran y salen de la filosofía y nos permiten pensar a través de ellos, p. ej., en el *ciudadano* de la filosofía griega; *Sócrates* en los diálogos de Platón; el *idiota* y el *hombre privado* de Descartes; el *proletariado* y el *capitalista* en Marx; también el *idiota* en Dostoievski; el *overman*, *Zaratustra*, el *médico*, el *poeta* y el *legislador* en Nietzsche.

Deleuze (2002: 17), presenta uno de sus instrumentos del pensamiento con el *filósofo-detective*, presenta la filosofía como relato policiaco y el *filósofo-detective* como el personaje conceptual que permite pensar en el proceso de una investigación. Con esto, el filósofo puede pensar el concepto como quien escribe una novela policiaca.

Hay en la filosofía la sospecha de alguna persecución con episodios de incertidumbre, con la intención de descifrar alguna intriga, algún acertijo. Ramey (2006: 37) apunta que en esta intriga, el concepto debe de tener una zona de presencia, resolver una situación local, estar en contacto con los dramas de los que participa, y además debe

de traer consigo una cruel certeza coherente traída de otro sitio que se teje de muchos fragmentos aparentemente inconexos. Es el *filósofo-detective* el que debe de tejer con el hilo de Ariadna el drama de la certeza que construye en el concepto, entrando y saliendo del campo de la filosofía, investigando dentro y fuera los elementos que componen el drama de las certezas del arte.

Los personajes conceptuales sirven como instrumentos conectores, como actos de palabras o palabras que actúan en tercera persona. Es el “personaje conceptual el que dice Yo: yo pienso en tanto que Idiota, yo quiero en tanto que Zarathustra, yo bailo en tanto que Dionisos, yo pretendo en tanto que Amante” (Deleuze y Guattari, 1997: 66); yo creo y actúo en tanto que artista: el personaje conceptual es un medio de movimiento y movilización para el pensamiento. “No son, ni en Nietzsche ni en ningún otro autor, personificaciones míticas, ni personas históricas, ni héroes literarios o novelescos” (Deleuze y Guattari, 1997: 67), sino que los personajes conceptuales piensan dentro de nosotros, a través de nosotros (Deleuze y Guattari, 1997: 71), como aperturas escénicas.

Un personaje conceptual que se desarrolla aquí es *el artista*, que, como *el detective*, no traban para sí, sino que ofrecen un cierto servicio y participan de comunidades, que trabajan para otros artistas productores, para otros detectives, pero también sirven a lo no-artístico y a lo no-filosófico, trabajan también fuera de su campo de aparente correspondencia y conformidad. Por lo tanto, las figuras que se ofrecen al pensamiento son las del *artista* y el *filósofo inconformes*, que no se conforman únicamente en sus campos de aparente correspondencia, sino que están inscritos a un estado de cosas y en un sistema del pensamiento que no le son suficientes por lo que sobrevuelan en el *plano de inmanencia* pensando con ellos y a través de ellos. P. ej. pensar el arte a través del artista, a través del filósofo, resolviendo problemas extra-artísticos y extra-filosóficos.

Con esto doy con uno de los más importantes intereses de esta investigación, que es rastrear las rutas de escape desde el concepto de arte hacia el pensamiento social, más allá de sus inscripciones artísticas, para rastrear los procesos del pensamiento que pudieran explicar la potencia de socialización del arte, o de cómo este socializa y se asocia. Hacer como el *detective*, un trabajo exploratorio de infiltrado en la expedición del pensamiento del arte, en el que el arte aparece como exterioridad, sin interior, lo que sería un arte que Deleuze (1977) denominaría *máquina de guerra*.

Es decir que no sabemos aún qué es el arte, no porque se encuentre vacío, sino porque aún no tiene una definición al no haber salido hacia éste, pues es un arte de pura exterioridad y aún no se ha construido su exterioridad compuesta, por lo que será necesario rodearlo, pasar por encima y por debajo, a los lados, atravesarlo, para encontrar sus conexiones de pura exterioridad relacional guiado por la pregunta constante: ¿con qué se conecta y relaciona el arte concretamente en este estudio de caso de tipo filosófico?, y de entrada, ¿cómo se conecta aquí la filosofía con el arte?

Si bien es posible investigar el drama del arte por medio de la reflexión, no es la reflexión el recurso que se toma como eje en el sistema deleuziano y guattariano de filosofía. El papel de la reflexión en la investigación filosófica es accesorio, pues

nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música (Deleuze y Guattari, 1997: 12).

Pensar no implica reflexionar, que aunque la reflexión actúe en el pensamiento, no es ésta su fin último, no encontrando además un fin último del pensamiento filosófico fuera del de crear conceptos y formas de pensamiento y vida. Insisto en que si bien es importante reflexionar en torno al arte, primero y al mismo tiempo se le conceptualiza, pues la reflexión y reflexión del arte es una operación abierta a todas las disciplinas y ciencias humanas, pero también abiertas a todo uso del pensamiento en el campo social, no exclusiva de la filosofía, es decir que la gente en las calles reflexiona y no ocupan de la filosofía para hacerlo.

La reflexividad y flexibilidad del pensamiento servirán más bien durante el rastreo del arte en el territorio del concepto a través del pensamiento socializante, como una forma de dar cuenta de lo que explica el concepto de arte desde la filosofía hacia su socialización. Veamos pues que esto redistribuye la atención desde una filosofía social del arte.

Encontraremos que la reflexión sólo tiene sentido como pregunta: ¿quién reflexiona y para qué?, pregunta de la que se desprenderán figuras, personajes conceptuales, regímenes del pensamiento filosófico, político, psíquico, económico, social y artístico; territorios que serán pensados según el objetivo planteado a propósito del problema de la socialización del arte, de una cierta tipología del pensamiento que nos

interesa sistemáticamente a partir de la literatura de Deleuze y Guattari, de múltiple riqueza referencial.

P. ej. Bogard (1998: 52) desde la sociología, observa cómo es que Deleuze y Guattari aportan conceptos, definiciones y fundan problemas para las teorías sociales, problemas poco convencionales y peligrosos, en una suerte de desafío para el pensamiento sociológico. Una filosofía social del arte compartirá problemas que no son eminentemente artísticos, pero sí problemas más o menos urgentes para el pensamiento del arte que están relacionados con la vida social del arte.

Por lo pronto me es posible guardar una reserva a favor de la localización del problema del arte, considerando la posibilidad de que el problema no esté tanto en el arte como fuera de éste, en sus relaciones con otros territorios exteriores aparentemente ajenos y lejanos, que aunque existan problemas eminentemente artísticos, éstos se responden en las prácticas artísticas, en su ejercicio y en sus procesos de producción.

Conceptualizar el arte tendrá una doble función, una de consistencia al interior del concepto según los elementos que le constituyen y, otra, de relación y localización topológica al exterior en el establecimiento de sus conexiones con otros conceptos y otros campos. Ambas consistencias del concepto, la endógena y la exógena (Deleuze y Guattari, 1997: 27-28) se influyen mutuamente, pues según su consistencia interior sus relaciones exteriores, y viceversa; por lo tanto esta insistente decisión estratégica de entrar y salir, de permutar el pensamiento dentro y fuera del arte para construir y crear su concepto.

La falta interpretativa de lo que signifique el arte implica también una falta categórica en cuanto a su significación en el sentido de que para nosotros no es medular su significado. El problema no consiste entonces en las formas representativas del arte o en cómo lo representamos, sino en las formas constitutivas de sus múltiples funciones elementales, según los elementos que le constituyen y los elementos con los que se le asocie.

Capítulo 2. Aplicación de la teoría del deseo y del *esquizoanálisis* para una posible conceptualización social del arte.

2.1 Teoría del deseo.

Una vez establecido el sistema de pensamiento en el que se realiza esta investigación, los términos, métodos y recursos en los que desarrollaremos el proceso de conceptualización, volcamos la atención en el concepto de arte, enfatizando el proceso de conceptualización, pues si se pierde de vista dicho proceso, el concepto de arte corre el riesgo habitual de convertirse en una idea aislada, metafísica e incorpórea, ajena a la vida, extraída de ella. La secuencia de riesgo la podemos plantear en los siguientes términos: arte-idea, arte-ideal, arte-ideología.

En esta secuencia, el concepto, la concepción del arte está al servicio de su idea, de un sistema de valores sujeto a un modelo ideal, y en manos de una política del concepto ideológico estable: habrá que conjurar cualquier uso ideológico del arte, tomando ciertas precauciones.

En el artículo *pensamiento nómada*, Deleuze (1977: 13) expone cómo es que el pensamiento moderno tiene un eje trinitario en las figuras de Freud, Marx y Nietzsche, correspondiendo a Freud y a Marx la secuencia ideológica del párrafo anterior, evidente en el freudismo y el marxismo como modelos ideológicos, en el primer caso como una ideología privada situada en la familia, en el segundo como ideología pública situada en el Estado, como las dos grandes burocracias ideológicas sobre el horizonte de las culturas Occidentales.

En ambos casos, se intenta realizar una remodificación de lo que no se deja codificar a partir de la politización militante del aparato ideológico derivado de los trabajos de Freud y Marx. Es decir que lo que no se deja codificar se codifica en la familia por el psicoanálisis y en el Estado por el Marxismo. Familia y Estado como las dos grandes figuras reguladoras de occidente hechas “ismos” ideológicos. En este esquema, un concepto de arte ideológico milita en función de ciertos intereses y fines, opera por proselitismo artístico y busca remodificar eso que no se deja codificar, un *algo* inestable, en alguna estructura reguladora de la vida y el pensamiento del arte.

En Nietzsche, por el contrario, no encontramos la evidencia de militancia ideológica, no apareciendo en el horizonte ningún “ismo” nietzscheano, no habiendo tampoco evidencia de una burocracia nietzscheana. Lo que Deleuze (1977: 13) encuentra

en la obra de Nietzsche es más bien una contra-ideología en el amanecer de una contracultura. En el sistema de Deleuze y Guattari se descubre que esta contracultura asumida observa ese elemento, ese *algo* inestable que no se deja codificar, en *el deseo*, concepto que se perfilará en lo subsecuente.

En el mismo texto, Deleuze continúa explicando que contra cualquier interés metafísico, el *deseo* se trasmite y circula en un nuevo cuerpo, a la vez antiguo, que es el nuestro, el cuerpo de la tierra y el de la escritura. En esta operación emerge en el pensamiento un arte-deseo que no es el arte de las alturas, no es el arte de los valores superiores, sino más bien un arte de los cuerpos con los pies en la tierra.

El arte, vuelto ideología o “ismo”, se burocratiza y regula el *deseo* a partir del establecimiento de modelos de producción artísticos más o menos seductores, demandantes, o incluso impositivos, marcando tendencia o modas de producción derivados de los modelos ideales, observables en ciertos comportamientos regulares o tendencias artísticas, audibles en las aparentemente inofensivas formas conversacionales, en opiniones y expectativas que se tengan de su función.

Radicalmente, demandar al arte lo sublime o lo vulgar, lo fantástico o lo real, como demandar la materialización de la más alta manifestación humana, el oficio, el dominio o el virtuosismo, son modelos ideales tanto como el de la denuncia, la protesta y la concientización, todas posibles funciones del arte, pero ninguna representativa en sí, sino participativa del *deseo*, todas artes terrestres, artes terrícolas de realidades concretas, pero accesibles a la expedición del pensamiento.

Nuevamente, entendiendo que el concepto es un territorio, este territorio presenta, en el movimiento del pensamiento, un mapa político con regiones colindantes por contigüidad territorial. Al desplazarnos en el territorio del arte sobre la Pangea del pensamiento hacia el *deseo*, Deleuze y Guattari ofrecen, por su parte, una filosofía política afirmativa, una política y una economía del *deseo* que nos permite pensar al arte como deseante, como una multitud de cuerpos vivos y deseantes.

2.1.1 Procesos de producción deseante.

Un arte que atienda a la política del *deseo* y a su economía despliega la posibilidad de trasladarnos a otros espacios conceptuales, en este caso, al de los procesos de producción del arte hacia el encuentro de lo social, en lugar de des-incorporarlo,

despojándolo de corporeidad en algún marco burocrático metafísico e ideológico, pues los procesos de producción son los de la tierra en sociedad, dado que todo cuerpo se genera en los procesos de producción asociativos, conectivos, del *deseo*; así bien los múltiples cuerpos del arte.

El par de filósofos toman “la advertencia de Marx: no adivinamos por el gusto del trigo quién lo ha cultivado, no adivinamos en el producto el régimen y las relaciones de producción” (Deleuze y Guattari, 1998: 31). Advertencia que, si extrapolamos, versaría: no adivinamos por el gusto de la obra de arte quién lo ha producido, no adivinamos en el producto el régimen y las relaciones de producción, pues las relaciones de producción y su régimen permanecen ocultos en el producto, en la obra, sólo como índices o indicios. La obra de arte será entendida aquí y por lo pronto, sólo como un producto contingente del arte, de sus procesos y relaciones de producción.

Ahora, resulta difícil entender los procesos de producción si no los colocamos en un entorno conceptual, localizable aquí en la *teoría del deseo*, teoría que plantea que el *deseo* se vuelve el elemento que permite entender las relaciones de producción debido a que éste “no es forma, sino proceso” (Deleuze y Guattari, 1978: 18), motivo por el que el *deseo* problematiza la realidad social y la realidad material del arte en su proceso.

El *deseo* no es material, pero materializa, no es social, pero asocia y disocia, conecta y desconecta, operaciones elementales de la política y la economía del *deseo*, en las que el *deseo* es el gran proceso, que, aunque “es fundamentalmente polívoco, (...) su polivocidad hace de él un solo deseo único que lo baña todo” (Deleuze y Guattari, 1978: 86). El *deseo* es para el arte ese hilo conductor que le atraviesa y le constituye, no como arte que desea, sino como proceso de producción deseante.

En la *teoría del deseo*, el deseo, es un proceso de asociación de cuerpos que recrea o crea nuevas formas de existencia, en donde el deseo es inmanente³ en la emergencia de la realidad material y de la organización social (Bignall, 2008). El arte, en este entorno conceptual y bajo el pretendido objetivo de su pensamiento social, participa en el deseo adquiriendo su realidad material y su organización social como contingencia del mismo deseo en ciertas condiciones determinadas, según el principio de asociación que le sujeta a los cuerpos de la Tierra en sus relaciones, por lo que será innecesario pensar al arte ideológicamente, sin materia, sin corporeidad y sin entorno social, así como

³ Constante, continuo y consistente.

sin medios, procesos y relaciones de producción, que son los primeros elementos que decididamente constituyen el concepto de arte que exploramos.

En la persecución del deseo y su flujo inmanente, Bignall (2008), filósofo postcolonialista, señala que éste es actualizado, por tanto observado activamente, en las relaciones concretas de los cuerpos, motivo por el que no puede ser analizado fuera de estas relaciones concretas ni por leyes generales. De aquí la dificultad de la razón general al enfrentarse al deseo, pues éste no puede racionalizarse ni racionarse según su entendimiento o comprensión general de las cosas y las leyes regulares y reguladoras, sino según su flujo relacional entre los cuerpos. Desde este sistema de pensamiento “creemos en el deseo como en lo irracional de toda racionalidad y no porque sea carencia, sed o aspiración, sino porque es producción de deseo y deseo que produce, real-deseo o real en sí mismo” (Deleuze y Guattari, 1998: 390).

Es por influjo del deseo que cualquier determinación se actualiza en no menos determinadas condiciones, una obra de arte en cierto contexto espaciotemporal, produciéndose el deseo a sí mismo en la obra de arte, como parte material y procesual deseante en el estado de cosas que produce al mismo tiempo deseo. Paradójicamente, el deseo produce deseo en sus mutaciones y trasmutaciones, como un impulso vital inconsumible que desborda a los cuerpos en sus relaciones y asociaciones.

Incluso escribir como una actualización del deseo que fluye, que deja registros de su delirio en el papel codificando caracteres que se permutan y que son resultado de la acción de los dedos conectándose repetidamente con el teclado de una computadora.

Lo mismo un poema en una hoja de máquina impresa con tinta, un lienzo de tela con cientos de pinceladas, texturas y colores, un músico o un actor en escena, son parte del flujo que continúa en la audiencia, en el espectador, en el público, en el consumidor, y continúan asociándose, transmutando en sensaciones y afecciones, en acciones sociales en las que la obra de arte se desborda en la producción deseante, transformando y transfigurando el deseo: producción deseante.

La dinámica de los cuerpos deseantes, encuentra en los objetos materiales un proceso del deseo. El artista manipula los materiales procesándolos hasta configurar una obra de arte, pero la obra de arte al mismo tiempo procesa al artista durante su manipulación, y tanto el artista, que es materia viva, como la obra de arte que aquí también se entiende como materia viva del proceso deseante, son afectados. Incluso un cuadro colgado sobre el muro afecta al interlocutor de la obra como la misma obra es

afectada por las asociaciones que realiza, pues la obra transmuta, paulatinamente se mueve, es afectada por la luz natural y artificial, por el clima, por las estaciones, por los insectos domésticos. Al interior de una bóveda de conservación con control climático de humedad y temperatura, una obra de arte es afectada, permaneciendo, resguardándose y conservándose.

Si, inesperadamente consideráramos la descabellada idea de que un átomo es una obra de arte, una molécula, el argumento se encontraría nuevamente confirmado: el arte afecta y es afectado, asocia y disocia en los procesos deseantes, y entendamos que el deseo no es un evento psíquico antropomorfo que corresponde sólo al ser humano como facultad privada, sino un flujo natural y vital que desborda en realidad. Por esto, los objetos materiales no carecen de deseo, ya que hay deseo vital en ellos, contenido o atravesándoles. La *teoría del deseo* nos ofrece la posibilidad de pensar en términos deseantes, sin carencias, sin ausencias, sin faltas: nada carece de deseo.

Voltear a ver alrededor dentro de una habitación presenta evidencia de que todos los objetos aparentemente estáticos congregados en ese espacio, donde la realidad física de cada objeto de la habitación fue resultado de un flujo que le hizo llegar hasta ese sitio concreto, y en cada objeto se puede observar el registro y el acontecimiento del deseo afirmativo y vivo por la evidencia de su mera realidad matérica, palpable, legible, audible, sensible y física, pensable e imaginable, donde también cada pensamiento e imagen fluyen: nada carece de deseo.

Con esto, el arte no corre una suerte distinta y no emerge por carencia ni ausencia. No es que al mirar alrededor y no encontrar arte, que éste surge, sino por efecto de mirar alrededor y encontrar la posibilidad del arte, incluso en las cosas no-artísticas o extra-artísticas, que emerge la posibilidad de autopólesis, como auto-posicionamiento, auto-localización del arte y emplazamiento que procede tomando una plaza de sí, en sí y para sí, como afirmación deseante.

Además y como se ha dicho, la emergencia deseante no atiende a demandas de la razón general esperadas en el comportamiento de las cosas naturales o artificiales, regulares y aparentemente habituales, sino que la emergencia del arte atiende a la afirmación irracional de la vida en la producción artística, sin otro motivo que la contingencia, que el de emerger insistiendo a lo largo y durante los procesos de producción.

Con esto no quiero decir que la razón del arte está fundada en el absurdo del “arte por el arte” o en el enunciado coloquial de “por amor al arte”, sino que el arte se ve rebasado en la afirmación de la vida intensa, pues el arte es más que sí mismo, más que la suma de sus componentes artísticos; es además parte conjuntiva de la vida, como múltiples formas de establecer y asociar conjuntos temporales y finitos, por tanto conjuntos sociales vivos.

Una vez dicho esto, no es difícil reconocer bien a bien cómo es que el sistema de pensamiento deleuziano y guattariano, así como su aparato de conceptualización que hemos practicado hasta ahora, participan de este gran proceso del deseo que lo baña todo, ya que el flujo deseante se explica como una producción constante de producción de conexiones incesantes del impulso vital, sin otra intención que el flujo mismo, sin otro sentido que el del río que corre sobre su cauce natural, pues en el deseo existe la posibilidad, el origen y el fin de cualquier cosa viva.

Si acaso se puede tomar el deseo como se coloca el agua en un recipiente para decir “esta agua es mía”, el recipiente se moverá con quién lo mueva y esa agua tomada se moverá dentro, se beberá, se compartirá o se dejará amargar en aislamiento.

2.1.2 La carencia, el deseo y lo social del arte.

Deleuze y Guattari (1998), y después Bignall (2008) junto con ellos, detectan cómo es que surge un antiguo problema en la concepción del deseo, pues “desde el momento en que se introduce la carencia en el deseo se aplasta toda la producción deseante, se le reduce a no ser más que producción de fantasmas” (Deleuze y Guattari, 1998: 117). La operación consiste en producir en la razón, en los cuerpos, en el lenguaje o en el arte, una ausencia irreparable, la carencia de objeto del que surge el deseo.

El primer paso es producir la carencia de objeto, luego el deseo surge porque carece de dicho objeto, se le desea porque no se le posee y sólo se puede reparar el vacío vía adquisición del objeto del que se carece. Pero “desde el momento en que colocamos el deseo al lado de la adquisición, obtenemos una concepción idealista (...) del deseo que, en primer lugar, lo determina como carencia, carencia de objeto, carencia de objeto real” (Deleuze y Guattari, 1998: 117).

Desear un arte idealizado es desear un objeto del que se carece, un fantasma, pues ese arte ideal es el que no se tiene y por su ausencia se le desea, pues carece de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cuerpo. Puede ser que aspiremos a un arte lejano y ajeno, como se desea a la mujer y al hombre del prójimo y que el mismo prójimo nos ofrece, promoviéndolos, exhibiéndolos para que los deseemos idílicamente, incorpóreamente, para que deseemos el fantasma de esa mujer, de ese hombre, de ese arte exclusivo que no es el nuestro y no existe sino como seducción a la distancia, como ausencia, que eventualmente se transforma en arte de solipsismo endógeno.

El arte o la pareja ideal no existen pues no tienen objeto real, pues el ideal es un objeto que tiene por realidad la carencia de cuerpo, o tienen otra realidad ajena, halagadora de lo que se carece y se desea en ausencia: – El arte que usted desea es precisamente el arte que no tiene ni le corresponde, pero que puede ser adquirido. En este esquema, es posible desear la carencia, promoverla y practicarla como “incurable insuficiencia del ser”, o “carencia-del-ser que es la vida”, y el arte.

Es por vía del idealismo que obtenemos a la razón, a los cuerpos, al lenguaje, al ser, a la vida y al arte incompletos a perpetuidad. Es por operación de la carencia que el deseo se encuentra desterrado con el platonismo, pues el mismo deseo es una copia de la realidad idealizada sobre el estado de las cosas que es una duplicación negativa, por defecto, de la realidad superior-idílica de la que carecemos y por tanto deseamos irreparablemente.

El arte como ideal funda la carencia y provoca la enajenación por su ausencia, reparable por la adquisición, el consumo, y por la reproducción de los modelos ideales deseados para sí, pero sobre todo, nos despoja de la afirmación de nuestra fuerza productiva y deseante. Mientras más se idealice el arte, más lejano y ajenos se le concibe, hasta la imposibilidad del arte.

Sabemos que en el platonismo existe una realidad superior y metafísica por defecto de la realidad física de la Tierra, ésta demasiado inferior, impura y mundana, aquella demasiado superior, pura y virtuosa, aconteciendo una escisión, haciendo un corte en el pensamiento que divide la realidad para escapar del mundo material y suspenderse, sobrevivir metafísicamente en lo incorpóreo, a través del ideal de un arte trascendental que sobreviva el despojo de los cuerpos.

En contraparte, si partimos del presupuesto de que el arte emerge de entre los cuerpos sociales, en las entrañas o en lo entrañable de dichos cuerpos sociales, es posible concebir las asociaciones relacionales que se producen entre ellos: un arte sin cuerpo es un cuerpo sin arte y sin relaciones, sin entrañas.

Ahora, ¿qué pasa con el arte de quienes deciden quedarse en la Tierra? Hay en esta decisión terrícola una inversión de valores, una trasvaloración (Deleuze, 2007: 92), pues es que lo superior se encuentra en la Tierra y no fuera de ella ni por encima, con lo que aparece en el pensamiento un arte superior y corpóreo al mismo tiempo, incorporado en su justo valor al estado de cosas como posición real del deseo, donde el deseo es productor afirmativo de la realidad del arte (Deleuze y Guattari, 1998) sin subordinarse a las demandas de algún modelo ideal metafísico, pues el arte tiene más que ver con la física, con una microfísica social del arte.

Bignall (2008), por su cuenta, configura una breve genealogía en la que la conceptualización del deseo presenta una línea en la tradición occidental del pensamiento que viene desde Platón, Descartes, Hegel, Marx, Freud y Lacan, y es en este modelo del pensamiento en el que el deseo aparece como resultado de una carencia, como producto de la ausencia del ser en el lenguaje y en la realidad, en donde el deseo busca suplantar esta carencia de origen, siendo pues el deseo la negación de la misma carencia, de la ausencia, para completar el mundo idílico siempre incompleto.

Bignall (2008) continúa señalando que son Deleuze y Guattari quienes logran presentar un concepto positivo del deseo en la tradición que viene desde los sofistas, Nietzsche y Spinoza, pensamiento en el que el deseo es afirmación de la realidad y no producto de una carencia o una incompletud infinita, por lo tanto el deseo no es un ideal de completud imposible separado de la realidad. Éste deseo de Deleuze y Guattari es más bien un deseo completo de realidad, no separado de la misma; es decir que el deseo no carece de realidad, es real, así como el arte no es ausencia, no niega ninguna carencia, sino que afirma la realidad del deseo en la vida. Un arte que no aspira a ser otra cosa de lo que es: un arte que transpira.

El deseo se toma como causal de realidad en la producción deseante, pues el deseo produce la realidad, jamás derivando de una realidad incompleta; el deseo atraviesa el campo social y se expresa en la realidad material; también el deseo es proceso y producción simultánea, no deseo de producción, sino proceso deseante, nunca producto aislado, sino producto asociado. La producción deseante genera deseo positivo, creativo y transformador (Bignall, 2008).

Es importante hacer explícito que no teniendo el arte como *dado* y no habiendo al mismo tiempo una carencia que reparar en el corazón de la realidad, emerge la posibilidad de crear el arte atravesando y siendo desbordados por el deseo.

El pensamiento del arte puede ser encontrado en su colindancia con el territorio del deseo afirmativo, para producirlo, habitarlo y encarnarlo, pero veamos que se genera una relación de reciprocidad entre el arte y el deseo, siendo el deseo el que determina la producción, el hábitat y la encarnación del arte.

Producir, habitar y encarnar serán operaciones activas y contingentes que producen al productor, al habitante y al encarnado. P. ej., producir furia produce al furioso o furiosa, producir amor produce al o la amante que lo encarnan, así como construir una casa produce al habitante, jardines al jardinero y arte al o la artista, todos por relación de reciprocidad. Estas relaciones son activas y finitas, pues duran lo que dura la furia, el amor, la casa, los jardines y el arte.

En estas relaciones de reciprocidad activa, si el deseo produce la realidad del arte, siendo el deseo el hábitat del arte, el arte realmente es deseo producido, habitado y encarnado por reciprocidad. El furioso es furia en sí, los amantes son amor en sí, e incluso, el habitante es casa por ser parte y producto derivado de ella, pues no hay habitante sin hábitat, como no habría arte sin deseo.

“Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad” (Deleuze y Guattari, 1998: 33). El arte como contingencia del deseo no puede ser menos real que el deseo que le produce, pues al igual que el deseo, “lo real fluye” (Deleuze y Guattari, 1998: 41), y en éste, la realidad del arte.

En este sentido se presenta la imposibilidad de la negación, pues si se niega el deseo como productor de la realidad viva, se niega la realidad del arte como afirmación de la producción, del hábitat y de la carne incorporada.

Si se negara el deseo, el arte se presentaría como una irrealidad que responde a la ausencia de sí. Dicho de otro modo, si se niega la furia, se niega la posibilidad del furioso, si se niega el amor se niega el encuentro de los amantes, si se niega la existencia del arte, el arte no existe, aunque exista como realidad en sí, como existen casas y jardines en sí para ser habitados y encarnados, abriendo la posibilidad del habitante, del jardinero y del artista.

Ahora es importante enfatizar que la producción deseante no es idílica ni un capricho del lenguaje, sino una realidad concreta. Por principio, está lo real como *dado* en las condiciones determinadas por el estado de las cosas, es decir, el arte en sí y su flujo habitual regularizado. Por tal, el artista no decide el arte de su momento histórico, pues por principio de realidad el arte y lo que se entiende por éste es constitutivo de la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sociedad de la que participa por correspondencia histórica; pero es en la producción y reproducción de tal o cual tipo de arte en donde se actualiza el deseo, conservándose o difiriendo del arte habitual y regular.

Con este movimiento, “la producción deseante ya está en el principio: hay producción deseante desde el momento en que hay producción y reproducción sociales.” (Deleuze y Guattari, 1998: 145), motivo por el que la producción deseante siempre es de realidad actual y social, por operación de su actualización productiva y reproductiva.

Con mayor precisión, Deleuze y Guattari (1998: 37) puntualizan “nuestro principio: el deseo produce lo real, y la producción deseante no es más que la producción social”. La constitución social se genera por operación de la producción deseante, el gran proceso del deseo socializante y disociante, que pega y despega elementos generando, transformando y disolviendo conjuntos sociales en su flujo incesante de vida. Un arte deseante es un arte socializante, un arte asociado y social.

Pensar la *teoría del deseo* presenta argumentos que permiten construir la consistencia del concepto de arte en su integridad activa y social, incorporada y encarnada. P. ej. lo mismo el artista que el artesano, que en realidad participan del estado de las cosas inscritos en un espacio geográfico determinado, con cierto clima que determina los recursos naturales de la localidad, los recursos que se procesan, derivados ambos de la localidad y de las relaciones comerciales, el transporte y sus rutas, sus costos así como los costos de producción artísticos y artesanales, la inversión, las técnicas y medios de producción, los productos, la venta, la ganancia, los museos, galerías, teatros, foros oficiales y privados, cafés y bares, los amigos y los adversarios, las familias y los barrios, los vecinos, las mascotas, los paseos y los parques, las plazas públicas y las calles.

Esta concatenación de elementos dispersos es atravesada por el deseo produciéndolo sin cesar a través de sus transformaciones y trasfiguraciones, en el esquema de una economía asociativa del arte. Toda esta cadena del gran proceso del deseo está determinada y es transformativa, trasmuta según su determinación geo-social y socio-temporal (espacio y tiempo *de hecho*), emergiendo el pensamiento del arte social entre lo geográfico y lo temporal, como arte geo-socio-temporal.

Bogard (1998: 2) hace énfasis en lo social en cuanto a los desafíos que el sistema deleuziano y guattariano ofrecen a las ciencias sociales con el uso de sus conceptos, y son ellos mismos quienes explicaban que

en una palabra, la teoría general de las sociedades es una teoría general de los flujos; es en su función que debemos estimar la relación entre la producción social y la producción deseante, la variación de esta relación en cada caso, los límites de esta relación (Deleuze y Guattari, 1998: 270).

pues

en verdad, la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas. Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado. (...) Sólo hay el deseo y lo social, y nada más (Deleuze y Guattari, 1998: 36).

El arte no podrá en este esquema pensarse sin contexto geo-socio-temporal, el que sea, no podrá tampoco ser una carencia ni un ideal, sino múltiples realidades deseantes emergentes sobre el estado de cosas asociadas en un común denominador inscrito en ciertas condiciones sociales no menos múltiples. De aquí que el concepto de arte se construya como una multiplicidad poblacional-habitacional, poblada y habitada por multitudes de cuerpos sociales encarnados, con entrañas, multitudes diferentes y singulares entre sí.

2.1.3 Máquinas deseantes.

El ejercicio de pensar el arte a través de la *teoría del deseo* es elemental para establecer el tipo de perspectiva que perfila y modela el concepto de arte en esta investigación. Primero para concebir el arte por el deseo, para luego darle una realidad social. Pero, es importante comprender cómo es que el deseo se actualiza en lo social con mayor precisión, para preguntar luego ¿cómo es que opera este proceso en el arte?

Es por lo que el deseo maquina, es decir, es por lo que la máquina procesa, por lo que Deleuze y Guattari crean las *máquinas deseantes* para explicar los procesos de producción por líneas de asociación, un modo de producción tecnologizado y actual, pues si no viviéramos de hecho en realidades en las que las líneas de producción son fundamentales en los procesos de producción humanos, desde la imprenta y la revolución industrial hasta la actualidad, sería difícil elaborar este argumento.

Dicho lo anterior, encontramos que el proceso de producción “funciona mediante máquinas deseantes (...), lo maquínico se distingue de lo mecánico en tanto una máquina

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

no es material, expresa un proceso” (Padilla, 2013: 52). Y la expresión del proceso no es otra cosa más que su evidencia explicativa, pues, al pensar en *máquinas deseantes* las concebimos sobre el estado de cosas que nos circunscriben, es decir que es posible observarlas operando en la vida cotidiana, en la práctica filosófica del pensamiento del arte durante el rastreo de esa realidad maquinaica del arte, realidad que es procesada y constituida por el flujo del deseo. En otras palabras, lo que se busca al pensar en máquinas deseantes es encontrar esas máquinas en el arte para detectar el flujo del deseo que las constituye y cómo las constituye.

Veamos que Deleuze y Guattari (1998: 38-39) explican que “las máquinas deseantes son la categoría fundamental de la economía del deseo, ya que (...) no distinguen a los agentes de sus propias piezas, ni las relaciones de producción con sus propias relaciones”, pues tanto los agentes y las piezas, como las relaciones de producción, emergen por asociación.

La consideración consiste en tomar a todas las piezas que forman parte de las relaciones de producción durante los procesos artísticos y concebir que estas relaciones son las que constituyen a la *máquina artística*, como máquina deseante, ensamblada de múltiples agentes materiales, sociales y culturales, que configuran la política y la economía del deseo, maquinándolas.

Las partes de la máquina artística pueden entenderse cómo los artistas, creadores con o sin trayectoria, jóvenes y consagrados, las instituciones de educación artística, sus instalaciones, aulas y talleres, las galerías y foros de arte oficial y privadas, los museos, los coleccionistas, los interlocutores, espectadores y públicos, los eventos, sus medios de difusión y promoción, y todo aquello que se le relacione de alguna u otra forma, formando parte precisamente de sus relaciones de producción deseante y maquinaica como piezas ensambladas.

Con esto, es importante analizar cómo es que funcionan las máquinas deseantes. Manfred Frank (2011: 345-352) explica que las máquinas son concebidas como máquinas naturales, partes orgánicas del flujo de deseo natural, también “deseo salvaje” o deseo de vida fluctuante e inestable, funcional, que atraviesa las máquinas ensambladas por unidades de producción que pueden ser disueltas y recompuestas sin necesidad de identificación ni referencia para que continúe su flujo constante a través de sus conexiones.

P. ej. no importa si lo que se conecta con el arte es artístico o extra-artístico, mientras conecte y fluya, así como no importa si al conectarse el arte se disuelve y se convierte en otra cosa viva en su flujo asociativo. Observémoslo cuando una obra de arte es motivo de una conversación, de una discusión o de una polémica. La obra de arte se conecta con las personas convirtiéndose en otra cosa que no es arte pero deriva de su conexión, de su relación, de su asociación.

Lo mismo sucede cuando el valor de una obra de arte adquiere una equivalencia monetaria, cuando se vuelve valor de cambio, consumible, insumo, inversión, capital. El mismo proceso de producción realiza conexiones materiales y simbólicas, y la misma obra de arte se conecta con otros agentes en diferentes circunstancias, conectando experiencias distintas, convergentes o divergentes.

El acontecimiento de pintar un cuadro es diferente al de colgarlo en la pared, pues el cuadro no es el mismo en tanto que realiza distintas conexiones; como al escuchar una pieza musical en vivo, o en el estéreo del automóvil, en el elevador, en la radio; como ver una película en el televisor o en el cine. Estas trasmutaciones del deseo se dan naturalmente en las dinámicas culturales de los organismos sociales, produciendo distintas máquinas artísticas en sus relaciones.

Es por la concepción de una máquina natural, orgánica, que el deseo procesa y es procesado en las conexiones que crean lo real, ya que el deseo tiene un principio asociativo o social, y son las máquinas las que operan las asociaciones y disociaciones, conexiones y desconexiones, cortes y flujos del deseo. Por lo tanto, las operaciones maquínicas no pueden ser menos que reales *de hecho*, así como la realidad física de las máquinas.

Máquinas propiamente hablando, por que proceden por cortes y flujos, ondas asociadas o partículas, flujos asociativos y objetos parciales, induciendo siempre a distintas conexiones transversales, disyunciones inclusivas, conjunciones polívocas, produciendo de ese modo extracciones, separaciones y restos, con transferencia de individualidad (Deleuze y Guattari, 1998: 296).

Un ligero problema de conceptualización que presentan las *máquinas deseantes* consiste en su ruptura con el principio de individualidad del pensamiento a través de la transferencia de individualidad. Es habitual pensar por extracción y aislamiento de figuras individuales intransferibles, es decir que se toma un objeto parcial de la realidad, el arte p.

ej., y se pone fuera de contexto, descontextualizándolo en el pensamiento como unidades abstractas de lo real.

Sírvase de evidencia que es posible pensar el arte sin contexto, sin entorno, sin sociedad, como una unidad aislada con una identidad inamovible, categórica: esto es arte, esto otro no lo es. Esta operación realiza cortes y extracciones de la realidad, separándola para establecer una taxonomía ordenada, quizá jerárquica, de las identidades: esto es bellas artes, esto otro arte popular o vulgar; esto arte mayor, esto otro arte menor.

Pero incluso estas operaciones son realizadas por la máquina a la que pertenece quien piensa que el arte es esto o aquello, pues si partimos de que las máquinas cortan y asocian, decir que esto es arte asocia al arte con aquello a lo que se refiere, cortando la posibilidad de establecer otras relaciones. Todo dependerá con que se conecta o desconecta el arte en su individuación, y toda conexión o desconexión que realice el sujeto es un síntoma social como parte asociada de las máquinas deseantes.

Para explicar las máquinas deseantes, es posible recurrir a figuras como la máquina de escribir, la máquina de coser y la máquina de cortar cabello, o las máquinas industriales. Estas son individuaciones maquínicas, máquinas individuales o individuadas, con identidades aparentemente fijas en su representación, en su imagen. Pero también veamos que estas máquinas no se entienden sin su función y es por su función maquínica que tienen su “razón de ser”.

La máquina de escribir procesa hojas, estampado letras de tinta sobre la superficie lisa del papel, conectándolas, transformándolas en hojas de texto, o mejor, hojas de máquina procesadas; la máquina de coser, corta y cose tramos de tela, uniéndolas, fabricando piezas textiles cosidas; la máquina de cortar cabello, separa longitudes de cabello, cortando su flujo imperceptible fabricando peinados, estilos, modas y tendencias; ni hablar de las cadenas de producción en las que las máquinas industriales hacen alguna tarea particular que conecta y se asocia en secuencia con otras máquinas en distintos momentos del proceso de producción.

Son Deleuze y Guattari (1998: 239) quienes especifican que nos engañamos cuando consideramos una máquina como una unidad, como una cosa única, además, aislada. Enseguida ofrecen una imagen bastante sugestiva de la máquina en la que pensamos, siendo que la máquina “en realidad es una ciudad o una sociedad donde cada uno de sus miembros ha sido engendrado de acuerdo con su clase o tipo. Miramos una máquina como un todo, la llamamos por un nombre que la individualiza” (Deleuze y

Guattari, 1998: 293), lo que no implica que su cualidad operativa sea independiente de su función asociativa y de los procesos de producción de corte y flujo en los que se inscribe y funciona, por lo que la máquina es lo mismo que su función, y su producto no puede ser sin su proceso.

Una *máquina artística* es la que procesa la vida social del arte en su multiplicidad, en sus procesos y productos como múltiples formas de vivir el arte. En su línea de producción vital hay diversas piezas con funciones específicas según su localización concatenada en la asociación de las parte. Tenemos p. ej. un escritor quien escribe sólo en su habitación, aparentemente aislado y dissociado del mundo, pero que conecta con el estado de cosas procesándolas. Por función, el escritor procesa el alfabeto en bloques que forman palabras en función de una sintaxis, párrafos en función de un argumento, hojas de texto que conforman capítulos de un libro.

Ahora es posible entender al escritor como máquina de escribir orgánica que participa en la producción de la vida del arte, huyendo de su aislamiento habitacional aparente, según el flujo de texto que conecta eventualmente con otras piezas de la máquina literaria, en el conjunto de la *máquina artística*, pero también en las máquinas de la producción y la industria cultural, que conecta con la máquina política, y al mismo tiempo, con la máquina social de la que participa el lector que compra un libro y procesa el texto conectándose desde la sala de su casa con el libro abierto entre sus manos (Deleuze y Guattari, 1978).

Siguiendo la genealogía del sistema de pensamiento deleuziano y guattariano, es posible rastrear un poco más atrás el origen de las *máquinas deseantes*, allí en la cita de Nietzsche quien explica “un engranaje dotado de vida, en el que cada parte, cada función, ha sido delimitada y determinada, en el que nada tiene sitio si primero no posee una significación con respecto al conjunto” (Deleuze y Guattari, 1998: 198). Con este antecedente, Deleuze y Guattari insisten junto con Nietzsche a propósito del carácter natural y conjuntivo de la máquina, que no podemos pasar por alto, ni tomarlo por hecho *dado*, sino entendemos y exploramos primero las consecuencias de esta naturalidad conjuntiva viva de las *máquinas deseantes*, como *máquinas naturales*.

Es pues que pensamos la *máquina natural*, como natural es conectar una clavija a un enchufe o sembrar una semilla de trigo en la tierra, en ambos casos, operaciones conectivas vivas y orgánicas por relatividad y correspondencia. Hay en esta naturalidad una cierta ambigüedad que confunde lo artificial de la clavija y el enchufe con la

naturalidad del trigo, pero esta naturalidad no necesariamente es biológica, sino conectiva.

2.1.4 Máquina y naturaleza. Una vida.

Una consideración importante para concebir la naturaleza maquina la encontramos en lo que Deleuze (2001) entiende por *una vida*. Hemos visto cómo Deleuze y Guattari trabajan metódicamente la indiferencia para “hacer la diferencia” construyéndola en la posibilidad de pensar nuevas distinciones, nuevas formas de diferenciar los conceptos, de hacerlos distintos para pensarlos, definiéndolos de entrada decididamente indefinidos. Se entiende al pensamiento, al deseo, a la máquina, y en este caso al arte, como conceptos indefinidos, no individuados, sino por su localización en el plano relacional del pensamiento y del estado de las cosas, según dejen pasar o corten los flujos del deseo y del pensamiento para producir diferencias no *dadas*, sino creadas.

Rajchman (Deleuze, 2001: 8) apunta que *una vida* es un concepto empiricista que no está determinado por la conciencia, la memoria ni la identidad personal. La individuación de *una vida* es impersonal y singular. *Una vida* es sólo una “virtualidad” en la vida de un individuo que puede emerger en el extraño intervalo antes de morir. Es decir que si no sucede esta “virtualidad” se puede bien vivir sin haber vivido *una vida*, lo que conecta con el pensamiento intenso y genuino de Deleuze y Guattari, en la configuración de *una vida intensa* como cualidad distintiva, en la que si la intensidad no es suficiente para crear, para producir vida, no se vive afirmativamente.

Tener sistema nervioso, pulsaciones y respirar, no es condición para vivir *una vida*. No se trata de tomar la aplicación que las ciencias biológicas hacen del concepto de vida, como una división taxonómica entre lo orgánico y lo inorgánico, vivo e inerte. En la aplicación deleuziana del concepto *una vida*, una piedra y una obra de arte están vivas en la medida en que son objetos intensos y parciales de una máquina que conecta naturalmente en una cadena de flujos, también en la medida en la que la piedra y la obra de arte producen vida: piedra-proyectil, piedra-muro, piedra-escalón, piedra-monolito, piedra-escultura, piedra-símbolo.

Dicho esto es posible adelantar que las máquinas vivas se reproducen. P. ej. el trébol carece de aparato reproductor integrado, pero el trébol se reproduce por operación de la abeja en una unidad maquina de montaje, y es entonces que la abeja forma parte

del sistema reproductor del trébol. Lo mismo, la máquina de vapor no fue creada por otra máquina de vapor, sino que cada pieza fue procreada para su conjunción, por tanto la misma máquina de vapor como el trébol tienen un aparato reproductor ensamblado, uno orgánico y otro inorgánico, pero ambos exteriores por la intervención conjuntiva de otros elementos o agentes asociados en el proceso (Deleuze y Guattari, 1998: 293), como estrategias reproductivas de una tecnología viva o tecnología orgánica.

O bien, una muñeca inflable para prácticas sexuales privadas no se reproduce con el usuario, sino en una fábrica de accesorios plásticos con un conjunto de máquinas que la ensamblan. Sería bastante antinatural esperar que el usuario tuviera una camada de crías inflables con la muñeca, pero es bastante natural que el usuario tenga prácticas sexuales recreativas con ella, atendiendo a su función y a su proceso también funcional. Lo mismo que los penes plásticos producidos en la misma fábrica no engendran pequeños penes humanos al conectarse genitualmente: los aparatos reproductores no son eminentemente biológicos ni genitales, pero sí maquínicos y naturales, aún si su reproducción es naturalmente artificial e industrial.

Incluso, biológica y genitualmente, una artista no procrea artistas, es decir que de una madre o un padre artista no nacen más artistas necesariamente, así como tampoco el asesino procrea pequeños asesinos, sino que éste produce asesinatos como el artista bienes o acciones artísticas, por tal, inmediatamente el aparato reproductor de la obra de arte es el artista y del asesinato el asesino, ambos exteriores a la obra y al asesinado. Ahora, materialmente, un cuchillo no produce asesinatos tanto como corta jitomates, ni una obra de arte produce arte necesariamente, sino en la forma en la que se conecte y se le asocie en los procesos, según su uso y su función.

Silvia Flota, productora plástica, literata y amiga, recordaba con pesar cómo a su maestro Carlos Olachea en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en la Academia de San Carlos Xochimilco, lo asesinaron en julio de 1986 clavándole repetidamente pinceles perforándole la tráquea, tomando los pinceles la función de armas blancas. Asesinato pasional, reencarnación de San Sebastián en una trágica poesía policiaca que expresa, en su anécdota, cómo es que las *máquinas deseantes* no se regulan por sus aparentes clasificaciones, categorías y taxonomía habituales, sino que insisten en su uso y función emergente en el régimen social en *una vida*. Si bien un pincel funciona cargado de pintura sobre el lienzo, también funciona cargado de odio como arma blanca.

La *máquina deseante artística* sólo se podrá entender como un ensamblaje de objetos parciales del flujo de asociaciones del deseo, en el que la máquina opera precisamente conectándolo y desconectándolo, produciéndolo o inhibiéndolo según su función, que no será unívocamente artística, sino que conectará con otros objetos parciales extra-artísticos.

El énfasis que hace Deleuze y Guattari en las “piezas” de las máquinas, en los objetos “parciales” que conectan, en las “partes” conjuntivas que les constituyen, son evidencia de una atenta “parcialización” de la perspectiva maquínica en la *teoría del deseo*, en donde la parcialización antes de ser tomada por defecto filosófico, será atendida en sus cualidades y singularidades, evitando imponer al pensamiento un modelo que unifique las máquinas, los objetos parciales y las piezas, sino que las multipliquen a la n potencia, según la posibilidad y capacidad del pensamiento para conectar el arte y ponerlo a funcionar en *una vida* maquínicamente; vida que además no puede ser imparcial en definitiva, como cualquier acción en materia artística no puede aspirar a la imparcialidad, sino que encuentra en su parcialización su singular vitalidad deseante, conjuntiva y creativa, pues no se escribe un poema, no se pinta un cuadro, no se ensambla un collage, no se talla una escultura, no se echa a andar un performance, no se interpreta una pieza musical, aspirando a una generalización unívoca del arte idéntica a otras piezas artísticas, sino a su intensificación por singularidades presentes experimentales, en tanto que se experimentan intensamente: una obra de arte será siempre parcial, singular y polívoca.

2.1.5 El arte como objeto parcial y corte maquínico.

Por la importancia de la parcialización conjuntiva, Deleuze y Guattari (1998: 334) señalan que es Melanie Klein quién concibe de primera mano los objetos parciales desde el psicoanálisis, siendo que los objetos parciales, en principio, se encuentran en dispersión, dispersión que “constituye su modo de presencia en la multiplicidad que forman sin unificación ni totalización”. No hay aquí un total absoluto, ni una totalidad global tal, sino que la totalidad siempre es parcial y múltiple, parcial pues siempre serán una parte de la multiplicidad posible, y múltiple pues siempre será solo una parte posible de totalización. Todo está, entonces, en la posibilidad de establecer conjuntos de intensidades presentes y en la forma de articularlos en apariencias más o menos artificiales, naturalmente.

Piénsese que el arte no es sino un objeto parcial que nunca podrá ser tomado por alguna totalidad artística, sino es por operación de un corte maquínico. Es decir que una obra de arte será una totalidad artística solo por operación del corte sobre el flujo del deseo que le atraviesa, corte que genera una totalidad individuada como es total cada pieza de la *máquina artística*, como un proceso parcial del arte; esquema en donde cada objeto parcial del arte, cada obra, es un proceso de participación del flujo del deseo y nada más. Toda “totalidad artística” está siempre en vías de desarrollo, en construcción, en proceso, hasta que opera un corte maquínico que la unifica parcialmente, hasta restablecer el flujo en nuevas conexiones: toda unidad y toda totalidad es parcial en un sistema maquínico.

Un artista que hace una obra maquina una totalidad artística que conecta, quizá, con una serie obras que en conjunto es otra totalidad, y cada totalidad es un corte que permite establecer donde empieza y termina una individualidad. De ninguna forma será posible pensar que estas totalidades artísticas representan la totalidad “total” del arte, sino que son sólo “partes totales” en una cadena progresiva de asociaciones. Por lo tanto, aquí, no existe un arte totalmente artístico.

El artista, la obra, la colección, el museo, el teatro y el mismo arte, como posibles totalidades del arte, no representan nada, sino que son unidades funcionales de la *máquina deseante*; es pues, que se piensa fuera del sistema representativo del arte, motivo que reincide en la emergencia de la imposibilidad de pensar una disciplina, una corriente, un estilo, un autor y una obra como representativos de la totalidad de objetos parciales del arte, sino como producción de singularidades artísticas relacionales.

Una máquina deseante, un objeto parcial no representa nada: no es representativo. Más bien es un soporte de relaciones y distribuidor de agentes; pero estos agentes no son personas, como tampoco estas relaciones son intersubjetivas. Son simples relaciones de producción, agentes de producción y de antiproducción (Deleuze y Guattari, 1998: 51).

La perspectiva maquínica, además, problematiza en su propio sentido. El proceso de producción implica relaciones de producción y agentes de producción operativos, no necesariamente ni exclusivamente humanos. Con esto, el problema del sujeto se encuentra resuelto provisionalmente por operación del flujo del deseo, que es impersonal y pre-individual. El deseo no es antropomorfo, por lo que no necesita del sujeto que le otorgue personalidad ni le personifique. Como apunta Manfred Frank (2011: 375), existe

la presente necesidad de suspender el concepto de sujeto “hasta que su función en el texto de la filosofía, del psicoanálisis y de las ciencias sociales haya sido aclarada”.

Mientras se ajusta el concepto de sujeto, Deleuze y Guattari lo rebasan con las *máquinas deseantes*, precipitando el pensamiento sin otorgar ninguna consideración especial al sujeto ni a la persona, ningún trato prioritario, ningún privilegio sobre el resto de relaciones de producción que establezcan los agentes distribuidos sobre el soporte de las máquinas. Por encima del culto a la personalidad artística, el artista, y aún el arte, tampoco detentarían ningún privilegio especial sobre el resto de las relaciones que le configuren, salvo el corte que se establezca para su diferenciación, experimentación y estudio, en este caso.

De esta pérdida aparente de privilegios del antropocentrismo, o bien, del subjetivismo, o mejor aún, del arte-centrismo, tampoco la conciencia merece alguna consideración o trato especial *a priori*, sobre la inconsciencia. Es entonces que las *máquinas deseantes* no funcionan, como el deseo, por raciocinio ni uso o toma de conciencia, sino más bien por inconsciencia, una inconsciencia huérfana (Deleuze y Guattari, 1998: 61) sin referentes a sujetos familiares, sin ascendencia ni descendencia, sin padres del arte ni padrinos, sin hermanos ni hermanas artistas, ni hijos ni bastardos del arte; de igual forma una inconsciencia inmediatamente atea (Deleuze y Guattari, 1998: 64), sin dioses, semidioses, ni señores ni amos, sin instituciones ni organigrama divino, sin tributos ni tributarios del arte. Las máquinas deseantes encuentran su cifra en la inconsciencia que no busca un dios, una razón, tampoco una ley, que den cuenta de su existencia, de la legitimidad de su función, ni necesitan de una conciencia operativa para funcionar en los procesos de producción.

Aún hay que hacer la breve aclaración de que los referentes existen de hecho – el antropocentrismo artístico, el arte y su genealogía representacional, los representantes del arte, las familias de artistas como coaliciones empáticas, simpáticas y antipáticas –, pero éstos son cortes maquínicos contingentes del flujo del deseo actualizado en lo social, cumpliendo una función inconsciente.

Todas estas contingencias del flujo son parcialmente constitutivas de lo social del arte por el deseo en la operación de las máquinas en partes, partes de máquinas y máquinas del arte, pero con seguridad, son sólo determinaciones singulares en ciertos momentos y puntos geo-socio-temporales de la máquina. El deseo no consulta, no pide opinión, consejo ni argumentos a la conciencia para llevar a cabo sus operaciones

maquínicas en los cuerpos sociales del arte, que son inconscientes, durante el establecimiento de relaciones de producción y en la correspondiente distribución de sus agentes inscritos en los procesos.

En suma, las *máquinas deseantes* no necesitan autorización alguna para funcionar, por más irracional que sean sus fluctuaciones asociativas, por más que se les racionalice, no conocen de autoridades ni de autoría, aunque estas figuras existan como representaciones en lo social, aunque las autoridades y los autores del arte funcionen como piezas de la máquina, no es por ellos que la máquina del arte funciona, sino todo lo contrario, es por la *máquina artística* que funcionan las autoridades y los autores en determinada inscripción social, pero sobre esto, las *máquinas deseantes* son inconscientemente anarquistas (Deleuze y Guattari, 1998: 321). El flujo del deseo que atraviesa las máquinas deseantes sobre el campo social, conformándolas en su flujo.

P. ej. En una vecindad, un individuo discute con su pareja y sale a golpear la pared del patio de su domicilio. En el acto y sin saberlo, la pared se convierte en un símbolo inconsciente, en el umbral entre la naturaleza y la cultura, entre lo material y lo simbólico, la pared es un límite impenetrable, un bloqueo, una división y un corte del flujo espacial que recibe un acto también material y simbólico, producto del acorralamiento emocional. Nunca será lo mismo golpear una pared que una puerta, una mesa, una silla, una persona, y las funciones serán distintas en cada caso, pero indistintamente, el flujo sigue su cauce incesante e inconsciente, independientemente de la consciencia que se pueda tener de la naturaleza simbólica del evento, el vecino regresa a sentarse a la mesa con su pareja y arroja un prolongado suspiro.

Un artista se encuentra en su estudio dibujando, sobre papel, los bloques de una pared, de un muro. Luego de contemplar el muro cerrado por un tiempo considerable, traza una mancha negra sobre uno de los ladrillos abriéndolo, mancha que se extiende hasta construir una apertura del tamaño suficiente como para que atravesase un cuerpo y el deseo continúe su flujo a través del negro, huyendo. Inconsciente o conscientemente, no importa, en este dibujo se registra la sensación de abrir un agujero en un muro sólido, abriendo una salida, desbloqueando el deseo.

Un mimo construye un muro de bloques invisibles, y lo empuja hasta derribarlo, mientras un albañil lo tumba de hecho como lo haría un artista del performance, mientras los muros de la catedral y del palacio de gobierno siguen de pie al centro de las ciudades,

intocables, cuando un músico interpreta un bloque de notas que al final de la pieza se derrumban desapareciendo en el silencio.

Si nos situamos como espectadores de cada uno de estos eventos imaginarios, cada uno nos afectará de forma inconsciente, incluso de forma preconsciente. Estar frente a alguien que golpea un muro, frente a un dibujo de un muro abierto, frente a un mimo, un albañil y un performer que derrumban el muro, o frente a los altos y sólidos muros de la catedral y el palacio de gobierno, y frente al músico en silencio al terminar una pieza, son imágenes que nos afectarán de distintas formas independientemente de la conciencia que tengamos de cada evento, produciéndonos pensamientos y sentimientos distintos que no decidimos pensar ni sentir particularmente, conscientemente.

Si tomamos a cada personaje de este ejemplo como autor, si además imaginamos que hay alguna autoridad junto a nosotros como espectadores de cada evento, las máquinas deseantes se ensamblan por contingencias y contigüidades, encontrando su cauce por eventualidades, abriendo y cerrando la amplitud de su cauce por fluctuaciones, independientemente del autor y de las autoridades involucradas en cada caso, el deseo nos hace funcionar maquinándonos, procesándonos y distribuyéndonos en la singularidad de las relaciones materiales y simbólicas que se establecen en cada caso. Los individuos involucrados, autores, espectadores y autoridades, no somos otra cosa que partes de las máquinas deseantes en cierta inscripción social.

Una posible recuperación que hacen Deleuze y Guattari (1998: 114-115) del problema del sujeto es en función de las *máquinas deseantes* al preguntar: “¿Cómo funcionan las máquinas deseantes, las tuyas, las mías, qué fallos forman parte de su uso, cómo pasan de un cuerpo a otro, cómo se enganchan sobre el cuerpo sin órganos, cómo confrontan su régimen con las *máquinas sociales*?”.

Para explicar las *máquinas deseantes*, es indispensable asumir que los sujetos, que las personas, quienes participan de los procesos de producción artísticos cubren una función local que opera *por* y *en* la máquina artística que le soporta y distribuye. En este entendido, no es posible imaginar a un sujeto sin máquina deseante, sin contexto, sin inscripción, sin realidad material y deseante. El problema del sujeto se resuelve por ser sólo un objeto parcial del arte, dando lugar a una atención descentrada y dispersa sobre su posición en la *máquina deseante*.

En esta perspectiva, el sujeto disperso –el artista– como objeto parcial, tiene sentido sólo como parte de una máquina asociativa, en donde es posible decir que el

poeta mientras escribe y la poesía escrita son una y la misma parte conectada de una *máquina deseante*, donde el lienzo y el color, el pincel y el pintor, el taller y la ventana, la iluminación y el clima, el sonido del árbol en el jardín y los motores en la calle, la tienda de abarrotes y las hijas del abarrotero al cruzar la calle, los colores de las fachadas y los automóviles sobre el asfalto que se abren por la ventana, son una y la misma cosa entendida como una *máquina artística* multitudinaria de identidad abierta y conjuntiva, que se constituye en sus asociaciones, aunque el artista no alcance a tomar conciencia de todo ello, todos estos elementos son partes que afectan el proceso de producción, la pincelada y el color, el poema.

Con esto, cada sujeto no es una sola y única *máquina deseante* separada ni autónoma, sino que el sujeto está inscrito como pieza que se conecta en múltiples *máquinas deseantes*, dependiendo de su posición, construyendo sus identidades en el proceso de asociación.

Es necesario decir que esta perspectiva del pensamiento entiende lo social desde el funcionalismo, y que es sólo por su función que el arte se socializa, siendo lo social lo que determina la función del arte, como puede funcionar un poema declamado en el auditorio o en el mercado, un libro abierto o cerrado, un museo visitado o abandonado, una pintura colgada en la casa o en la calle, todas estas diferentes formas de asociación artística y, por lo tanto, de función.

Por este motivo, pensar en un arte absoluto, universal o global, resulta una pretensión metafísica, pues socialmente, lo que es el arte, dependerá de su función local situada en determinadas condiciones. El arte sólo puede ser absoluto, universal o global, por operación de una abstracción desde lo local, es decir, micro-físicamente y micro-socialmente.

Deleuze y Guattari (1998: 115) dan un paso más allá de la perspectiva simbólica, hacia el funcionalismo, señalando que las *máquinas deseantes* no significan nada, no necesitan ser interpretadas sino experimentadas como piezas conectadas o cortadas, distribuidas, concentradas o dispersadas. P. ej., independientemente de los motivos por los que cada quién decide asistir a la inauguración de alguna exposición de arte, o a un concierto de música, independientemente de las consecuencias psíquicas derivadas en cada persona, independientemente también de lo que signifique dicha concentración de personas hasta las multitudes, estos eventos son evidencia del funcionamiento localizable del arte y de la confluencia de un deseo agrupado y multitudinario del arte, lo mismo que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un lector de poesía que ojea un libro en el camión colectivo rumbo al trabajo, pues es la confluencia del deseo la que se concentra entre el libro vibrante en las manos del lector y su mirada, provocando encuentros.

Entonces, ¿qué importa lo que esto signifique?, mientras funcione, pues lo que signifiquen las *máquinas deseantes* ensambladas en los procesos de producción artísticos serán atribuciones más o menos arbitrarias.

Pero ¿qué pasa con las disfunciones?, ¿cuándo una escultura no funciona?, ¿una película?, ¿un cuadro?, ¿una canción?, ¿una función de teatro? Los autores adelantan que justamente cuando las máquinas se estropean es que “el deseo hace su entrada” (Deleuze y Guattari, 1998: 115). Estos eventos también dan evidencia de que el deseo no es ideal, ni ausencia, ni carencia en el arte.

P. ej., frente a un auditorio vacío, el director, el productor y los actores interpretan un vacío, una ausencia irreparable, y al mismo tiempo una campaña de difusión fallida o evidencia de que “la gente” es “inculta” y “apática”. Mientras tanto, los supuestos no-asistentes se encuentran presentes en múltiples localidades, operando, funcionando en dispersión. Los no-asistentes no existen, no están ausentes, sino como afirmación de las expectativas frustradas del grupo de teatro, siendo la disfunción de teatro, la afirmación de la funcionalidad del deseo en la máquina estropeada del arte.

Ahora, por los espacios de los museos atraviesan flujos de personas, de espectadores o interlocutores de las obras de arte. Un museo abandonado da prueba de que el deseo fluye en otras direcciones, en otros sentidos. El problema no se localiza en la baja intensidad y fuerza del deseo en el arte de una localidad, ya que esta no es un problema, sino una posible condición contextual relativa, un síntoma funcional de la cultura, un posible corte de la *máquina artística*.

Las aparentes disfunciones permiten la observación y el análisis del trayecto del flujo del deseo en las *máquinas sociales*, su sentido y su gratuidad funcional o disfuncional casi indistinguible, pues aunque dan la impresión de que se estropean, funcionan.

Además, veamos también que no es por una ingeniosa metáfora del pensamiento deleuziano y guattariano que las máquinas operan flujos y cortes realmente, sino que las máquinas se conectan entre sí sobre el estado de las cosas independientemente de que se les piense o no, se les conciba o no. No necesitamos saber que somos partes de las *máquinas deseantes* para formar parte de ellas, para funcionar en ellas. La existencia

material física de las máquinas no depende en ninguna medida de la creencia ni de la consciencia que se tenga de ellas. Desde este punto de vista, Deleuze y Guattari sólo ofrecen una explicación operativa del deseo y de lo social, ahora del arte, ofreciendo al mismo tiempo la posibilidad de conceptualizarlos maquínicamente.

Si imaginamos las posibles interpretaciones y explicaciones del arte, es posible suponer que existe una tendencia general que se concentra en las figuras representativas del arte, como lo son las obras, los artistas y sus instituciones, que sirven como ilustraciones de concepciones generalizadoras del arte que le estabilizan. Suponiendo que no se sabe qué diantres es el arte, tomar un par o una docena de ejemplos de lo que entendemos por arte nos permitirá definirlo, en parte por la concentración, más o menos densa, más o menos consistente, de su flujo.

P. ej., en cuanto a la representación del arte neo-conceptual mexicano hablaríamos de Adrián Cruz Villegas, de Gabriel Orozco y de Teresa Margolles y los SEMEFO. En Muralismo Rivera, Orozco y Siqueiros. Íconos del arte en México, Frida y Posada. En arte hidrocálido del siglo XXI, Elva Garma, Juan y Lucía Castañeda, Moisés Díaz, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera, Jaime Lara, Pilar Ramos, Axel Flores, Leonardo Martínez, Rolando Paxon, Lucero la Dush, Omar Freire, Milton Navarro, Carlos Marmolejo, Alondra Alonso. Estos ejemplos corresponden a la posibilidad de configurar múltiples inventarios finitos de representantes del arte.

Por otro lado, si no definimos el arte, sino estabilizamos su concepto en sus representaciones y representantes, lo que nos queda es el deseo y su flujo, observable y experimentable en función de sus múltiples contingencias geo-socio-temporales del arte, con la posibilidad de participar de ellas, inscribiéndonos en el flujo de sus trayectorias, como cuerpos asociativos en las *máquinas del arte*.

Para entender cómo es que funciona y participamos en el flujo del deseo en las máquinas asociativas del arte, tomamos de Deleuze y Guattari recurso de *el paseo* como modelo operativo de dicho flujo, entendiendo el *paseo* como proceso y trayecto, como ejercicio del pensamiento corpóreo o incorporado que tiene lugar en una realidad contextual localizable, en donde sujeto, máquina y naturaleza se confunden funcionalmente y configuran la posibilidad de pensar, observar y experimentar las operaciones maquínicas, operando en ellas.

2.1.6 El paseo del arte.

Deleuze y Guattari (1998: 11) encuentran en el recurso de *el paseo* “un poco de aire libre, una relación con el exterior”, y toman como ejemplo *el paseo* de Lenz en las montañas recreado por Büchner, entre “máquinas celestes, las estrellas o el arco iris, máquinas alpestres, que se acoplan con las de su cuerpo. Ruido ininterrumpido de las máquinas”; y transcriben directo de la pluma de Büchner, que Lenz

creía que se produciría una sensación de infinita beatitud si era alcanzado por la vida profunda de cualquier forma, si poseía un alma para las piedras, los metales, el agua y las plantas, sí acogía en sí mismo todos los objetos de la naturaleza (Deleuze y Guattari, 1998: 12).

Esto, para el par de filósofos postestructuralistas, era lo mismo que

ser una máquina clorofílica, o de fotosíntesis, o por lo menos deslizar el cuerpo como una pieza en tales máquinas. Lenz se colocó más allá de la distinción hombre-naturaleza, más allá de todos los puntos de referencia que ésta distinción condiciona. No vivió la naturaleza como naturaleza, sino como proceso de producción. Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro, y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, la máquina esquizofrénica, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada. (Deleuze y Guattari, 1998: 12).

Considero interesante haberme extendido en esta cita pues en ella se condensan y precipitan algunos de los elementos más importantes de la perspectiva del pensamiento en el que se inscribe esta investigación, desde lo anterior hasta lo que deviene durante el transcurso de esta *red-acción*.

Ya entonces, en la referencia, se diagnostica un corte y una distancia implícitas realizadas por la máquina antropocéntrica, quién divide el flujo de la naturaleza separando al hombre, colocando en su lugar otro hombre, el hombre no-natural, producto de sí mismo, hombre réplica sintética desencarnado e incorpóreo, dueño de su cuerpo que es parte de la naturaleza como algo que se posee, como se posee la naturaleza entera. Hombres dueños de sí mismos que por bien viril no permitirían ser atravesados por la naturaleza, que tampoco se fundirían en un acto de amor con la misma naturaleza que les corresponde como proceso de producción del que son piezas singulares. Categóricamente, el hombre que no ama, no se funde, no concibe, pues sólo el hombre

dueño es el que penetra y atraviesa la tierra natural como posesión de sí mismo. Es decir que el hombre niega el proceso de producción natural y se queda con el producto impecable, con el puro e insípido trigo aislado, negando con esto la manufactura natural del hombre, creando al hombre increado, sin proceso, como condición humana estándar, que es resonancia del humano, demasiado humano.

Así como jamás el humano será lo mismo que la piedra, no menos que las plantas, tampoco el arte. El antropocentrismo ideológico del hombre puro, o del puro hombre, no confunde, no funde, corta y consolida, establece y domina, erige.

El arte puro, hecho hombre, arte antropomorfo, del hombre para el hombre dueño de sí mismo, se domina y se posee, se produce, nunca se procesa sino es con el fin de su producto. Arte producto en sí y para sí. Arte endogámico. Arte auto-consumo. Arte con-sumo.

En esta operación, el proceso es algo como el mal necesario por el bien del producto. El producto es la justificación del proceso como producto justiciero. En éste esquema el proceso no es lo mismo que el producto, hay corte y distancia, aún lejanía, la más que se pueda. Por tal, la mano de obra indispensable en el proceso debe de ser borrada materialmente, desaparecida del mapa sin dejar huella. El arte demasiado puro, demasiado limpio, bien acabado, como el virtuosismo, son sospechosos de éste antropocentrismo ideológico amante sólo de sí mismo, por tanto narcisista, lo cual no será motivo de censura adversarial, sino una posible inscripción tipo asociativa del arte.

En cambio y en nuestra perspectiva, es en los procesos de producción naturales, con el hombre como pieza del proceso natural y como parte conectiva indistinguible de la misma naturaleza, en donde el cuerpo se desliza al orden de la naturaleza que le recupera, lo mismo que el arte-naturaleza. Este deslizamiento implicará a su vez la difusión del límite entre naturaleza y cultura.

Es en el *paseo* en donde las máquinas emergen deslizando todos los cuerpos en su flujo, creando máquinas accidentales, disfuncionales por con-fusión, que co-funcionan de una u otra forma en el *paseo*, como partes del flujo que les desfragmenta y articula en las asociaciones de las *máquinas deseantes*, de individualidades transferibles y abiertas.

La *máquina artística* puede ser entendida aquí como múltiples *paseos*, que claramente se producen distinguiendo sus productos, sus piezas como obras de arte, pero todas inscritas como partes de un proceso de asociaciones más amplio. La *máquina artística* también procesa, y es más en los procesos que en los productos, en donde

acontece el arte como proceso de producción en el que no se alcanza a distinguir la diferencia de la vida con el arte ni el producto del proceso, pues son máquinas acopladas en el transcurso de un *paseo*.

Paseo y *paseantes* serán una y la misma cosa constituida en sus asociaciones mutuamente influyentes, pues, p. ej. en el *paseo* el paisaje transforma más al paseante, más de lo que el paseante al paisaje, o bien, la obra transforma al artista tanto como éste a ella. Durante *el paseo* se descubren senderos abiertos que determinan al andar del paseante, como en el proceso de producción de una obra de arte se hacen hallazgos, se descubren posibilidades y senderos desconocidos.

El gran proceso del arte será entendido como un gran *paseo* multitudinario, como una procesión de individuos y obras de arte, sí, pero de grupos, conjuntos y comunidades naturales, en donde cada unidad maquina del arte tendrá inscripciones distintas y se relacionará en asociaciones también distintas según su localización microfísica en su contexto relativo geo-socio-temporal. La *máquina artística*, incluso el arte, sirven para nombrar, evocar y provocar esta singular procesión de procesos de producción, como una vaga unidad conceptual paseante en el pensamiento nómada.

Hasta aquí el arte se ha conceptualizado vaga e imprecisamente, pero es posible establecer una precisión. Si las máquinas se definen como sistemas de cortes en un flujo material situado y continuo de deseo, uno de esos posibles cortes es el arte. Es decir que en un *paseo* será posible hacer un corte que desfragmente la idea vaga e imprecisa de arte para poder producir arte por asociación e inscripción, porque lo que se corta, se corta como continuidad natural del flujo produciendo una *máquina de arte* que procesa y distribuya agentes, piezas y obras de arte, actualizando el arte en el *paseo*. El arte es un proceso de producción de realidades sociales.

Ahora sería impreciso pensar las *máquinas artísticas* aisladas, pues éstas se cortan por otras máquinas, las de quienes producen, registran, aprecian, consumen y explican el arte, partes de máquinas que también son cortes de otras, lo mismo que los bienes y acciones artísticas, los sitios de producción, montaje, muestra y exposición, publicación y divulgación, consumo, todas máquinas y cortes de realidades materiales, todas inscritas entre calles, en pueblos o ciudades, en los márgenes o en el campo, entre senderos, partes de las máquinas de luz solar o de máquinas nocturnas.

Éste flujo infinito de cortes son la *máquina deseante infinita*, como máquina de máquinas y unidad del flujo del deseo. Cada corte sería un desajuste del deseo, pero una

conexión en el *paseo*. El arte es un tipo operativo de esos múltiples y multitudinarios cortes diferenciales maquínicos inscritos en máquinas combinatorias del deseo en el gran proceso del flujo deseante (Deleuze y Guattari, 1998).

Es por los procesos y relaciones de producción de las *máquinas sociales*, y no sólo por los productos artísticos aislados, que es posible observar el arte sin dominarlo ni poseerlo, como una parte con sus múltiples piezas constitutivas y singulares de las que no se es dueño, sino paseante. Es decir que no basta con concentrarnos en los bienes y acciones artísticos de una sociedad para entender el arte, sino que hay que descubrir y encontrar las relaciones que detonan y las funciones de estas relaciones procesan para experimentar el arte vívidamente.

Por extensión, una obra de arte emblemática de una cultura tampoco significa nada, si no detona significados y sentidos que incluyan la experiencia de su sociedad, como formas y funciones contingentes vivas de los múltiples tipos de asociaciones y múltiples *paseos* que procesan al arte por operación de las *máquinas sociales*.

Si sostenemos que sólo existe el deseo y lo social, las *máquinas artísticas* no existen sin *máquinas sociales*, como no existe lo humano sin naturaleza. Pauliina Rautio (2013: 1) también recurre al pensamiento deleuziano y guattariano para señalar que no se trata de (re)aprender a ser humanos y (re)conectarnos con la naturaleza, sino que existe la alternativa de atender a la diversidad de formas en las que el ser humano ya es naturaleza *de hecho*.

De la misma forma, la alternativa para pensar el arte consiste en atender a la diversidad de formas, típicas o atípicas, regulares o irregulares, en las que el arte es social *de hecho* en sus procesos de producción naturales, para experimentar en el pensamiento formas posibles de *producción social del arte* y de *producción artística de lo social*, donde ni lo social ni lo artístico se entienden como universales ni exclusivamente humanos, sino como asociaciones *de hecho*, más o menos evidentes e intensas, en *el paseo por una vida*.

Deleuze y Guattari (1998: 66) hacían explícita la estrategia al escribir: “Ésta es la ley de los objetos parciales. Nada falta, nada puede ser definido como una falta, como una carencia”. Las *máquinas artísticas* como objetos parciales tampoco carecen de *máquinas sociales*, sino que es en ellas en donde acontecen y funcionan por la actualidad de sus múltiples unidades geo-socio-temporales deseantes.

2.2 Radicalización de la teoría del deseo. El esquizoanálisis.

Una vez explorada parcialmente la *teoría del deseo* y su fundamento en los procesos de producción por función de las *máquinas deseantes* para la construcción del concepto de arte, recurrimos a otra de las teorías complementarias de los autores, denominada *esquizoanálisis*, del que nos interesa su uso del inconsciente; la importancia elemental del delirio como proceso de producción maquínico; y el personaje conceptual del *esquizo* que tiene en su origen cierta cualidad empática con el artista. Éste pronóstico lo presentamos aquí como otro paso que ofrece los recursos metodológicos, filosóficos y trascursivos que considero pertinentes desde la perspectiva deleuziana y guattariana para conceptualizar el arte y su emergencia social, insistiendo en el objetivo concreto de la tesis de este documento.

Tomando en cuenta que la contradicción no era algo que detuviera la pluma del par de filósofos, y a pesar de su resistencia ante el establecimiento de universales, son ellos quienes arriesgan la declaración a favor de que “la esquizofrenia como proceso es lo único universal” (Deleuze y Guattari, 1998: 141). Esta cita textual la tomamos desde el *Anti Edipo*, texto que ha sido una de las fuentes bibliográfica más importante en esta investigación; texto que fue escrito en la década de los 70 como el primer tomo de *Capitalismo y esquizofrenia*, conjunto de dos libros a-sistemáticos que escribieron Deleuze y Guattari cansados de la ortodoxia de la filosofía de su tiempo como síntomas de las crisis de aquellas décadas (Frank, 2008: 347).

Es en el *Anti Edipo* en donde encontramos el pivote, o el trampolín, o la válvula de escape, que detonó la mayor consistencia y potencia conectiva que nos ha permitido capturar y articular los contenidos de investigación. Desestructurando y desfragmentando el *Anti Edipo* hemos logrado detectar con claridad las implicaciones más fuertes que éste pensamiento tienen para el arte, organizando así una posible ruta de salida para los procesos del pensamiento y la producción artística descentralizada. Sin extendernos más al respecto, podríamos agregar que el *Anti Edipo* es una delirante pista de baile conceptual para la *máquina artística*, en la que el *esquizoanálisis* es una solución parcial, posible, potencial y potente para el pensamiento teórico aplicado.

2.2.1 Inconsciente material del arte.

El *esquizoanálisis* resulta de la radicalización de la teoría del deseo, pues contra toda la supresión y represión del flujo del deseo, los autores encuentran en el delirio del esquizofrénico la fuerza incontenible, múltiple y polívoca del inconsciente como “mundo de producción salvaje y deseo explosivo” (Deleuze y Guattari, 1998: 60), y son los mismos autores quienes sostienen que “la tesis del *esquizoanálisis* es simple: el deseo es máquina, síntesis de máquina, disposición de máquina – máquinas deseantes. El deseo pertenece al orden de la producción, toda producción es a la vez deseante y social” (Deleuze y Guattari, 1998: 306).

Pensemos en una *máquina del arte* siempre dispuesta que funciona produciendo a sus propios actores y agentes hechos de una realidad material exterior, sin interioridad, siempre inconsciente. Por más que el artista, el teórico y el filósofo del arte se empeñen debidamente en hacer consciente y dar cuenta de la forma en que opera la máquina, y aún si hay razón relativa y fuerza descriptiva en sus argumentos, la máquina funciona a través de ellos y de sus argumentos en lo social, y ellos no son más que pura exterioridad material corpórea.

La palabra hablada son emisiones del aliento humano que atraviesa haciendo vibrar el viento sonorizándolo, la escrita son teclazos o gestos manuales que dejan registros en sus soportes, y en una conversación es posible observar el movimiento y los gestos de los cuerpos. Todos estos *hechos* concretos de pura exterioridad que impactan afectando la distribución y disposición de las moléculas del aire, de las células del oído y del ojo, las capilares y nerviosas; moléculas y células todas eminentemente inconscientes.

Una *máquina artística* esquizofrénica, radicalmente inconsciente, pertenece a la física, pues desde el *esquizoanálisis* no hay en el inconsciente más que poblaciones, grupos y máquinas (Deleuze y Guattari, 1998: 293). Desde la *teoría del deseo*, al dotar de cuerpo social a la mente, el inconsciente se vuelve físico, donde las neuronas y las entrañas son poblaciones materiales incorporadas al inconsciente individual, productoras de pensamientos y afecciones objetivamente, pensamientos y afecciones que son partes del proceso de producción natural y humano en la Tierra.

Este inconsciente maquínico nada tiene que ver con la subjetividad, nada tiene de obscuro ni de interior, no tiene nada que ver con el pasado de la primera infancia, ni la segunda ni la séptima, sino que es un inconsciente que es afirmación física, matérica y corporal, como son inconscientes los dedos de las manos y de los pies, sus palmas y sus

plantas, las rodillas y los codos, los genitales, los riñones, los pulmones, las válvulas del corazón, incluso, el cerebro poblado de neuronas.

En el mismo sentido, una obra de arte es también eminentemente inconsciente, lo mismo que su planeación, proyección y realización, el oficio y la disciplina que esto implica. Todos son procesos de realidad material sobre el estado de cosas, y tanto el flujo material del deseo y el flujo de éste sobre el estado de las cosas en lo social, donde emerge y acontece el arte, son eminentemente inconscientes y se producen por encuentros, hallazgos y epifanías, incluso por equivocación y disfunción.

Una obra de arte, como inconsciente, “no es más estructural que personal, no simboliza ni imagina, es lo Real en sí mismo, «lo real imposible» y su producción. (...)Las máquinas deseantes gruñen, zumban en el fondo del inconsciente” (Deleuze y Guattari, 1998: 59-60). Por lo anterior las *máquinas deseantes* están descentradas y sólo tienen al centro la fuerza del deseo que conecta e inhibe conexiones *de hecho* y en potencia. Así, una obra de arte es materia deseante, y si el deseo es proceso (Deleuze y Guattari, 1975: 18), una obra de arte es un proceso asociativo material del arte.

Toda la estructura de la conciencia, el entendimiento y dominio que se tenga de las técnicas de producción artística, los símbolos e imágenes que se materializan en las obras de arte, no son más que localizaciones y emplazamientos del deseo inconsciente que funcionan material, procesual y relacionamente.

Es desde el *esquizoanálisis* que es posible concebir la realidad material, de los objetos y las personas, como inconsciente y como flujo. Lo importante está en la observación del flujo de una obra de arte, cómo se mueve, quién la lleva, a dónde va y de dónde viene, pero también el flujo de los artistas, en la función y flujo de las instituciones, los museos y los teatros como canales de riego y líneas de producción, el flujo de los públicos que pasan por el museo y el teatro para procesar sus vidas y ser procesados; el flujo de directivos y administrativos de las instituciones del arte, sus empresarios e industriales; flujos de las escuelas de arte donde se entrenan artistas para las competencias en los concursos, los apoyos y estímulos, el flujo de los jurados, los premios y los premiados; también el flujo de los artistas desempleados, marginales y migrantes, parapléjicos y catatónicos, el flujo de sus trabajos, sus trayectos e intermitencias y el lugar que éstos tienen en sus familias y con sus amigos, en sus comunidades.

¿Qué podríamos hacer con la conciencia de todo esto, más allá de experimentarla, encarnarla, e incorporarla de uno u otra forma al flujo inconsciente del arte?, si bien la conciencia es sintomática del flujo material, relacional y afectivo de los procesos sociales inconscientes del arte, la participación del individuo consciente también es parcial y limitada, determinada inconscientemente.

Decir que la sociedad funciona por operación de la conciencia sería una especulación bastante pretenciosa, pues incluso en el régimen de los Estados, democráticos, totalitarios, capitalistas o socialistas, es pretencioso e ingenuo decir que las políticas culturales públicas no son producto del deseo social inconsciente y sus dinámicas materiales, con evidentes consecuencias para el arte en cada caso.

También es desde el *esquizoanálisis* que es posible entender que el flujo de la realidad material física y social es inconsciente, y que no es por voluntad que el deseo fluye zumbando, atravesando los cuerpos del arte. De tal forma que el arte realiza movimientos involuntarios, pues uno no puede elegir voluntariamente su inscripción social, sus problemas, sus ideas, sus preguntas, todos imperativos (Ramey, 2006: 91). Hay en el inconsciente, como en la inscripción social del arte, imperativos que insisten involuntariamente como parte de la exterioridad del arte y su realidad física inconsciente. La voluntad, lo más que puede hacer, es alinearse o desalinearse al flujo del deseo para fluir con éste o inhibirlo, o resistir a su flujo, o insistir en ciertos sentidos.

La clave para explicar la inconsciencia y lo involuntario del deseo se ha venido fraguando poco a poco en esta investigación para llegar a la determinación social del deseo, deseo pre-individual y pre-existente (Deleuze y Guattari, 2001: Cap. 1), pues antes del nacimiento del individuo el deseo existía fluyendo, y aún después de su muerte y extinción el deseo continúa, en donde el transcurso de la vida de un individuo, más o menos consciente, es una incorporación social del deseo.

La conciencia y las explicaciones que se puedan articular a propósito de la realidad del arte son sólo y nada más que contingentes de la *máquina artística*, y son al mismo tiempo esfuerzos por explicar lo inexplicable de ese deseo que no necesita explicación ni justificación alguna en su incesante flujo, aunque se le explique y justifique de una u otra forma para procesar el arte, su origen en la base es inconsciente: el deseo inconsciente es exterior al individuo que explica el arte y exterior a la existencia del arte que pretende ser justificada, y tanto el explicador como el justificador, la explicación y la

justificación, son parte también exterior del flujo material de este deseo inconsciente que les configura.

De tal forma surge una paradoja en el supuesto de que la conciencia es un proceso imperativamente inconsciente, derivado y fabricado por éste. La inconsciencia es entendida por Deleuze y Guattari (1998: 54) como una fábrica fantástica, como naturaleza y producción. Es que la reflexión, la razón y la conciencia son procesadas y fabricadas por el inconsciente, y el inconsciente no corresponde así a un solo individuo aislado, sino que el individuo es a la vez proceso, producto y operador de la fábrica fantástica, así como el proceso de su subjetividad y sus relaciones de producción intersubjetivas acontecen por la “autoproducción del inconsciente, (...) el inconsciente jugador, el inconsciente meditativo y social” (Deleuze y Guattari, 1998: 106).

La figura de la fábrica conectada con el inconsciente permite incluso pensar cómo es que el inconsciente del arte es fabricado social y materialmente, que éste mismo inconsciente artístico es exterior, no al individuo pues el individuo en tanto cuerpo está inscrito inconscientemente, sino que es un arte de pura exterioridad.

El artista no tiene más remedio que trabajar los materiales sensibles del inconsciente que experimenta con la exterioridad de su cuerpo durante los procesos y relaciones de producción artística, procesando los materiales mientras que los mismos materiales del mundo lo procesan a éste, encontrando quizá su fortuna o su infortunio en esto. El artista es entonces un procesador del inconsciente material, mucho antes de que se explique a sí mismo o a otros su trabajo, o antes de que alguien más, el crítico o el comentarista, lo explique conectándose en la línea de producción de su obra artística.

Las explicaciones, cuando las hay, siempre son partes del proceso de producción del arte. P. ej. una estudiante de pintura se explica con sus compañeros, sus maestros, su familia y sus amigos, de esta manera establece relaciones, que más allá de la intersubjetividad de dichas relaciones, establece formas de relacionarse con los otros con la excusa de su trabajo, creando sentidos en sus explicaciones y afectando con éstas a los otros, siendo afectada la misma pintora y la obra que explica.

La explicación es una eventualidad que forma parte de la obra en cuanto que es parte de su proceso de constitución, y la obra se procesa en estas relaciones de producción. Los cuerpos se congregan y permanecen unidos durante las explicaciones, frente a la obra, cambian las explicaciones según la audiencia y el lugar donde acontecen,

según la disposición de las sillas y las mesas, según el aula o el pasillo, según la cantidad de cuerpos congregados, y así como cambian las explicaciones, cambian las pinceladas.

Aún y avanzando en la radicalidad del *esquizoanálisis*, el artista mismo podría ser una fábrica inconsciente que procesa materia prima como procesa experiencias, madera, recuerdos, colores, quejas, líneas, halagos y sonidos, palabras sobre los materiales. De mayor densidad social, una fábrica artística ensamblada de múltiples individuos es un conjunto musical, es una orquesta, un mariachi, un trio y un cuarteto de cuerdas o percusiones, como los son el fotógrafo y su cámara, sus motivos y sus modelos, sus colegas e interlocutores, o dos malabaristas en el semáforo, o un poeta frente al silencio de la audiencia, los abucheos y los aplausos. Todas estas fábricas procesan artísticamente el inconsciente material como *máquinas deseantes* y como fábricas artísticas⁴.

El artista individual siempre es excedido, rebasado por las relaciones de producción del arte como procesos siempre inconscientes, pre-individuales y pre-existentes, no por que existan antes, sino que existen exteriores a la consciencia, al mismo tiempo que los individuos y la conciencia pero en la base: la consciencia está siempre excedida de la exterioridad que le conforma como parte natural.

Aunque la consciencia del individuo insista en distinguirse del exterior, interiorizándose y pensándose aparte del mundo físico, restándose aparentemente del mundo material suponiéndose metafísica, sin cuerpo ni sociedad, la consciencia es el acontecimiento psíquico del cuerpo social del individuo que forma parte material de la exterioridad inconsciente del mundo, siempre de mayor amplitud que la del individuo pensante aislado y abstraído. Aún la monja y el monje en los monasterios, el ermitaño en la ermita, el lector en la biblioteca, el científico en el laboratorio y el artista en el estudio, son cuerpos sociales de exterioridad.

Lo que planteamos aquí, es un inconsciente polimorfo y multiforme, que no es antropomórfico (Deleuze y Guattari, 1998: 118). “Comprendemos [también] que el inconsciente no contiene nada de ideal, (...) y por consiguiente nada personal, puesto que la forma de las personas, del mismo modo que el ego, pertenece al yo consciente o mentalmente subjetivo” (Deleuze y Guattari, 1998: 121). El ego del artista, su

⁴ Salir de la Universidad de las Artes en Aguascalientes a las 3 de la tarde – quizá en otros lugares a otras horas – es como salir de una fábrica, una procesión de obreros, más o menos satisfechos de su trabajo del día.

personalidad, no será más que una producción del inconsciente social, un producto derivado, incluso un residuo, del flujo del deseo que les atraviesa procesándolos.

En suma, lo que ofrece el pensamiento *esquizoanalítico*, es la construcción de una hermosa fábrica natural, artística e inconsciente, por la que fluyen materiales sólidos y acuosos, obras de arte y personas, con moldes, modelos y vaciados, planos, bastidores y lienzos, prensas, lentes e instrumentos musicales, por los que fluyen líneas, colores, sonidos, luz y movimiento, congregándose, ensamblando cuerpos relacionales.

Todo actúa en las cadenas de producción deseante, todo cubre una función inexplicable en el delirio de la fábrica fantástica. Pues, ¿cómo se le explica al pre-consciente, la pre-existencia de la línea mientras se traza, de la mancha mientras se extiende llena de color, de la luz que crea atmósferas, de la palabra que es poema, del sonido que es melodía, de la acción mientras acontece? Esta fábrica inconsciente nada entiende ni necesita entender de las explicaciones que podamos dar de su funcionamiento, aunque las entendamos y les demos sentido, explicándolas.

2.2.2 Del psicoanálisis al delirio funcional.

En un breve rastreo del origen del *esquizoanálisis* dentro de la obra de Deleuze y Guattari, hemos visto la relevancia del papel que juega el inconsciente concebido radicalmente distinto a como la tradición psicoanalítica lo concibe, por ser exterior, material e impersonal. Si bien, el inconsciente como productor de lo Real es “descubrimiento” del psicoanálisis, al ponerlo sobre la mesa, Deleuze y Guattari emprenden una campaña en el *Anti Edipo* (1998) contra esta tradición del pensamiento.

Los autores usan el *Anti Edipo* para denunciar los excesos del psicoanálisis como regulador del deseo, pues encuentran en Edipo un representante teatral que reduce todo el deseo a unidades familiares en la triada mamá-papá-hijo de la estructura edípica que contienen, reprimen y domestican el deseo salvaje de vida en “el pequeño secreto sucio” (Frank, 2008: 359-369). El *Anti Edipo* construye líneas de fuga escapando de la autoridad teórica del psicoanálisis ortodoxo, estrategia extrapolada que nos es de particular interés al pensar el arte fuera del esquema de las mismas teorías del arte, de sus lugares comunes que autorizan y legitiman su concepción tradicional también ortodoxa y habitual.

Extrapolar el *esquizoanálisis* a la teoría del arte es una decisión arbitraria que evita la subordinación del inconsciente del arte al dominio de la conciencia representativa del

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mismo. Decidir por el inconsciente del arte es motivado por que “el *esquizoanálisis* no oculta que es un psicoanálisis político y social, un análisis militante” (Deleuze y Guattari, 1998: 104), como el pensamiento del arte que tampoco oculta su origen político y social, también militante “y que coloca al deseo en relación inmediata con una realidad histórica y social” (Deleuze y Guattari, 1998: 106) para construir el concepto de arte, no por reducción, sino por apertura y exterioridad.

Es decir que el *esquizoanálisis* también es un ejercicio del pensamiento del arte, en el que “el inconsciente del *esquizoanálisis* ignora las personas, los conjuntos y las leyes; las imágenes, las estructuras y los símbolos. Pues el inconsciente es (...) anarquista y ateo” (Deleuze y Guattari, 1998: 321), por lo que reitero que no es posible reducir el concepto de arte a un autor, un estilo, una disciplina o un modelo teórico unívoco, pues el concepto de arte es más bien fugaz al fugarse de sus representaciones, excediéndolas y excediendo a la consciencia subjetiva, huyendo siempre a lo social, asequible por el pensamiento social del arte, o bien, por una filosofía social del arte, en las que “la producción deseante [es] el límite de la producción social (...) el desierto en las puertas de la ciudad” (Deleuze y Guattari, 1998: 107).

En un esfuerzo por acotar las intensidades del pensamiento, llevando la vida al límite del pensamiento y el pensamiento al límite de la vida, Deleuze y Guattari encontraron en su *paseo*, entre la vida y el pensamiento, el desierto a-significante de la producción deseante. Vaciar los símbolos de sus significados habituales hace que cualquier símbolo funcione de manera inédita en el pensamiento y en lo social, como un desierto que debe ser atravesado en el éxodo de los significados. “El *esquizoanálisis* renuncia a toda interpretación (...) Un símbolo es únicamente una *máquina social* que funciona como *máquina deseante*, una *máquina deseante* que funciona en la *máquina social*” (Deleuze y Guattari, 1998: 187).

Como se ha visto, la *máquina artística* es deseante y social, por función y no por significación, pues el significado del arte se encuentra en su función deseante y social, y de igual manera, todos los símbolos que el arte fabrica se crean precisamente por su función y no por sus significados. La *máquina artística* funciona en lo social como el *esquizoanálisis*, pues la tarea del *esquizoanálisis* es destruir para realizar una limpieza, un raspado del inconsciente (Deleuze y Guattari, 1998: 321), que permite fabricar símbolos como se atraviesan desiertos, haciéndolos funcionar nuevamente durante el *paseo*, durante la excursión. Vaciar un símbolo de significado permite observar cómo es que

funciona socialmente, como observar la ciudad desde el desierto permite analizar su funcionamiento, tomado distancia de su significado establecido.

Esto permite que un músico, al tocar una pieza repetidamente, cada vez, sea un nuevo evento, diferente al anterior; cada vez que el actor actúa un mismo personaje en distintos momentos y escenarios, el personaje y al actor son distintos, se con-funden; el fotógrafo que captura una misma composición una y otra vez; el poeta que repite una palabras en distintos órdenes de sintaxis, o en el mismo; el dibujante y el pintor que tratan y hacen funcionar un mismo motivo infinitivamente cada vez que lo dibuja y lo pinta. Con estas operaciones los símbolos se vuelven inconscientes y a-significantes, exponiendo y actualizando el flujo del deseo de las *máquinas artísticas* en la sensibilidad asociativa, apelando a lo social para echar a andar ciertas funciones que no necesitan ser interpretadas, sino experimentadas, en donde incluso cualquier interpretación posible es meramente funcional.

Es por el uso del inconsciente que estas relaciones de producción no pueden ser explicadas sino por su función, y es por su función que se explican. El recurso funcionalista del *esquizoanálisis* (Deleuze y Guattari, 1998: 332) presenta un uso radical del deseo para pensar el arte como se experimenta un delirio, pues el deseo es delirio, como una realidad delirante del arte que no se pretende psicoanalizar tanto como explorar, paseando en su delirio y haciendo funcionar el pensamiento del arte en éste como flujo del deseo ilimitado, sin referencia.

La potencia delirante del *esquizoanálisis* es elaborada por Deleuze (2001: 41) cuando comenta a Hume, observando cómo es que ficción y naturaleza suceden en la mente al azar, como un delirio que atraviesa el universo creando dragones, caballos alados y gigantescos monstruos; delirio que conecta estrechamente con la fábrica fantástica del inconsciente *esquizoanalítico*, que ensambla también con la *máquina artística*, funcionando en y por ella. Los dragones, los caballos alados y los gigantescos monstruos son símbolos que funcionan en lo social, que no representan nada, sino que son funciones producidas y experimentadas por las comunidades naturales, como quien experimenta un inexplicable delirio, una inexplicable meditación del mundo y su constitución.

Deleuze (2001: cap. 2) con Hume, encuentran que es la naturaleza humana la que establece leyes en este delirio, leyes de pasaje, transición e inferencia. Todas leyes impuestas que modelan y disciplinan el delirio, la imaginación y la ficción, leyes que se

establecen en relación a lo delirado e imaginado sobre el estado de cosas, regulando sus emisiones y su amplitud, categorizándolas en un proceso de estabilización, proceso de regulación que es siempre posterior a la experiencia. Pero en el origen de las experiencias, en su base primigenia, la realidad de la ficción es indistinguible, aunque la razón apunte a procesar los dragones y el arte como errores, delirios y ficciones, en el origen hay siempre algo errado, delirante y ficticio en la naturaleza humana que nos constituye. Con esto puedo decir que epistemológicamente el delirio del *esquizoanálisis* para el arte es consistente y funcional, pues consiste y funciona en su origen natural.

Toda la irracionalidad posible de las emociones y los símbolos que produce pueden ser registrados naturalmente por operación del arte, para dar visibilidad a las cualidades invisibles, pero sensibles e intensas, del delirio social.

2.2.3 Del esquizo y el artista.

El *esquizoanálisis* ha servido al objetivo de concebir una *máquina artística* de exterioridad material inconsciente, de naturaleza delirante, que opera funcionando en las *máquinas sociales*, atravesadas por el flujo del deseo. Además es posible recuperar el rasgo figurativo de la filosofía de Deleuze y Guattari (1998), quienes piensan el *esquizoanálisis* a través del personaje conceptual del *esquizo*.

El *esquizo* tiene una doble configuración elaborada en dos planos simultáneos:

Primero. Sobre el estado de las cosas, es decir, en la realidad social, el *esquizo* es el esquizofrénico, entendido como un tipo psicosocial producido socialmente, con una realidad física, material y corpórea personalizada, realidad que también corresponde a los artistas, a los obreros, a los empresarios, también como tipos psicosociales en relación a su contexto relativo. Desde esta perspectiva el *esquizo* es entendido como agente social disfuncional, lo que justifica aparentemente su reclusión, p. ej., en instituciones clínicas para su regulación comportamental y social.

En *Qué es la filosofía*, Deleuze y Guattari (1997: 68) escriben de los tipos psicosociales, señalando que son Simmel y después Goffman quienes profundizan en su estudio sociológico, “en los enclaves o en los márgenes de una sociedad: el extranjero, el excluido, el emigrante, el que está de paso, el autóctono, el que regresa a su país”. En este contexto sociológico, el *esquizo* está inscrito en las zonas marginales de lo social por su aparente disfuncionalidad comportamental.

Segundo. Sobre el *plano de inmanencia*, como personaje conceptual, el *esquizo* es la figura que nos permite pensar la esquizofrenia en tercera persona, como un proceso de huida y de creación de delirios desenvuelta filosóficamente.

Algunas de las claves originales de la figura del *esquizo* como personaje conceptual se ven motivadas y acompañadas en el *Anti Edipo* (1998) de los escritos de Freud en el caso del presidente Schreber, y por algunos otros casos de esquizofrenia tratados por otros psicoanalistas.

Tanto en el primer como en el segundo caso el *esquizo* está al margen, a la orilla de lo social y de la razón. En lo social como tipo psicossocial disfuncional recluido, y en el *plano de inmanencia* como personaje conceptual, como proceso delirante y disfraz del pensamiento sustraído del estado de cosas.

Cualitativamente, al *esquizo* le corresponde el código del delirio, o un código deseante ilimitado de extraordinaria fluidez. El *esquizo* desea sin obstáculos y sin barreras, éste mezcla códigos, espacios y tiempos, crea sus propios códigos, crea genealogías o series genealógicas, todo en la superficie lisa y resbaladiza del registro. Los registros de los códigos se permutan, y bien las cosas pueden ser tanto una cosa como cualquier otra (Deleuze y Guattari, 1998: 20-24).

Si realizamos el ejercicio del *esquizo*, el arte puede ser arte, sea lo que esto signifique, como también cualquier otra cosa, puede funcionar en distintos segmentos y a distintas velocidades: p. ej. ya fuerza de trabajo, ya trabajo abstracto; ya objeto de contemplación mística, ya artilugio mágico esotérico; ya instrumento de propaganda ideológica, ya instrumento de resistencia; ya mercancía, ya capital; ya fetiche, ya delirio multi-funcional. Cada segmento de análisis funciona como un registro finito del arte en la cadena de producción artístico-social, y es al mismo tiempo una estabilización del delirio del pensamiento que es regulado por disyunción, abriendo la posibilidad al ser *de hecho* a ser ya una cosa, ya otra, permutándose.

Se ha explicado cómo es que las *máquinas deseantes* funcionan por conectividad y asociación, pero también se ha tenido la reserva de señalar que la máquina corta, separa y disocia, y esta operación es parte de sus procesos de producción. Es por conectividad y asociación que el arte es social, con-fundiendo el arte y lo social, pero es por disyunción, por corte, que es ya arte, ya sociedad, permutándose, inscribiendo un nuevo registro distintivo y singular.

Este proceso de producción deseante Deleuze y Guattari (1998:20) lo tienen por *síntesis disyuntiva* o *producción de registros*, en la secuencia “ya”, “ya”, “ya”. Es por operación del “ya” que se cortan las secuencias del pensamiento y de los procesos de producción, generando extremos terminales: “ya” arte, “ya” deseo, “ya” cuerpo, “ya” máquina, “ya” materia, “ya” sociedad, “ya” delirio.

Cada elemento de la secuencia es un término distintivo que no se confunde con el resto y son exclusivos: arte es deseo, cuerpo, máquina, materia, sociedad, delirio, estableciendo permutaciones distintivas en una secuencia de inscripciones asociadas. Para precisar, cada elemento es una localización específica, un emplazamiento del deseo, una contingencia singular que transmuta en sus corte y permite producir la diferencia entre cada uno de los elementos durante cada momento de la secuencia.

Toda permutación es eventual en dos sentidos, por eventualidad temporal y por ser un evento singular que afecta el pensamiento y los procesos de producción, generando registros sobre el estado de las cosas. Cada registro no se contraponen, no se sintetizan por ser contrarios y ninguno domina a otro: no se excluyen ni rivalizan por su polaridad sino que se incluyen por sus diferencias (Deleuze y Guattari, 1998: 82), produciéndose por distribución (Deleuze y Guattari, 1998: 20). Llanamente, la *síntesis disyuntiva* o *producción de registro*, es la creación de diferencias efectivas en una secuencia de producción, trayecto espacio-temporal, de un *paseo*.

“Un mundo de paradas en el que la más mínima permutación se considera que responde a la nueva situación (...) El proceso como proceso de producción se prolonga en procedimiento de inscripción” (Deleuze y Guattari, 1998: 21). La energía de producción deseante se convierte en energía de inscripción disyuntiva.

Por operación de un corte maquínico todas las realidades surgen derivadas por división y diferenciación. Hay un detenimiento, una parada y un registro horizontal en un gran cuerpo tendido, un *cuerpo sin órganos*, es decir, un cuerpo sin organización previa al *paseo*. Ninguna determinación, ningún término, es superior a otro sino diferente, ninguno domina sobre el resto, ninguno es privativo ni privatizable, sino transcurativo: – esto es arte, aquello es arte, esto otro también; ninguno es lo mismo que el otro, sino que diferente –, el arte como apertura y diferencia, como registro: arte conceptual, arte ornamental, arte sonoro, arte visual, arte escénico, arte público, arte social, arte plástico, arte retiniano, arte religioso, arte pagano.

Los autores (Deleuze y Guattari, 1998: 131-134) conciben que el *esquizo* puede aceptar que todo remite y se reduzca a Edipo, pues puede salir de éste como podría salir del arte “ya que esto no tiene ninguna importancia”, está seguro de poder sacarlo todo, retirarlo de ahí, todo lo que había introducido.

Para el *esquizo* los enclaves son multitudinarios, y para éste el arte sería múltiples singularidades como momentos del arte, tan singulares como los anteriores y los subsecuentes, en los que se intensifica el proceso de producción deseante generando distintos registros inscritos del arte diferenciándolo, explicando con esto cómo surgen las actualizaciones del arte por operación de la diferencia.

Deleuze y Guattari (1998: 83) lo explican en el caso de Molly y Morgan, ambos esquizofrénicos, observando que la disyunción no se cierra sobre sus términos, al contrario, es ilimitativa. (...) Molly y Morgan ya no designan personas, sino singularidades que acuden de todas partes, agentes de producción evanescentes. (...) sujeto sin rostro, trans-posicional”.

El *esquizo* no experimentará conflicto alguno al cortar la naturaleza de lo humano ni el arte de lo social, pues son cortes singulares intensos, no por esto triviales, por los que transcurre. Los cortes son registros de posiciones del deseo evanescentes inscritos en una organización que se establece en la medida en que acontece el registro en una secuencia, registros que no tenían una organización previa.

P. ej. un *paseo* por el museo, una visita a una galería de arte, procede por cortes disyuntivos de materialidad inconsciente. Se accede al sitio y se edifica un corte entre exterior e interior; se abre el espacio museográfico; se encuentran penumbras cortadas por luz, artificial o natural, planos cortados por vitrinas, paredes cortadas por marcos. En todos lados partes y partidas, de un objeto se parte hacia una ficha de información, a una obra, a otra pieza, dando vuelta en la esquina que corta el espacio en dos salas, recorriendo pasillos, cortando salones de doble altura: todo es itinerario. De un momento a otro, se sale del sitio, se corta el museo, se abre la calle y todo repara en el asfalto al detener la marcha para que pase el flujo vial, el verde del semáforo se corta con el rojo, se cruza, se contempla una fuente, una banca, un árbol, un rótulo en algún local comercial, como se contempla una obra de arte.

El *paseo* por el arte se configura por disyunciones secuenciales, pues la disyunción es al mismo tiempo el registro de contigüidades en la secuencia que le organiza eventualmente. Los procesos de producción primero se producen conectándose

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para luego cortarse en su inscripción, en su diferencia. Se llega y se parte infinitamente cada día, y todos los días se viven como llegadas y partidas. El arte por itinerario es “ya” llegada, “ya” parte, “ya” partida.

“El *esquizo* sabe partir: ha convertido la partida en algo tan simple como nacer o morir” (Deleuze y Guattari, 1998: 136). El arte es *esquizo* en tanto que sólo es un punto de partida, desde cualquier posición, el arte nace y muere en cada partida, en cada obra; el arte lo más que puede es augurar conexiones maquínicas, pronosticar el clima deseante y adivinar devenires sociales. “El *esquizo* lleva los flujos descodificados, les hace atravesar el desierto del cuerpo sin órganos, donde instala sus máquinas deseantes y produce un derrame perpetuo de fuerzas actuantes” (Deleuze y Guattari, 1998: 136).

El artista experimenta los símbolos para descubrir sus significados, los vuelve desiertos para descodifica sus códigos y hacer nuevos registros, re-significándolos para experimentar su función al realizar el registro del deseo cada vez, en cada pieza, en cada obra. Cuando en los procesos de producción se significa, el artista nómada parte de un significado desierto para ser atravesado, habitado y poblado, luego abandonado.

En este punto es en el que el artista es *esquizo*, pues no busca un registro último, definitivo y concluyente para el arte, no busca sus sepulcros, sino que le sepulta repetidamente y muere con éste atravesando el desierto derramando delirios vivos. Deleuze y Guattari (1998: 75) escriben que “si la esquizofrenia es lo universal, el gran artista es aquel que franquea el muro esquizofrénico y llega a la patria desconocida, allí donde no pertenece a ningún tiempo, a ningún medio, a ninguna escuela”, y si pertenece, esto tampoco tendría más importancia que pertenecer a otro tiempo, medio o escuela, pues la operación de disyunción sería igualmente singular en otra inscripción correspondiente, delirarían otras máquinas en otros sentidos, haciendo otros *paseos* en otras vidas del arte.

P. ej., el pintor ornamental no deja de producir arte ornamental porque existan artistas y arte conceptual o urbano; el artista de lo abyecto no renuncia a su abyección por un arte complaciente, pues su abyección, a éste, a sus amigos y a su público, les resulta particularmente complaciente. Todos estos son registros categóricos del arte, pero “franquear el muro esquizofrénico” para llegar a la “patria desconocida” implica que estos registros no tengan ninguna importancia para el artista, pues el arte en sus procesos de producción escapa y rebasa los registros al no dejarse estabilizar en sus disyunciones,

sino que continúa metamorfoseándose en ellas, por lo que el artista sigue produciendo registros secuenciales de lo incontenible, como senderos.

El arte como proceso de producción esquizofrénico es desierto, sin referencias, sin división política sobre el mapa, sin propiedad privada. Se inscribe un desierto en medio de la ciudad, en un museo, en una equina, sobre una hoja de papel, en un pasillo o en un callejón sin salida. Un desierto en el cerebro, en el hígado, en el ojo, en la palma de las manos y en la planta de los pies, por donde se mueven poblaciones, en donde la muerte del arte es insignificante, natural, sin luto ni duelo, “pues es aquí donde el desierto se propaga por nuestro mundo, y también la nueva tierra, y la máquina que zumba, alrededor de la cual los *esquizos* giran, planetas de un nuevo sol” (Deleuze y Guattari, 1998: 136)⁵.

La nueva tierra y el nuevo sol son dos figuras imposibles del *esquizo*, pero son figuras del devenir del deseo y del arte, pues no es tanto que se anuncie el futuro, se pronostique o se adivine, ni siquiera que se construya ni proyecte, sino que se huye hacia el devenir, se escapa y se desborda hacia éste en un presente intenso, se deviene deseo y arte. Arte visionario que precipita devenires imposibles y actuales.

Es aquí que el arte convoca activamente sus inscripciones y no es sólo inscrito por sus pasiones. Un arte creador de realidades conjuntivas por las disyunciones que establece, antes inexistentes e imposibles: unir elementos inconexos y separar elementos inseparables destruyendo la sintaxis habitual para que la intensidad descodifique los códigos y codifique lo que no tiene código.

Genealógicamente hay una constante rotación hacia el centro de gravedad de Nietzsche en el que se repliegan por momentos Deleuze y Guattari, alumbrados:

Estos hombres del deseo (...) son como Zaratustra. Conocen increíbles sufrimientos, vértigos y enfermedades. Tienen sus espectros. Deben reinventar cada gesto. Pero un hombre así se produce como hombre libre, irresponsable, solitario y gozoso, capaz, en una palabra, de decir y hacer algo siempre en su propio nombre, sin pedir permiso, deseo que no carece de nada, flujo que franquea los obstáculos y los códigos, nombre que ya no designa ningún yo. Simplemente ha dejado de tener miedo de volverse loco. (Deleuze y Guattari, 1998: 136).

En esta cita se des-cubre un cierto estoicismo consecuente y un pronóstico del clima deseante, como quién observa un cielo lluvioso por un momento antes de salir de su

⁵Estas figuraciones literarias son importantes y pertinentes, filosóficamente, en tanto que detonan intensidades en el pensamiento del arte, para conceptualizarlo.

refugio. No hay lugar para la idealización ni para la metáfora frente a la humedad del agua que se precipita bañando los cuerpos. Es por una inconsciencia aristocrática, no déspota, que los cuerpos se mojan sin replicar, sin presentar objeciones, por puro desprendimiento. La contingencia no está ahora en la lluvia sino en el cuerpo mojado que es contingente de ésta, como la obra de arte no puede ser más que una contingencia del flujo del deseo, y el artista, el artista, el cuerpo mojado de un *atleta*.

Para la figura del *artista-atleta*, Deleuze y Guattari escriben en *Qué es la filosofía* (1997), con fragmentos de Virginia Woolf que,

por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento. Son atletas: no unos atletas que hubieran moldeado sus cuerpos y cultivado la vivencia, (...) sino más bien unos atletas insólitos del tipo «campeón de ayunos» o «gran Nadador» que no sabía nadar. Un Atletismo que no es orgánico o muscular, sino «un atletismo afectivo» (Deleuze y Guattari, 1997: 173-174).

por afectar y ser afectado por la vida. En consecuencia se dibuja el retrato de un artista afectado, pero afectador de la vida en la que se encuentra inscrito, como un atleta se inscribe en un maratón irremediable para que la vida y el deseo ganen en ello, independientemente del ranking, las apuestas y los resultados, que son sólo contingentes.

A propósito de lo dicho, Ramey (2006: 10) encuentra con Deleuze que el artista esta constreñido a crear, esta forzado a crear por un encuentro traumático que tienen con el mundo. Por lo tanto el encuentro que provoca el arte no es un encuentro con el mundo estandarizado, el mundo del hábito y la memoria establecida, sino que es un encuentro que abre ese otro mundo que se crea mientras se produce.

Lo que resulta importante en el proceso esquizofrénico, es que éste no es una enfermedad psicosocial, aunque lo sea y a pesar de quienes la padecen en reclusión social, sino que en éste hay una «apertura», por angustiosa y aventurera que sea: franquear el muro o el límite que nos separa de la producción deseante, hacer pasar los flujos del deseo» (Deleuze y Guattari, 1998: 372) atravesando una cortina de lluvia o el golpe de una cascada, un muro de tabla-roca o una pared de ladrillos, o bien, los bloques de una fortaleza, para entrar o para salir, no importa. La *esquiza* atraviesa el arte, «todo se mezcla, y ahí se produce la apertura, el agujero» (Deleuze y Guattari, 1998: 138).

Las obras de arte son precisamente esas aberturas, piezas que desbloquean flujos, agujerando las superficies, produciendo poros capilares que transpiran, o bien

hoyos que son contruidos cuidadosamente para ser atravesados y trascurridos como portales, ejes de congregación y flujo.

Si en el origen de la vida hay delirio, aunque se le regule y se le administre, se le contenga y se le reprima, se le controle y se le domine, es el delirio el que zumba en las *máquinas deseantes* de la *máquina artística*. Si no existiera el delirio en la naturaleza, no sería posible realizar todas las operaciones de la regulación, administración, contención, represión, control y dominio sobre ella, operaciones que son evidencia tácita de su existencia inevitable, incontenible, incesante, constante, continua e inmanente.

Encontrar o hacer una «abertura» consiste en destruir una parte, en deconstruir un bloque, “derribar un muro” (Deleuze y Guattari, 1998: 138) para construir una salida, para que se fugue lo que tenga que fugarse y permanezca lo que tenga que permanecer. La conservación necesita que se escape algo de sí para conservar el resto, como el arte necesita drenarse continuamente por operación del delirio que cubre ciertas funciones por inscripción social, p. ej., la función del artista consagrado y la del artista marginal, que no son más que registros localizables del deseo en ciertos puntos de la cartografía social del arte, en los que no se oponen el uno al otro sino que se complementan por correspondencia, abriendo y cerrando el flujo del deseo según su densidad y sus tensiones en sus procesos de producción, pues “la sociedad construye su propio delirio al registrar su proceso de producción” (Deleuze y Guattari, 1998: 19), pues “la *máquina social* (...) tiene como piezas a los hombres” (Deleuze y Guattari, 1998: 147).

Recurro a los autores para señalar que “es preciso a cada paso pasar por las tierras viejas, estudiar su naturaleza, su densidad, buscar cómo se agrupan en cada una los índices maquínicos que permiten sobrepasarla” (Deleuze y Guattari, 1998: 328) para emprender una huida, un “viaje intensivo que deshace todas las tierras en provecho de la que crea” (Deleuze y Guattari, 1998: 329). “Eso es la realización del proceso: no una tierra prometida y preexistente, sino una tierra que se crea a medida que avanza su tendencia, su despegue, su propia desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 1998: 331).

El posible maniqueísmo estructural que pudiera teñir la construcción de nuestro concepto de arte puede ser sorteado esquizoanalíticamente, asumiendo las determinaciones que condicionan cada delirio artístico, por función de la potencia del devenir abierto, no por carencia de suelo sino por la afirmación viva de la incertidumbre de la tierra desconocida por conocer. El horizonte del arte es el punto extremo de la experiencia, el punto inalcanzable que orienta las expediciones del arte, que a cada paso

se extiende infinitamente pero que da sentido al trayecto de quién ignora el camino y sobre esa ingenuidad inaugura la confianza de sus pasos.



Capítulo 3. Del post-estructuralismo hacia una propuesta funcionalista del arte en lo social, o de cómo funciona la obra de arte.

3.1 Post-estructura del arte.

Una vez planteados el entorno del pensamiento en el que nos inscribimos, en su respectivo marco referencial con sus correspondientes recursos teórico-metodológicos, es posible dar un paso más en la secuencia de supuestos que colocan, en definitiva, a Deleuze y Guattari como filósofos del *postestructuralismo*, supuesto que pretendemos explicar con brevedad.

El post-estructuralismo es entendido aquí como una unidad múltiple del pensamiento de la cual nos será imposible hacer rastreo exhaustivo, pero en cambio nos es posible establecer que el post-estructuralismo deleuziano y guattariano, como el de otros autores, no es “post” por ser históricamente posterior al estructuralismo ni posterior a las estructuras, sino por asumir la realidad de las estructuras para desbordarlas.

Es decir, que si las estructuras existen, tienen una existencia *de hecho* en el estado de las cosas, y que si bien son determinantes y condicionantes imperativas de la vida, estas no son eternas ni inamovibles, sino que corresponden a su inscripción geo-socio-temporal.

Joshua Alan Ramey, en su tesis doctoral *Gilles Deleuze and the power of arts* (2006), hace una oportuna síntesis que revela de primera mano qué estructuras son las que se asumen en el origen de éste *postestructuralismo* del pensamiento del arte, en el que el arte involucra una fuerza aplicada para hacer nuevos mundos fuera de los eventos de nuestras vidas, y no la manipulación para incluir el significado de los eventos en una representación total del mundo (Ramey, 2006: 45), por lo que podemos inferir que las estructuras no son representaciones abstractas de las determinaciones, sino que son determinaciones *de hecho*.

La fuerza aplicada del pensamiento del arte del que nos habla Ramey, es un proceso que no busca salir del mundo ni de nuestras vidas hacia un arte absoluto ni universal, o global, sino más bien que busca crear nuevos mundos y nuevas vidas en el origen mismo de éstos, en el umbral de sus estructuras representacionales a través del arte, por tal, no se tratará de cerrar el significado del arte en una estructura sino de realizar su apertura para encontrar y hacer la diferencia en los procesos de producción,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pues su diferencia no está ahí esperando, sino que ésta se crea en su acontecer genuino, empírico y social.

Es decir que éste proceso *postestructuralista* no busca representar el mundo cerrándolo a nuevos significados del arte, sino que escapa de sus determinaciones estructurales atravesándolas, pues sería ingenuo suponer que es posible salir de las determinaciones sin pasar por ellas, siendo las determinaciones *dadas* las condiciones estructurales necesarias para salir del mundo, de la vida y del arte, como unidades representacionales fijas en el pensamiento y en su inscripción social para empujar sus límites aventurándose hacia otros territorios, ignorando sus estructuras y sus leyes por desconocimiento (Deleuze y Guattari, 1998: 321), pues las estructuras siempre son desconocidas e inconscientes en su origen, hasta su actualización.

Como sostenemos, es ingenuo pensar que los artistas son omnipotentes e inmunes a las determinaciones que estructuran su realidad, dadas por su inscripción geo-socio-temporal, condiciones que los artistas experimentan cotidianamente y que además modelan su subjetividad relacional. Por inscripción, un artista experimenta distintos procesos y relaciones de producción en un contexto rural, urbano o cosmopolita, según su idioma, su cultura, su género y sexualidad, su localización espaciotemporal y sus prácticas sociales.

En congruencia con la *teoría del deseo* y el *esquizoanálisis*, éste proceso sucede empíricamente sobre el estado de las cosas, pues la constancia de las estructuras del mundo, de la vida y del arte es experimentable corpórea y materialmente, ya que es en el mundo físico donde las estructuras se trasforman, por reproducción o producción del estado de cosas, pues “las estructuras no son mentales, están en las cosas, en las formas de producción y reproducción sociales” (Deleuze y Guattari, 1998: 180), ahí donde acontecen las relaciones y los procesos del arte.

Incluso en el caso de las ideas, en la idea de arte, hay un sentido virtual incorpóreo aparente, pero éste virtual de las ideas permanece incompleto o en exceso de sí misma, incorporándose en la medida en que se actualiza y se repite en sus diferencias y singularidades (Ramey, 2006: 74): cada obra de arte es un testimonio material de la actualidad de los procesos de producción en los que la idea de arte es un virtual que, como la materia, tiene lugar en las relaciones de producción y forma parte de ellas.

Cada proceso de producción es diferente y singular, y la idea virtual aparente del arte se transforma y se ve afectada por éstos procesos fugándose de su estructura,

reproduciendo su idea al repetirla, conectándola intencionalmente con el arte, pero afectándola al procesarla, cortándola sobre el estado de las cosas: cada obra de arte es una respuesta procesual del problema estructural de la idea de arte, produciendo una idea diferente y singular de lo que es el arte en cada obra, en un proceso de estructuración y desestructuración simultáneo.

Los procesos de producción operan por estructuración y desestructuración simultánea al ir cubriendo un territorio del arte que se desconoce mientras se actualiza. Se sale del territorio por *desterritorialización*, saliendo de la estructura preestablecida del arte, pero al mismo tiempo se explora hacia el exterior haciendo arte, encontrando un nuevo territorio para el arte, *reterritorializándose* en otro sitio. A cada paso se *desterritorializa* y se *reterritorializa*, y no es posible establecer cuál de los procesos es primero, pues ambos acontecen por simultaneidad (Deleuze y Guattari, 1997).

En este sentido las ideas de arte no son soluciones a los problemas del arte, sino más bien las ideas son problemas que insisten en ser solucionados artísticamente, corporal y físicamente. Las ideas de arte se encuentran en los productos, en los procesos, en las relaciones de producción, en su registro y en su consumo, en el estado de cosas donde se actualizan materialmente.

En este caso, el devenir de las ideas se encuentra en el estado de cosas, por esto la insistencia en que las ideas no explican el estado de cosas, sino que las ideas deben de ser explicadas en el estado de cosas actualizándose, pensándose, procesándose, produciéndose, relacionándose, registrándose y consumiéndose al salir de su estructura, desestructurándose esquizofrénicamente haciendo mundos y vidas del arte en sus trayectos.

Es entonces que el arte, como idea, no explica nada, sino que debe de ser rastreada en el campo social. La idea de arte es una persecución y cada obra de arte es un registro, una explicación contingente de la persecución *postestructuralista* del arte, virtual y actual, pero real, pues no hay, nuevamente, nada absoluto ni universal en el arte.

Si bien, el arte es una forma para nombrar una parte del estado de cosas, es decir que a ciertas cosas se les llama arte diferenciándolas del resto de cosas, al mismo tiempo es la expresión de tal estado de cosas. El arte es determinado como parte del estado de cosas, pero al mismo tiempo las determina participando en ellas. Ramey (2006: 88-89) refiere que hay “esa complicidad entre la mente y la naturaleza” que persiste en un nivel

inconsciente. Con esto, la idea de arte, mental, se encuentra naturalmente incorporada en el estado de cosas.

El arte es una determinación estructural inconsciente que siempre está excedida, estructura que se desborda derramando y distribuyendo obras como bienes y acciones artísticas, artistas como procesadores y productores de arte, oficinistas y burócratas como administradores de recursos financieros, institucionales y humanos para el arte, museógrafos como escritores de los espacios del arte, públicos y espectadores como consumidores y amigos, pretendientes como filósofos del arte, todos, sobre el cuerpo social en las locaciones geo-socio-temporales, más o menos agrestes, más o menos fértiles, como pobladores del desierto a-significante del arte.

Los sujetos individuales involucrados en el derrame no son nada más que contingencias localizables que cubren una función en la *máquina artística*, que como se ha visto es deseante y social. Con éste movimiento, las estructuras del arte son excedidas por el deseo y se desbordan inscribiéndose en lo social actualizándose en los procesos, pues “la máquina debe ser pensada inmediatamente con respecto a un cuerpo social y no con relación a un organismo biológico humano” (Deleuze y Guattari, 1998: 409).

3.1.1 La *voluntad de poder* en la genealogía de la *máquina artística*.

Hasta ahora, nos es posible señalar que una forma de explicar el *postestructuralismo* deleuziano y guattariano es atravesando la territorialidad de los conceptos como recurso creativo del pensamiento del arte, en relación inmediata con la *teoría del deseo* y su funcionalismo maquínico. Con esto, detectamos un antecedente que apunta en la dirección de la *genealogía* y *perspectivismo* nietzscheano (Luján, 2005) que ya reconocía las fisuras y pliegues naturales de las estructuras *dadas* a la vida y al pensamiento, sembrando un determinismo incompleto en dichas estructuras, que Deleuze (2007: 35) encuentra en la *voluntad de poder*, que “es a un tiempo determinada y determinante, cualificada y cualificante”.

Es importante señalar que las fisuras, los pliegues, y la pretendida “incompletud” de las estructuras no se establece por operación de la carencia, sino de la potencia. Se piensa entonces en un cuerpo y una mente no carentes, sino potentes, inacabados por la posibilidad de la fuerza y no por su ausencia. Ahí donde se puede colocar una carencia artística, se puede experimentar una potencia para la fuerza aplicada del arte sobre el

estado de las cosas, y es en ese momento donde se abre la posibilidad de la *voluntad de poder*, que es al mismo tiempo la *voluntad de poder hacer* con y en las determinaciones estructurales presentes.

Para Deleuze (2007), la *voluntad de poder* es la estrategia que permite observar cómo es que existen relaciones de fuerzas que dan lugar a *cuerpos* que se debaten entre las fuerzas activas o dominantes, y las fuerzas reactivas o dominadas. De los *cuerpos* habrá que decir que, al igual que las máquinas, son unidades conceptuales no individuadas, sino que los *cuerpos* se comprenden de relaciones de producción, y es por las relaciones de producción que se producen, lo mismo que sus funciones maquinaicas.

Si nos remitimos a un ejemplo inmediato y más o menos simple, el *cuerpo* humano se compone de una multiplicidad anatómica interrelacionada, y es porque existen estas relaciones entre cada uno de sus componentes, que el cuerpo existe y vive, y el mismo cuerpo se estropea cuando estas relaciones se bloquean o se detienen.

Así como existen muchos tipos de máquinas, existen múltiples cuerpos. Por tal, es posible precisar que las *máquinas deseantes* tienen un antecedente genealógico en la filosofía nietzscheana, pues en ésta hay *cuerpos* biológicos, químicos, moleculares, celestes, económicos o sociales, hechos de relaciones, pero en todos los casos son *cuerpos* políticos por las relaciones de fuerzas que dan lugar a la *voluntad de poder*, tanto activa como reactiva (Deleuze, 2007; Bignall, 2008).

Así como a Deleuze y Guattari les preocupan las relaciones entre las máquinas, a Nietzsche le ocupa la relación de los cuerpos, relaciones que además observa a través de la lógica del dominio y la subordinación. Para Nietzsche los cuerpos dominantes son aristocráticos, pues actúan afirmativamente sin importar las consecuencias, sin buscar el reconocimiento por parte del otro, es decir que actúan inconscientemente.

Bajo esta lógica, Nietzsche apela a la inconsciencia afirmativa de la vida, y por consecuencia subordina a la consciencia al papel reactivo, es decir, al papel de esclavo frente a los designios de la inconsciencia. Frente a toda carga racional e ideológica de la consciencia reactiva, Nietzsche concibe un preámbulo colocando lo preracional y lo preideológico como rasgo inconsciente activo al que obedece la consciencia, concepción en la que Deleuze y Guattari advertirían la posibilidad del flujo del deseo para sus teorizaciones.

Con este supuesto, la consciencia del artista no es consciencia de sí mismo, si no es la consciencia de un yo en relación a ello – yo de otro –, que es el arte, “este último no

consciente. No es conciencia del señor sino conciencia de un esclavo en relación a un señor que no se preocupa de ser consciente” (Deleuze, 2007: 23). Sería difícil exigir al arte que sea consciente de sí, teniendo en principio que el arte pertenece a un dominio exterior, fuera del dominio de la consciencia humana individuada, muy por encima, por debajo y a través de la consciencia que se pueda tener de ello.

Si cómo las máquinas, los cuerpos se crean por las relaciones inconscientes, es posible concebir cuerpos artísticos como cuerpos sociales, cuerpos dominantes y dominados en relación a un arte inconsciente predeterminado, es decir, *dado* en ciertas condiciones geo-socio-temporales.

Los cuerpos dominados son aquellos que reaccionan, subordinándose o renegando del arte inconsciente, preocupados de ser conscientes de la magnitud de su fuerza para contrarrestar ésta condición de inferioridad y subordinación, lo que implicaría que todo artista consciente de su subordinación sea esclavizado por acción del arte inconsciente, al reaccionar a éste, y toda búsqueda de reconocimiento implicará a su vez una relación de subordinación.

Por ejemplo, si un artista se subordina a tal o cual idea de arte, reaccionará a esta idea trabajando en función de las relaciones y procesos de tal forma o modelo de producción para producir tal o cual tipo de productos que corresponden a la idea asumida, pero el arte no se encontrará reducido, limitado ni determinado por la idea ni los productos del artista en cuestión, sino que le excederá. Por tal podemos decir que el arte es inconsciente y siempre excede la consciencia de los individuos pensantes y actuantes que se ven rebasados.

Pero no podemos pasar por alto que el mismo artista es parte y participe de éste inconsciente exterior que le determina, para lo que su consciencia no representará nada sino una función maquina *de hecho*, una determinación de su quehacer cotidiano y, en el peor de los casos, una lastimosa minusvalía de la consciencia de sí como movimiento reactivo de la falta de reconocimiento personal artístico, puesto en marcha por el motor de la inconsciencia exterior activa, o bien, una sobre estimación consciente de sí como artista, también reactiva, y su correspondiente culto personal narcisista, determinado y motivado por el inconsciente exterior del arte que le modela.

Podemos decir que el artista frustrado, tanto como el artista consagrado, son figuras sociales y personajes conceptuales modelados por ciertas relaciones de producción específicos en cada caso, quizá uno acostumbrado al fracaso y otro al éxito

relativos, uno a la compasión y otro al halago. Podemos insistir en que toda búsqueda de reconocimiento esclaviza al artista de una u otra forma, comprometiéndolo, sujetándolo en la estructura del arte que le determina.

Ahora entonces, es por la inconsciencia que el artista puede salir de dicha estructura, la cual le puede ser indiferente por función de su trabajo. Durante los procesos de producción artística, durante los cuales acontecen las relaciones exteriores materiales e inconscientes determinadas por las estructuras se abre la posibilidad de determinar las estructuras *dadas* para explorar y transformar los márgenes del arte, congregando y dispersando *cuerpos*, produciendo asociaciones y disociaciones, agrupando y desagrupando *cuerpos* activos: acústicos, visuales, gestuales, escénicos, simbólicos y materiales, cada uno de realidad física con ciertas funciones sociales específicas que se ven activadas y registradas por función de las obras de arte en lo social.

Con lo anterior, es importante señalar cómo que opera la inconsciencia en los procesos de producción artísticos, teniendo que la mano de obra incorporada y la fuerza de trabajo del artista son los recursos a partir de los que el mismo artista puede modificar sus determinaciones, tomándolas en sí y para sí, transformándolas físicamente y socialmente, desestructurando y reestructurando la composición de las estructuras, actualizándolas y procesándolas en sus relaciones inconscientes predeterminadas, para ajustarse o diferir de las estructuras, produciendo o reproduciendo ideas, modelos o patrones de arte, reaccionando por subordinación o actuando afirmativamente sobre ello.

Estos procesos no pueden ser ni ajenos ni enajenados de la mano de obra mientras operan en la producción. La enajenación de la mano de obra artística sólo puede ser producida por la abstracción de la fuerza de trabajo, como trabajo artístico abstraído del estado de las cosas, desincorporado y desencarnado.

En el fondo, de lo que se trata, es de liberar la fuerza de trabajo artística de sus determinaciones laborales, institucionales, mercantiles y aún artísticas, que le estructuran y subordinan. Esta emerge como la estrategia observable por función de la *voluntad de poder*, pues ¿qué puede hacer el artista contra las determinaciones de las fuerzas estructurales del trabajo abstracto, de las instituciones, del mercado y del arte, todas inconscientes?, sino determinarlas a un nivel microsocia, a través del trabajo reincorporado en el estado de las cosas, en las mismas instituciones, en el mercado, en el arte y en sus márgenes siempre inconscientes, procesando las determinaciones por operación de su fuerza de trabajo activa.

Tratamos ahora con un arte que funciona escapando decididamente del servilismo de las estructuras que le condicionan, un arte que utiliza su fuerza aplicada para trabajar las cualidades del mundo *de hecho* y del mundo *en potencia*, el mundo que es pero también el que *puede ser*, para tomar las cualidades determinadas y cualificándolas mientras las procesa, determinándolas. A este proceso es al que podríamos denominar la *voluntad de poder hacer*.

La voluntad de poder es un buen principio, si reconcilia al empirismo con los principios, si constituye un empirismo superior, es porque es un principio esencialmente plástico, que no es más amplio que lo que condiciona, que se metamorfosea con lo condicionado, que se determina en cada caso con lo que determina (Deleuze, 2007: 29).

Es posible insistir en que la *voluntad de poder* es determinada y determinante al mismo tiempo, pues utiliza la misma estructura que le determina a gran escala – el arte – para determinarla en su realidad social situada, a pequeña escala, como pequeños actos de una resistencia extraordinaria, pues se trata de resistir extraordinariamente a las fuerzas ordinarias que determinan al arte y a la forma en que éste se piensa y produce, para determinarlo, siempre en la medida de lo imposible, no ya de lo posible, pues lo que se debate en los *cuerpos* es precisamente lo que se puede de lo que no se puede hacer, decir, ver, sentir y experimentar, para que la *máquina artística* funcione de una u otra forma:

1) haciendo que la fuerza de trabajo artística se subordine, reaccionando a las determinaciones estructurales, reproduciéndolas por la enajenación de su fuerza de trabajo abstraído *de hecho*, o bien,

2) resistiendo ésta subordinación para liberar los procesos y las relaciones de producción de dichas determinaciones, actuando sobre ellas por la recuperación de su fuerza de trabajo incorporada al estado de las cosas, participando de ellas, desestructurando las determinaciones que le condicionan y subordinan.

P. ej. las estructuras del arte pueden determinar que el arte, por abstracción, sea complaciente, entretenido y espectacular, también bello, armonioso y exclusivo, o bien, complejo, crítico y crudo, para atender las demandas de su comercialización y su consumo. De igual forma se espera que se presenten, publiquen, expongan y difundan los productos artísticos en determinados espacios y edificios, en determinadas zonas de la ciudad, en ciertos horarios frente a ciertos públicos. Estas determinaciones por

abstracción del arte son demarcaciones que en-marcan precisamente los procesos de producción.

Así encontraremos múltiples determinaciones para cada idea, modelo o patrón artístico, categorizaciones abstractas del arte, preconcebidas y prefabricadas estructuralmente como unidades incorpóreas ajenas a la vida, determinaciones que hacen que el artista sirva reaccionando a estas marcas sobre los cuerpos del arte, reproduciendo las ideas, modelos y patrones. Pero sólo en la medida en la que el artista ignore *de hecho* estas determinaciones estructurales des-en-marcándose, consciente o inconscientemente, tendrá la capacidad de liberar su fuerza de trabajo. Podrá suponerse que lo que se produce es un arte que no reacciona a sus determinaciones, sino que actúa sobre ellas sin reproducir los procesos y relaciones de producción que le son ajenos o enajenados estructural y sistemáticamente.

En este sentido, hablar de arte como una totalidad universal abstracta produce la enajenación del arte, como un arte ajeno a la vida y al trabajo. Sólo un arte con *cuero*, incorporado en los procesos y relaciones de producción, es arte *de hecho*, arte *fáctico*, y por tal, todo arte *de hecho* se hace como diferencia y singularidad, en cada caso, como “objeto de afirmación y placer” (Deleuze, 2007: 6), pues el arte resguarda una empírica del placer, una empírica del deseo.

La determinación de la fuerza de trabajo, si es activa o reactiva, está en la afirmación o negación de la diferencia. Si pensamos en el arte absoluto o en el trabajo abstracto – como fuerza sin *cuero* y sin *voluntad de poder hacer* – se negará la diferencia que existe en la multiplicidad de *cueros* del arte, enajenando las fuerzas implicada en las relaciones y en los procesos que atraviesan los *cueros* sociales vivos, que en cambio, si se afirman en sus diferencias *de hecho*, emerge la posibilidad de producir *cueros* gozosos, que inducen placer y con ello formas de conocimiento (Bignall, 2008).

P.e., el artista o el galerista que practican o promueven cierto modelo ideal de arte, el que se quiera, subordinándose a este, negará que otros modelos y prácticas artísticas sean arte *de hecho*, afirmándose por oposición, negando la multiplicidad del arte y reclamando el derecho de exclusividad artística sobre un modelo privado de arte idealizado, que segrega e ignora la multiplicidad y por lo tanto produce segregación e ignorancia en lugar de conocimiento.

Por otro lado, el artista o el galerista que en sus prácticas estén dispuestos a compartir la exclusividad de la idea de arte con otras prácticas y modelos de arte, gozará de la posibilidad de una amplitud de encuentros, relaciones y procesos prácticos que no luchan por negar la multiplicidad sino que gozan de la diferencia afirmativa de lo múltiple para la producción de conocimiento conjuntivo, sin la necesidad de competir ni desacreditar al otro para sacralizar sus propias prácticas y productos privados.

En los dos casos, encontramos relaciones de producción, producción de segregación e ignorancia, o bien, producción de conocimiento conjuntivo, pero la *voluntad de poder* no se explica únicamente por una disposición anímica de tolerar o incluir las múltiples ideas y modelos de producción, así como sus correspondientes prácticas, sino que es necesario considerar que la *voluntad de poder*, afirmativa o negativa de la diferencia, sucede en dos escalas, en lo micropolítico y lo macropolítico, siendo lo micro de carácter dinámico e inestable, a nivel situado y situacional, mientras que lo macro se da estructuralmente en forma estable, de carácter estatal, legal e institucional (Bignall, 2008), pues son los Estados, las leyes y las instituciones las que determinan la estructura macropolítica a partir de la que los *cuerpos* que se encuentran distribuidos y localizados micropolítica y microsocionalmente, esquema que explicaremos en seguida.

Digamos, de entrada, que no es fortuito que existan artistas y galeristas excluyentes o incluyentes, sino que hay ciertas condiciones que permiten y producen sus subjetividades exclusivas o inclusivas, y que en estas condiciones determinantes tienen un lugar *de hecho* los Estados, las leyes y las instituciones.

Entonces resulta importante señalar que existe el Estado como abstracción, pero también el Estado *de hecho* que establece relaciones que funcionan maquinando sobre el estado de cosas junto con las leyes y las instituciones, pues p. ej. el Estado emite leyes civiles y normativas de urbanización que dan lugar a proyectos, diseños y planos reguladores del trazado de calles sobre la ciudad, produciendo kilómetros de pavimento asfáltico, camellones y banquetas por las que caminamos para asistir diariamente a instituciones que tienen lugar en el mismo trazado urbano que enmarca y distribuye áreas habitacionales de interés social y zonas residenciales, centros comerciales y tianguis, zonas industriales y comerciales, edificios de administración y atención ciudadana, monumentos, parques y plazas públicas, clubes privados y deportivos públicos, lotes baldíos y zonas marginales, iglesias y museos.

Cotidianamente llevamos a cabo trayectos que dibujan flujos vehiculares que transportan bienes materiales como transportan humanos, y el pavimento está preparado de tal manera que soporta precisamente esos flujos, sin siquiera advertir que el Estado, las leyes y las instituciones tienen una realidad material y social *de hecho* que determinan las relaciones y los procesos de todos los días. Es un hecho que los lotes baldíos son breves paisajes silvestres marginales a la orilla o rodeados de la ciudad como es un hecho que las oficinas y palacios de gobierno se encuentran al centro de la misma ciudad.

A estas alturas sabemos que esta maquinaria funciona muy a pesar de lo poco que se piense y se tome consciencia del hecho cotidianamente. Deleuze y Guattari (1998: 147) explican que “cuando Lewis Mumford crea la palabra «megamáquina» para designar la máquina social como entidad colectiva, tiene literalmente toda la razón”.

En este punto, sabemos también que todas las determinaciones a gran escala tienen múltiples realidades sociales a pequeña escala, y para entender que el arte tiene *de hecho* una multiplicidad de realidades sociales, es importante entender que éstas no son realidades ajenas a las estructuras de las que participan.

P. ej., es por las legislaciones educativas que emiten las instituciones de una federación que existen universidades de arte subsidiadas con recursos financieros del erario público como parte de la organización de un Estado; estas universidades son receptoras y reguladoras de flujos colectivos que son formados profesionalmente según los objetivos establecidos en las políticas de educación pública y las demandas del mercado de trabajo, por lo que no será extraño afirmar que los artistas que egresen de dichos centros de enseñanza sean productos de la multiplicidad de factores determinados por las máquinas del Estado, las instituciones y las leyes que tienen por función echar a andar dichas determinaciones. Sea pues que los artistas no se producen solos por accidente de un día para otro, sino que hay en todas partes, partes de la «megamáquina» de la que escribieron Deleuze y Guattari como *máquinas deseantes*.

La realidad social de cada alumno, profesor, administrador o directivo de las universidades de artes, será parcela o parte de las *máquinas deseantes* en determinadas condiciones sociales, y la misma subjetividad de cada uno de ellos, será un producto derivado de estas máquinas, producida por ellas estructuralmente, lo mismo que el artista y el galerista exclusivos o inclusivos son partes de las máquinas sociales y participan activamente de ciertas relaciones con el Estado, las leyes y las instituciones a través de sus prácticas artísticas y sus procesos de producción.

Con todo el determinismo puesto en escena, Deleuze y Guattari rastreaban y construían una salida para el pensamiento *de hecho*, de lo que Bignall (2008) encontraba con ellos que existen dos formas en que el deseo se ensambla:

- 1) El ensamble *molar* o macropolítico, que evita el establecimiento de nuevas conexiones para conservar la identidad estructural de los *cuerpos* compuestos. La estructura *molar* de la que participan el Estado, las instituciones y las leyes, tiene la fuerza para cortar los flujos de deseo en los cuerpos negando sus diferencias e inhibiendo conexiones, separando grandes conjuntos para inscribirlos por múltiples unidades dispersas, diferentes y singulares.
- 2) Ensamblaje *molecular* o micropolítico, en el que es posible establecer nuevas relaciones y conexiones hacia el exterior con el riesgo de que su ensamblaje diera lugar a otro tipo de *cuerpo* que el de origen, descomponiéndose por desestructuración. Son las *moléculas* las que establecen las diferencias a pequeña escala en sus múltiples realidades, pues “las máquinas deseantes viven (...) bajo el régimen de dispersión de los elementos moleculares” (Deleuze y Guattari, 1998: 333).

P. ej., a nivel *molecular*, un artista vive en un domicilio prestado en un bloque a la orilla poniente de la ciudad, otro junto una clínica de seguridad social, otros arrendan en el centro, una pareja de artistas se muda a otro domicilio mientras otra pareja da el enganche para una casa de interés social, y un grupo se reúne algunas tardes en un departamento que acondicionaron como taller de producción. Algunos se conocen entre sí, otros no, son amigos y adversarios, coinciden en ciertos eventos, no en todos, se encuentran en instituciones municipales, estatales y autónomas, se saludan en las calles, emprenden proyectos, planean estrategias conjuntas, se bloquean o se apoyan, se invitan y se repelen, viajan, se agrupan y desagrupan, son empleados, administradores, directivos, docentes, trabajan por honorarios o tienen plazas institucionales, también trabajan por proyectos independientes, se emplean y se desemplean, pagan impuestos, piden préstamos, tienen deudas y las pagan, venden obra y la intercambian, exponen, hacen presentaciones y publican, celebran y van a fiestas, descansan en sus salas y habitaciones, tienen problemas de insomnio y duermen como tablas, tienen familias y relaciones sexuales, padres e hijos, sobrinos, etcétera.

Una comunidad natural de artistas se constituye de múltiples *máquinas deseantes* que relacionan sus fuerzas creando *cuerpos* sociales como *máquina artística* por

inscripción, determinadas por su estructura *molar* pero determinándola en sus relaciones *moleculares*. Todos habitan en la misma ciudad, bajo las mismas determinaciones *molares* a gran escala, en el mismo Estado, compartiendo leyes e instituciones, pero *molecularmente* a pequeña escala determinan las estructuras de las que participan, relacionándose entre sí e influyendo en sus determinaciones, actuado sobre ellas.

La *voluntad de poder* acontece en las determinaciones estructurales dadas *molarmente*, estables y establecidas, pero actúa determinando dichas estructuras afirmativamente. Los múltiples cambios y movimientos *moleculares* darán lugar a ciertas composiciones sociales, y de éstas dinámicas es posible que se configuren nuevos cuerpos sociales transformando las estructuras *molares*.

Con esto damos cuenta de que la *voluntad de poder* es uno de los principios elementales de la *teoría del deseo* al ser determinada y determinante, y la misma *teoría del deseo* explica que la *voluntad de poder* es producida *molarmente* y productora *molecularmente*. Las condiciones molares son *dadas*, mientras que las condiciones moleculares son *tomadas*.

La relación con las máquinas es una relación de poblamiento, pues poblamos las *máquinas sociales* con *máquinas deseantes* “en condiciones molares históricamente determinadas; las *máquinas deseantes* son *máquinas sociales* (...) devueltas a sus condiciones moleculares determinadas” (Deleuze y Guattari, 1998: 406) pues “no hay *máquinas deseantes* que existan fuera de las *máquinas sociales* que forman a gran escala; y no hay *máquinas sociales* sin las deseantes que las pueblan a pequeña escala” (Deleuze y Guattari, 1998: 350).

La *voluntad de poder* es una estrategia de poblamiento de las *máquinas deseantes* a pequeña escala, molecularmente. Existe en el flujo molecular la posibilidad de transformar las estructuras del arte y sus determinaciones molares, creando *cuerpos* políticos, que se encuentran integradas en las estructuras en el proceso de continúa y constante estructuración y desestructuración del arte.

Imaginemos las estructuras determinadas del arte como una superficie porosa que se desintegra para integrar nuevos *cuerpos* artísticos pobladores de la estructura, y son las moléculas del arte las que atraviesan todas las porosidades como pequeñas *máquinas deseantes* que se integran constituyendo *máquinas sociales*, pues “una secuencia del deseo se halla prolongada por una serie social, o bien una *máquina social* tiene en sus engranajes piezas de *máquinas deseantes*” (Deleuze y Guattari, 1998: 350), y la *voluntad*

de poder acontece en las moléculas dispersas de *máquinas deseantes* que atraviesan los poros de la superficie molar desintegrando las estructuras de las *máquinas sociales*, transformando las determinaciones al escapar de ellas atravesándolas.

En conjunto, la *máquina artística* es social y deseante, determinada por reacción a las estructuras inconscientes del arte y determinante por acción afirmativa de la *voluntad de poder* molecular, creando diferencias moleculares *de hecho* entre los elementos que integran su estructura molar, trasfigurando el Estado, las leyes y las instituciones que le determinan.

De igual forma, cuando pensamos el arte, lo pensamos a través de su inscripción en el Estado, en las leyes y en las instituciones, y al modificar la forma en la que lo pensamos, se trasforma *de hecho* la forma en la que se piensan las estructuras del arte, mientras que los procesos de producción pueden transformar las estructuras inconscientes a partir de las relaciones moleculares de material también inconsciente del arte *de hecho*. Es pues que una obra de arte puede subvertir la forma en la que se piensa y se experimenta el mundo, pues en ésta se procesa el mundo.

La relación que se establece entre la estructura molar del arte y las moléculas no es unilateral, es decir, no es tanto que la estructura del arte determine la emergencia social del arte reproduciendo sus esquemas ideales e ideológicos, imitándolos, sino que la relación es de bilateralidad, o mejor, de multilateralidad.

Aunque en muchas ocasiones el Estado, las leyes y las instituciones utilicen al arte como un medio de propaganda y propagación ideológica, como un proselitismo servil, esta operación sólo es una forma reactiva de incorporar la relación del arte con sus determinaciones. Si el arte se subordina es porque la estructura le oprime o le seduce molecularmente para que el mismo arte reproduzca su subordinación renunciando a la posibilidad de crear nuevas configuraciones sociales de las *máquinas deseantes*, esquema en el que lo macro-artístico corta y conduce los flujos micro-artísticos en beneficio de los ideólogos propietarios de las políticas públicas y culturales o del capital, para reproducir sus propios beneficios privados, utilizando la fuerza de trabajo artística por operación de su enajenación.

Deleuze y Guattari (1998: 352) piden que “recordemos los grandes rasgos de una formación molar o de una forma gregaria. Efectúan una unificación, una totalización de las fuerzas moleculares por acumulación estadística, obedeciendo a leyes de los grandes números”. Los grandes números convierten al arte en cifras descodificadas, es decir, en

cifras desincorporadas de su realidad microsocial situada que es enajenada para su manipulación estadística abstracta, cifras que obedecen al contador, al estadista, al economista, quienes conocen las técnicas estadísticas formales, por lo tanto, cifras que se reincorporan a través de las políticas culturales en función de los intereses tecnocráticos, en función de lo que los tecnócratas especulan que es mejor para la vida social del arte por abstracción, abstracción que puede o no asemejarse a la vida social del arte *de hecho*.

La <<cultura>> como proceso selectivo de marcaje o de inscripción inventa los grandes números en favor de los cuales se ejerce. Por ello, la estadística no es funcional, sino estructural, y conduce a cadenas de fenómenos que la selección ha puesto ya en un estado de dependencia parcial” (Deleuze y Guattari, 1998: 353).

Por reacción molar, micro-socialmente el arte puede subordinarse reaccionando y dependiendo de la estructura macro-social que sobre-determina su función molecular, reproduciendo, conteniendo y programando los flujos del deseo. Pero afirmativamente, tenemos que lo micro-social actúa modelando la estructura molar en su actualización, abriendo dos posibilidades, la de subordinarse o la de subvertirse ante las leyes de los grandes números tecnocráticos.

P. ej., en una relación tecnocrática del arte, los estadistas del arte pueden especular que lo mejor para el arte sea subordinarse a un modelo de arte extranjero, promoviéndolo y subsidiando su reproducción, pero son los artistas vivos quienes tienen la facultad de subordinarse a dicho orden o subvertirse por reacción a dicha determinación, pero en suma, lo que prevalece es el vertimiento del artista y de las obras de arte en el campo social atendiendo a la *voluntad de poder hacer*.

Es en el nivel molecular activo en el que el arte puede hacer la diferencia construyendo otro arte de realidad situacional y vivencial, abriendo la vida del campo social según su situación material concreta, escapando de la determinación del arte ideológico, operación en la que las moléculas pueden emerger afirmando sus diferencias al determinar la estructura según la lógica de las comunidades naturales, como arte *nativo*.

Es posible que en un Estado de leyes e instituciones que participen activamente de la multiplicidad de las comunidades naturales pueda operar en función de la emergencia de un arte *nativo*, como una doble apertura, a escala macro y micro, considerando que “macrocosmo y microcosmo son correlativos” (Bachelard, 1983: 206).

P. ej., un Estado democrático representativo puede promover la concentración de recursos municipales, estatales o federales para su ejercicio en la creación de un “Gran Centro de las Artes” que sea igualmente significativo y representativo a nivel regional, nacional o internacional. De esta forma se concentrarán los recursos, los agentes, las relaciones y procesos de producción artísticos en un gran *cuerpo* representativo, concentrando las *máquinas deseantes* en una *máquina social* de alta densidad gregaria pero de mayor visibilidad molar o macro-política.

Por otro lado, un Estado democrático participativo puede promover la dispersión de recursos también municipales, estatales o federales para la creación de múltiples “Unidades Comunitarios de Artes” en las que las comunidades naturales participen en su inscripción molecular por barrios, colonias y distritos dispersos como *cuerpos* artísticos de participación social, distribuyendo las *máquinas deseantes* en conjuntos dispersos de *máquinas sociales* de alta densidad comunitaria, de menor visibilidad molar o macro-política, pero de mayor participación molecular, micro-política y micro-social.

Ahora bien, independientemente de las determinaciones que establezcan las relaciones del Estado con la *máquina artística*, es importante insistir en que la vida social no sólo está determinada estructuralmente por el Estado, es decir, que no es únicamente el Estado el que modela las moléculas sociales vivas del arte, sino que a nivel micro social hay múltiples realidades materiales y sociales que estructuran el comportamiento de las máquinas regulando el flujo del arte, sus sentidos y direcciones, pero como se ha señalado, las moléculas artísticas participan también determinando la producción o reproducción de las estructuras construyendo o de-construyendo aperturas activamente.

P. ej., es posible pensar en la emergencia de grupos y colectivos artísticos como cuerpos de la resistencia activa de la sociedad civil para la participación de la construcción de ciudadanía, *cuerpos* artísticos de realidad molecular que tomarán parte del flujo activo de las determinaciones molares. Aún incluso, un artista solitario y disperso puede participar de alguna resistencia activa al producir obra en un sentido o dirección distintos al que establecen las políticas públicas y culturales.

En cualquier caso, las relaciones de producción micro-artísticas serán correlativas, como correlatos, de las estructuras macro-artísticas, como convergencias o divergencias, pero todas las moléculas inscritas desde la singularidad y la diferencia como acontecimientos sociales del arte resultado de la *voluntad del poder hacer*.

Para dar cuenta de ello, Deleuze y Guattari (1998: 102) observan con Bergson la relación entre el microcosmos con el macrocosmos a partir de la relación entre lo vivo – micro – y el mundo – macro –, no como todos cerrados que se comunican unidireccionalmente, caso en el que el mundo determinaría la vida del arte que le reflejaría e imitaría, miméticamente. Entonces bien, si el mundo produce arte como parte viva, ¿puede el arte vivo producir el mundo?,

si lo vivo se parece al mundo es (...) en la medida en la que se abre sobre la abertura del mundo; si es un todo lo es en la medida en que el todo, el del mundo tanto como el de lo vivo, siempre está haciéndose, produciéndose o progresando, inscribiéndose en una dimensión temporal irreductible no cerrada (Deleuze y Guattari, 1998: 102).

Entonces damos cuenta de que la relación entre el mundo y el arte como *cuerpo* vivo no es una relación de causalidad en la que el mundo causa el arte, o bien una relación de efectualidad, en donde el arte es un efecto del mundo. La relación se abre multiplicándose en relaciones de multi-causalidad y multi-efectualidad.

Para Deleuze y Guattari el todo de lo vivo y del mundo están mal cerrados, son porosos y presentan agrietamientos y pliegues como unidades abiertas en un campo social – humanas y extra humanas, supra humanas y sub humanas –, unidades siempre en proceso. Es entonces que el arte para la *voluntad de poder* es un *cuerpo* que se crea en la afirmación de la dinámica de fuerzas entre el mundo y lo vivo como diferencias indistinguibles entre lo uno y lo otro, pues ambos, el mundo y lo vivo, el hombre y la naturaleza, lo macro y lo micro, lo molar y lo molecular, la estructura y la acción, el arte y la sociedad, se encuentran en una relación de simultaneidad y apertura mutua.

El arte causa y afecta al mundo, lo produce al mismo tiempo que el mundo produce al arte, lo que no quiere decir que necesariamente lo transforme, pues puede reproducirlo reactivamente. La potencia del arte está en la acción de abrir y de cerrar flujos. En éste punto el problema del arte deja de ser el de la causa y el efecto, y se mueve hacia la operación de abrir y cerrar flujos creando sentidos y trayectos, trayectorias que inauguran contigüidades y distancias.

Milton Navarro, colega pintor post-industrial tenía argumentos implícitos cuando platicaba en una reunión de artistas que durante un viaje por el sudeste del país había hecho el hallazgo de la importancia vital del acto de fluir.

Nuevamente la idea de flujo resulta importante para explicar la vida nómada del arte, pues tenemos que las obras de arte y los artistas abren y cierran flujos de entrada y

de salida, van de una locación a otra, de un territorio a otro se conectan y se desconectan, se exponen y se reservan, se hacen escuchar y guardan silencio.

Las obras de arte fluyen y residen en el mundo, y al mismo tiempo el mundo fluye y reside en las obras de arte en una doble apertura, pues las máquinas abren y cierran flujos por el acoplamiento de segmentos contiguos en secuencias que se atraviesan.

P. ej., una obra de arte puede presentar una escena cotidiana de tal manera que abre la posibilidad de experimentar una experiencia extraordinaria que no se vive todos los días, sino única y exclusivamente frente a ésta, intensificando el flujo de la vida asociativa del arte, acelerándola. P. ej., una obra de arte puede vestir el vacío doméstico de una pared para descansar la mirada sobre su superficie pigmentada, como fondo del flujo de la vida cotidiana para re-parar en ella. P. ej., una imagen religiosa puede ser el motivo de procesiones y de la congregación de multitudes, lo mismo que un grupo de metal, consumando una experiencia colectiva y multitudinaria.

Las funciones y usos de cada obra de arte está determinada macro-socialmente, pero su experiencia siempre será a nivel situado micro-socialmente: Las obras de arte son creaciones hechas de los materiales del mundo que al mismo tiempo producen mundos para ser explorados y experimentados, y es por operación de la *voluntad de poder* y la *voluntad de poder hacer* que éstas operaciones son efectivas y experimentables participando activamente de las transmutaciones del deseo, produciendo cuerpos, ensamblando máquinas.

3.1.2 Una posible teoría de la doble estructuración para el arte.

Una vez realizado el análisis de las escalas *molares* y *moleculares* del arte así como sus relaciones determinantes activas y reactivas en el flujo de los *cuerpos* del arte, observables en la *voluntad de poder*, recurrimos a la *teoría de la doble estructuración* de Giddens (1998) quién pone en práctica un pensamiento que permite dar cuenta de estas mismas determinaciones desde el campo de la sociología que interpretaremos, ahora y más adelante, en función de una filosofía social del arte que converge con los planteamientos *postestructuralistas* de Deleuze y Guattari.

Giddens (1998: 62) agrupa dos grandes corrientes en las ciencias sociales de su tiempo al interpretar la realidad social de los sujetos.

Una, el estructuralismo sociológico, que toma al sujeto como un recipiente vacío determinado por la sociedad, que desde la *voluntad de poder* he caracterizado con Deleuze y Guattari como sujeto reactivo de fuerza de trabajo abstracta, o sujeto sin *cuerpo*, desincorporado y enajenado. Esta primera corriente despoja de toda posibilidad de acción e intencionalidad al sujeto sobre las estructuras, como producto derivado de estas.

Dos, la corriente hermenéutica, que toma a la sociedad como una creación plástica del sujeto apuntando hacia un voluntarismo ciego en donde el sujeto determina las estructuras sociales, sujeto colindante de la *voluntad de poder* activa, sujeto con *cuerpo* pero sin determinaciones histórico-sociales, sin contexto.

En el primer caso impera el objeto social y en el segundo la misma tendencia imperativa se transfiere al sujeto. Lo que Giddens señala es la existencia de la escisión cartesiana que aleja objeto y sujeto, aislándose por abstracción el uno del otro, teniendo por un lado, la estructura social absoluta, por otro, el sujeto también absoluto. Ambos absolutismos sociológicos.

Estas tendencias del pensamiento nos llevarían a conceptualizar dos tipos de artistas por polarización abstracta; artista objeto, esclavo de las estructuras determinadoras, y el artista sujeto, amo y creador de las condiciones estructurales de su tiempo. O bien, el artista obrero poseedor de la fuerza de trabajo artística, y el artista patrón poseedor del capital artístico. Personificaciones del proletario y del capitalista marxistas.

Estos dos extremos localizados en ambos *personajes conceptuales tipo* del artista pueden existir para el pensamiento, por extracción del estado de las cosas, es decir, que es posible que estos *tipos* de artista existan en el campo social, pero sería arriesgado reducir la multiplicidad de realidades sociales del arte a éstas dos extremos del pensamiento representacional, de pesada asimetría y polaridad.

Giddens (1998: 322-329) se da a la tarea de resolver esta aparente e infranqueable polémica con la *teoría de la doble estructuración*, colocando en su lugar una dualidad de estructura que se fundamente en la simultaneidad y la reciprocidad entre la acción y la estructura, por operación de la actualización de las estructuras, de una forma muy similar en la que hemos venido desarrollando el problema de la determinación del arte con Deleuze y Guattari. Es importante señalar que éstos tres autores, a los que nos sumamos, buscamos resolver las asimetrías existentes entre el determinismo estructural y

al voluntarismo de la acción, hacia el encuentro de una piedra de toque, de un punto de confluencia pertinente y posible.

Giddens (1998) se detiene a observar cómo es que las estructuras se consolidan gradualmente sedimentándose en las prácticas de la vida social cotidiana, que si lo entendemos por efecto de la *teoría del deseo*, observamos que estas prácticas reiterativas insisten en estabilizar el flujo del deseo, regulándolo, estableciendo un parámetro de regularidades habituales y constantes. Esto implicará que, si el arte es una estructura, esta estructura se sedimenta en la vida cotidiana de las comunidades en las que existe el arte como una práctica social reiterativa y recursiva, en sus relaciones y procesos de producción de realidades sociales.

Es decir, mientras más se piense y practique el arte de cierta forma, más estable, regular y habitual será su estructura, más sedimentada se encontrará el pensamiento y la práctica en la vida cotidiana, por lo tanto serán más recurrentes y reiterativos.

Por lo anterior, si sociológicamente entendemos la realidad del arte como prácticas sociales, es posible relacionar estas prácticas con el principio de la *teoría del deseo* localizable por efecto de los procesos de producción artísticos. Es decir, si entendemos las prácticas artísticas como proceso de producción, será también posible observar los procesos según si son prácticas de producción, registro o consumo social del arte.

Deleuze y Guattari (1998: 24) señalan que en cualquier tipo de producción, en este caso en cualquier tipo de práctica social, hay en cierto modo consumo por operación de la consumación de un proceso.

P. ej. las experiencias que se producen al capturar una imagen fotográfica, al trazar una línea o extender una mancha sobre una superficie, al interpretar un gesto en escena, al escribir una palabra, al tocar una secuencia de notas musicales, al cantar una canción o al silbar una tonada, consuman el proceso en la misma experiencia, en las mismas experiencias de su realización práctica, quizá como una autodeterminación del deseo que se consuma en la confluencia de la estructura y la acción, en donde estructura y acción determinan simultáneamente los registros actuales y activos.

Producir arte consume el proceso de la práctica afirmativa del arte, como inscripción y auto-localización, y al mismo tiempo, como registro afirmativo del deseo. De la misma manera, consumir arte produce experiencias que se consuman en su acontecimiento que son, también, experiencias que registran la localización del flujo del deseo procesando la realidad social en los procesos de producción del arte. Consumir y

producir arte consuman experiencias que afirman la existencia práctica del arte en la vida cotidiana del campo social, creado registros como insumos del arte, como sedimentos de arte.

En este sentido, Foucault no difería en mucho al concebir la historia del arte como una arqueología que permite acceder a distintos momentos del estado de pensamiento en las culturas y las sociedades, que se hacen presentes a través de su sedimentación, por efecto de los registros del deseo que contienen. Por otra parte, algunas líneas de antropología del arte también han recuperado dichos registros al estudiar las tendencias de consumo cultural.

Producción y consumo generan registros estructurales activos incorporados en la cotidianeidad por inscripción, que son en suma registros efectivos vivos del arte, ni especulares ni espectrales. En las prácticas es en donde encontramos tanto a las determinaciones estructurales como a la acción determinadas por simultaneidad y confluencia, como intensificación localizable del flujo del deseo incorporado.

Si bien, la producción, el registro y el consumo de arte son procesos que se consuman como prácticas sociales, estas prácticas son observables y experimentables en la cotidianeidad de los cuerpos sociales, al sedimentarse estabilizando las estructuras por recurrencia, incluso por la recurrencia de la novedad o la ruptura, puesto que si la novedad y la ruptura es recursiva o reiterativa, se establecen como constantes estructurales del arte, como sedimento.

El arte, en este sentido, tiene una especial relación con la memoria, pues los registros conservan y contienen bloques activos de experiencias que se hacen presentes en la conmemoración, en el acto de conmemorar, por tal, lo que se conmemora siempre es lo memorable, y lo memorable es lo que merece un monumento.

Deleuze y Guattari (1997: 169) son claros al explicar que

es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora.

Si la estructura es observable en la sedimentación activa en la vida social cotidiana, el flujo inestable del deseo es observable por sus registros también activos, por lo que todas las estructuras del arte se consuman en el registro de la vida cotidiana, cotidianeidad de la que el arte toma una partida estructural y actual al mismo tiempo,

memorable y significativa. Deleuze y Guattari al ofrecer la obra de arte como un monumento, la presentan como un registro memorable y significativo, observable y experimentable en la vida social cotidiana.

Por monumento no habría que pensar exclusivamente en lo monumental del arte ni en su monumentalidad, sino en la conservación de bloques de sensaciones presentes, que sean memorables y quizá distintas cada vez que se conmemoran.

Incluso los mismos monumentos, p.ej., los oficiales distribuidos por las ciudades, pueden ser insignificantes sino activan experiencias significativas ni memorables, más allá de su referencialidad urbana, lo mismo que los cuadros en las paredes de las casas, si no son vistos, como las composiciones musicales que no son escuchadas.

Tenemos entonces que la monumentalidad, lo significativo o memorable de una obra de arte, no son experiencias proporcionales a sus dimensiones. P. ej. un dibujo es un monumento en tanto que hace memorable su proceso, es decir que cuando se realiza el dibujo se registra práctica y activamente su consumación, registrando significativamente las relaciones que dieron lugar a su composición, conservando y actualizando sus cualidades estructurales y estabilizando el flujo del deseo.

Será posible acceder a los bloques de sensaciones presentes a través del dibujo, p. ej., al tema de la obra, a sus motivos, a la composición formal y técnica, a la singularidad de su universo simbólico y a la vida que dio lugar a su producción. Deleuze y Guattari (1997: 179) explican que “el monumento no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora: o lo encarna: le confiere un cuerpo, una vida, un universo.” El arte permite incorporar esos bloques de sensaciones registrados a nuestra experiencia práctica en la vida social cotidiana, en sus procesos de producción y consumo.

P. ej., cuando escuchamos una canción en la radio, o cuando vemos una película en la televisión, o vemos un grafiti en la calle, existe la posibilidad de acceder a un bloque de sensaciones que no sería posible sin la canción, sin la película y sin el grafiti. Esta es la monumentalidad del arte, pues “estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética («un poco de posible, si no me ahogo»), la existencia de lo posible” (Deleuze y Guattari, 1997: 179). Cabe insistir que estos procesos se experimentan de manera práctica en la vida cotidiana, pues la obra de arte hace posible ciertas experiencias memorables, consumándolas en sí.

Para los filósofos postestructuralistas “el problema en el arte consiste siempre en encontrar qué monumento hay que erigir en un plano determinado, o qué plano hay que

despejar por debajo de un monumento determinado, o ambas cosas a la vez” (Deleuze y Guattari, 1997: 198). Es decir que, para nosotros, el problema del arte consiste en decidir qué es lo que hay que sedimentar en la vida cotidiana durante las prácticas artísticas, o bien, qué bloques de sensaciones presentes es posible registrar en los procesos de producción artísticos.

La relación del arte con la construcción de la memoria es fundamental en tanto que en su producción se decide la posibilidad de hacer memorable y significativa tal o cual experiencia, estableciendo el sedimento de las prácticas artísticas en sus registros, pero es importante aclarar que la memoria no es maniquéa, es decir, que la memoria no es un proceso estático sino dinámico, por lo tanto la memoria como el deseo son inestables en su flujo, y lo memorable cambiará según su inscripción social y su contexto relacional incorporados en las prácticas de producción, registro y consumo.

P.ej., vivencialmente, una misma pieza musical puede conmemorar y significar experiencias distintas, también según se interprete o se escuche, generando así distintos registros afectivos por asociación que se congregan y consuman durante su experiencia asociativa, ampliando, incorporando y encarnando activamente los bloques de sensaciones que la pieza conmemora estructuralmente.

Para establecer cómo es que se sedimentan los procesos de producción, Giddens (1998: 54) señala que toda práctica social tiene una ubicación y una duración en el espacio y en el tiempo, y que estas dejan una *huella mnémica* – propia de la memoria social práctica – que orienta la conducta de los *agentes*, y entendamos aquí *agentes* como *cuerpos, máquinas deseantes y sociales*, p. ej., como *agentes* artísticos, ya personas, ya comunidades, ya colectivos, ya organismos, organizaciones o instituciones sociales del arte.

Las *huellas mnémicas* de las prácticas artísticas, al ser reproducidas, hacen observables las propiedades estructurales en sus actualizaciones cotidianas, en donde la estructura, para Giddens, es un “orden virtual” de relaciones transformativas y regulares.

Nuevamente es necesario enfatizar que las estructuras “virtuales” son observables y experimentables en los registros, como en las obras de arte, pero también en las relaciones y en los procesos de producción vivos, actuales y actuantes, pues los registros se producen por la reproducción de las prácticas artísticas y la recurrencia sobre alguna *huella mnémica*, como una regularidad en el comportamiento de los cuerpos, las máquinas y los *agentes*.

Esto implicará que no sólo existen regularidades o irregularidades estructurales en las obras de arte, sino en las prácticas que dan lugar a su producción, p.ej. en la forma en que se saludan los artista y los gestores o promotores culturales, entre los mismos artistas, las conversaciones que se sostienen en los procesos, lo que los públicos, las audiencias y los consumidores opinan o sienten frente a las obras de arte, los circuitos de presentación, exposición, publicación y divulgación. Este conjunto de prácticas cotidianas son también parte del sedimento de las máquinas artísticas, y en todos ellos se consuma y conmemoran experiencias recurrentes y reiterativas.

Es posible afirmar que la estructura virtual o molar es regular y, por lo tanto, reguladora y modeladora de los flujos del deseo, en el establecimiento de regularidades y modelos en el comportamiento moleculares y en los flujos de las *máquinas deseantes* y los *agentes* del arte, aunque molecularmente se pone en juego la actualización de la estructura.

Si una práctica de consumo, registro o producción artística es reproducida por un cuerpo social insistentemente, genera huellas que regulan los procesos de producción, modelándolos, produciendo modalidades artísticas o modos de hacer arte que al mismo tiempo modelan experiencias sociales, revelando las estructuras virtuales en cada una de sus actualizaciones que reaccionan reproduciendo dichas propiedades estructurales, dejando marcas o registros en los cuerpos sociales, relación en la que pareciera que las máquinas artísticas marcan a los cuerpos, afectando su composición relacional y asociativa, por tanto su composición afectiva y sensible.

En este sentido el arte no es observable ni como flujo de deseo ni como estructura virtual, sino como registros incorporados en las obras de arte y en las prácticas de los cuerpos sociales, constituyendo cortes reconocibles en las secuencias de las *máquinas sociales*. Ahora sería posible concebir al arte como un cuerpo marcado o cortado, o como un corte parcial en el cuerpo social poblado de multitudes de *agentes maquínicos*.

Por lo tanto no es posible decir qué es el arte sino hasta su registro social, es decir, hasta que se revela una estructura en el mundo material, cuando nos encontramos ante un objeto o una acción que nos permite decir: – esto es arte –, aunque se haya convertido en registro, como una localización o un emplazamiento del deseo en el marco de ciertas asociaciones a las que llamamos “arte”, relacionando ciertos objetos, ciertas prácticas y procesos de producción y reproducción sociales que pasan y re-pasan la

comentada *huella mnémica*, marcando los *cuerpos del arte*, con inscripciones más o menos regulares.

P. ej., ¿qué sería del arte contemporáneo sin el registro neoyorquino de Duchamp y Warhol, o el registro mexicano de SEMEFO y Gabriel Orozco?; ¿qué pasaría si borráramos el registro de los Tigres del Norte de la música norteña mexicana?; ¿si olvidáramos todas las películas de Hollywood, o los Simpson?; o México sin Posada, sin los muralistas, sin Frida, sin Juan Gabriel, sin barro de Oaxaca, sin chiles poblanos; o las salas de las casas sin la última cena, o las bardas de los barrios populares sin Vírgenes de Guadalupe, las calles sin grafiti, sin publicidad. El arte no sería el mismo del que practicamos sin estos registros de contextualidad social relativa. ¿Qué sería de un pintor sin color, de un fotógrafo sin luz, de un músico sin sonidos, de un escultor sin espacio, de un poeta sin palabras, mudo?, las estructuras están aquí actualizándose materialmente.

Ahora el arte emerge como el registro de una parte del estado de las cosas por inscripción social y operación de las *máquinas sociales* en las *máquinas deseantes*, constituyendo las *máquinas artísticas*, marcando los cuerpos sociales como proceso regular o irregular de las estructuras virtuales del arte activas molecularmente e incorporadas microfísicamente.

Siguiendo a Giddens (1998: 71), éste observa que cuando una práctica se reproduce por largos segmentos de espacio-tiempo, mayores a la vida de una persona, es decir, por segmentos supra-individuales, podemos decir entonces que dicha práctica se *institucionaliza*.

Cuando el arte se *institucionaliza* es por la reproducción de un conjunto de prácticas que insisten en su registro sobre el campo social como reiteración del arte, reproduciendo prácticas estables y regulares del arte por largos segmentos espacio-temporales, es decir, por transversalidad y recurrencia. Estas prácticas son observables y experimentables por las personas por su inscripción social, es decir que lo que sea el arte dependerá de la inscripción de las personas según sus unidades geo-socio-temporales, instituidas por segmentos espaciotemporales mayores al segmento de su vida.

Como se puede inferir, el arte para una maestra de secundaria, para una maestra de telesecundaria, para un bibliotecario, un jardinero, un albañil, una curadora, un agricultor y un artista, no serán los mismos, pero por inscripción, a cada uno de ellos les corresponden ciertas prácticas instituidas del arte que les son correlativas estructuralmente, pues se encuentran en los registros y prácticas artísticas de su vida

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cotidiana, en la música que escuchan, las imágenes que les rodean y la cultura que producen, reproducen y consumen, que prácticamente forman parte de su contexto antes y después de sus nacimientos y muertes, lo que, insistimos, no quiere decir que dichas prácticas sean estáticas, pero presentan ciertas regularidades o rasgos distintivos en sí y entre sí, determinadas espacio-temporalmente.

Giddens (1998: 26) denomina a la realidad localizable espacio-temporalmente de las prácticas sociales como *regionalización*, lo que implicará que el arte se encuentra siempre incorporado en un cuerpo social físico y finito, el que sea.

Por lo tanto, si tenemos que las prácticas artísticas son sociales y están incorporadas por *regionalización*, es posible afirmar que existen múltiples prácticas artísticas *institucionalizadas*, y además, que éstas, las *instituciones* del arte, al estar inscritas espacio-temporalmente, les corresponde un cuerpo social finito, por lo tanto mortal, con lo que se puede extender una posible mortalidad del arte y sus instituciones.

Es posible pensar en la posibilidad de experimentar el maravilloso acontecimiento del nacimiento y muerte de ciertas prácticas instituidas del arte, una aurora o un ocaso del arte; también es posible importar y exportar sus prácticas y sus ideas, hacerlas renacer al reproducirlas y asesinarlas al evitarlas, abandonándolas y olvidándolas. También es posible pensar que en este contexto las personas, los agentes, los cuerpos sociales y las máquinas artísticas de las que participan, tienen una función en todo esto, en la definición de la vida práctica, activa y afirmativa del arte.

Deleuze y Guattari (1998: 136) observan la posibilidad de “poder vivir las propias instituciones como mortales, en el poder destruirlas o cambiarlas según las articulaciones del deseo y del campo social, al convertir la pulsión de muerte en una verdadera creatividad institucional” que conduce a la “nueva tierra (...) alrededor de la cual los *esquizos* giran, planetas de un nuevo sol” (Deleuze y Guattari, 1998: 136).

Tierra y sol que no son otra cosa que metáforas de las nuevas instituciones inexistentes y posibles – del arte – que no se sedimentan en la promesa esperada por la reproducción social, sino en la producción del flujo deseante del arte *de hecho* y en las relaciones que su flujo conecta, procesándolas en la creación de nuevas prácticas sociales *regionalizadas*, no ya *institucionalizadas* ni instituidas, sino constituidas por la emergencia de prácticas moleculares como irregularidades en la estructura virtual o molar del arte.

Es decir que las personas, los sujetos, no están condenados a reproducir la estructura subordinándose a las prácticas instituidas del arte, ni es verdad que las estructuras son resultado de la voluntad caprichosa de los sujetos, sino que la *teoría de la doble estructuración* permite pensar el arte como un ensamblaje recíproco y correlativo entre las estructuras y los agentes, ambos *regionalizados* en una realidad social de contextualidad relativa, dinámica y finita.

Desde esta perspectiva, ninguna estructura, ninguna práctica instituida del arte, será infalible. Si el arte *de hecho* sólo existe molecularmente en sus actualizaciones prácticas, y las condiciones para su actualización se encuentran en su *regionalización* situada en múltiples unidades geo-socio-temporales, resultará ingenuo suponer que en esta multiplicidad existan condiciones únicas, regulares y estandarizadas para las prácticas artísticas. P. ej., es ingenuo pensar que el arte *de hecho* podrá ser el mismo en Paracho, Michoacán, que en Houston, Texas. Sus monumentos-registros tampoco serán los mismos. P.ej. reproducir una canción una y otra vez hasta agotarla, hablar de arte insistentemente en el mismo sentido hasta el fastidio, ver los mismos programas de televisión, las mismas películas, son prácticas insostenibles y finitas del arte, por tanto la necesidad actual y actuante del arte vivo como fugas del arte instituido por conformidad práctica.

Qué sucedería entonces si se convocara a un congreso de arte, a un encuentro artístico, a múltiples cuerpos sociales, a sindicatos de maestros, comerciantes, políticos y artistas. Qué pasaría si un rotulista expusiera en una galería de arte, o un músico popular diera una conferencia de música, si escribieran libros. ¿Es necesario socialmente que los especialistas en arte presupongan que pueden imponer una definición unívoca de lo que es el arte, o las mismas comunidades no tienen ya sus propias definiciones prácticas *de hecho*?, son algunas preguntas que se pueden asomar desde aquí para la sociología y la antropología del arte, o bien, para el arte de temperamento social y antropológico.

Pensemos ahora en un arte *falibilista*, que encuentra en la multiplicidad la posibilidad del equívoco de su función *regionalizada*, la posibilidad de decidir sobre sus registros, sobre su *huella mnémica*, sobre la construcción de la memoria del arte que le será recíproca, correspondiente y correlativa a su contexto relacional.

Lo que tenemos es un arte constituido de comunidades naturales que atienden a sus inscripciones *regionalizadas*. El arte emergerá más que como un lenguaje absoluto, universal o global, como múltiples dialectos en comunidades de hablantes, más o menos

concentrados o dispersos, más o menos solitarios o multitudinarios, con ciertas prácticas y rituales. Los miembros de dichas comunidades naturales son quienes realizan tales o cuales prácticas artísticas, procesando tal o cual vida del arte, creando el registro de ciertos bloques de sensaciones y experiencias que les corresponden.

Si bien, los estudios marxistas desarrollaron el problema de la estructura económica como determinante de las superestructuras de la vida social, política e ideológica, es a través de la *teoría de la doble estructuración* de Giddens y la *teoría del deseo* de Deleuze y Guattari que podemos inferir la existencia de las infraestructuras como un concepto que nos permite dar cuenta de la realidad regionalizada, molecular, micro-física y micro-social, que afecta y actualiza las estructuras.

Es en la infraestructura del arte en donde la estructura virtual intangible y el flujo del deseo también intangible se incorporan, se encarnan y se les confiere un cuerpo social situado molecularmente, observable en las actualizaciones en las que emerge el arte como prácticas sociales, de tal forma que sería imposible la existencia de un arte sin infraestructura, sin la cual sería igualmente imposible cualquier estructuración posible del arte.

Cabe recordar que “el principio más general del esquizoanálisis dice (...) que el deseo es constitutivo de un campo social. De cualquier modo, es infraestructura, no ideología” (Deleuze y Guattari, 1998: 358), pues a toda ideología corresponden ciertas prácticas y realidades experimentables en la infraestructura social.

3.1.2.1 Arte como *agenciamiento*.

Una vez logrado cierto equilibrio y simetría conceptual entre estructura molar y acción molecular por correlatividad, correspondencia y reciprocidad, de entrada se abren dos opciones alternativas hipotéticas para la acción en la infraestructura social. En esta encrucijada se encuentran dos términos, 1) el de la *reproducción* reactiva y reiterativa de la estructura, sedimentándola, o 2) el de la *producción* activa y emergente de nuevos órdenes de acción. Por inducción, la *reproducción* estabiliza y la *producción* desestabiliza.

P. ej., podemos suponer que una obra de arte en un museo estabiliza las prácticas institucionales del arte reproduciendo la función del museo de arte y la función de la obra de arte en el museo. Una obra de arte en un baño público desestabiliza su práctica

instituida, pero no pasará de una consideración para el usuario, una ocurrencia, un chiste, una equivocación o un olvido.

Veamos que existen por lo menos dos formas estratégicas de hacer funcionar el arte: la estable y la inestable, pero esto desde una perspectiva formal, es decir, haciendo énfasis en la forma de su función aparente, y ambas formas son observables en el campo social, como una posibilidad en su contexto relativo, pues tanto se puede colocar una obra de arte colgada en un museo como en un baño público, y ambos casos pueden ser prácticas reiterativas o emergentes. P. ej., con las tendencias de la sociedad civil a la ciudadanización del arte, puede ser imaginable, posible y recurrente, en algún contexto, la práctica de arte en los baños públicos.

Danto (2005), teórico del arte estadounidense, comenta que en algún evento público fue invitado para charlar del tema de “el arte como medio de transformación”. Frente a tal invitación decidió realizar un ejercicio de honestidad, declarando que el interés por “el arte como medio de transformación” no era otra cosa que una pretensión discursiva de trasnochados.

Si se toma en cuenta la notable opinión de Danto, el arte no es mesiánico ni necesariamente revolucionario, tampoco condición ni promesa de grandes cambios sociales. En el enunciado es posible recuperar un cierto escepticismo frente a la grandilocuencia ideológica del arte, así como una aparente objetividad y prudencia derivada de una pretendida claridad racional.

Pero piénsese en una posibilidad más simple, p. ej. el arte transforma en la relación que emerge al conectarnos con éste, en cómo nos afecta, en cómo cambia las relaciones que establecemos y abrimos con el mundo mientras lo experimentamos subjetiva y objetivamente.

No se piensa entonces que el arte transforme la estructura molar abstracta, sino que el arte opera molecularmente, por casos discretos, en la infraestructura relacional y asociativa. Es en este sentido que el arte transforma, sin pretender de antemano que se transforme el nivel de la estabilidad social sino en el nivel de las asociaciones que establece en continuo advenimiento, con sus respectivos cortes y flujos, alcances y potencias.

Retomando el ejemplo de la obra en el museo y la obra en el baño público, en ninguno de los dos casos se puede asegurar *a priori* que exista más o menos transformación, entendiendo que la transformación dependerá de la intensidad y el sentido

en el que el espectador o interlocutor se encuentren afectados por el acontecimiento, considerando además que no existe un espectador o interlocutor ideal o abstracto, sino que son personas inscritas en múltiples cuerpos sociales, como partes de máquinas. Todo el esquema de transformación dependerá entonces de la forma en que se conecten y se vean afectadas las partes relacionadas.

Para evitar la abstracción y la generalización imprudente del arte y el sujeto, y a favor de la multiplicidad y parcialidad maquínica, Bignall (2008) observa en la filosofía política de Deleuze y Guattari un concepto de estrategia subjetiva de transformación a través del campo social: *el agenciamiento*.

Para abordar *el agenciamiento* en Deleuze y Guattari y rastreando el uso que se hace de este concepto en la obra de los autores, surge un problema con las traducciones que se han hecho del *agenciamiento* en sus textos y en los de quienes les retoman, problema que necesita ser comentado brevemente.

Del original en francés *agencement*, en la traducción al español del libro de *Kafka. Por una literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1978: 31) de Jorge Aguilar Mora, éste lo traduce por la palabra *dispositivo*, haciendo la salvedad que nada tiene que ver con *dispositif* de Michel Foucault. Aquí un primer problema, del que resolvemos conservar el concepto de *agenciamiento* en lugar de *dispositivo*, por evitar asociaciones conceptuales con el concepto foucaultiano y por fidelidad al sentido que se desarrolla en este texto.

Por otro lado, en algunas traducciones del francés al inglés (Ramey, 2006; Dolwick, 2009), el *agencement* es traducido por *assemblage*, en español *ensamblaje*, concepto que se desarrollará en el siguiente apartado de este texto y que se asemeja al *agenciamiento*, pero al que corresponde otra función que también será revisada. Es Zdebik (2007: 64) quien señala que el término *assemblage* falla al capturar los elementos cruciales del *agencement* en el proceso que la palabra describe.

Con lo anterior, *agenciamiento* se tomará con fidelidad al texto de *Kafka. Por una literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1978) y no a su traducción, coincidiendo con Zdebik (2007) y Bignall (2008), mientras que el *ensamblaje* será trabajado con mayor precisión en el siguiente apartado, estableciendo algunas diferencias funcionales, siguiendo el sentido que Deleuze y Guattari hicieron del concepto, en el mismo sentido en el que Ramey (2007) y Dolwick (2009) lo usaron posteriormente.

Entonces bien, para la conceptualización del *agenciamiento*, de entrada, en *Kafka. Por una literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1978) se encuentran algunos comentarios

de un personaje en una novela de Kafka, comentarios que permiten establecer un primer indicio de lo que se irá definiendo como agenciamiento:

En Josefina la cantora o el pueblo de los ratones es poco probable que Josefina cante, lo único que hace es silbar y no mejor que cualquier otro ratón, más bien peor, de tal forma que el misterio de su arte inexistente es todavía mayor (Deleuze y Guattari, 1978: 14).

Si Josefina silba, es por su silbido que existe el arte inexistente, que es misterio. Entonces ¿qué es lo que produce ese silbido para ser un misterio?

El arte de Josefina (...) consiste en que, al no saber cantar mejor que los otros ratones, y al silbar incluso peor que los otros, realiza quizá una desterritorialización del “silbido tradicional” y lo libera “de las cadenas de la existencia cotidiana” (Deleuze y Guattari, 1978: 15).

La contradicción de un silbido que es arte, pero que al mismo tiempo es arte inexistente, es un desajuste en el sedimento de lo que los autores llaman “silbido tradicional”, en la práctica instituida del silbido y en su institucionalización, observable en “las cadenas de la existencia cotidiana”. Josefina da vida y encarna un arte que existe por que produce un desajuste, una ruptura, un corte en la *huella mnémica* de las prácticas artísticas, con un silbido que no corresponde a su práctica instituida, de donde surge su misterio en la producción de un arte que no existe, aún.⁶

Para explicar llanamente la posibilidad de dar existencia a lo inexistente, piénsese en la recurrencia teórica de Deleuze y Guattari por las operaciones de pegar y cortar, procedimientos propios del trabajo de edición, es decir que aquí agrupamos las operaciones de pegar y cortar en la operación compuesta de editar.

La estructura consistirá en las prácticas editadas en la existencia cotidiana, estables por su recurrencia y su recursividad, mientras que el *agenciamiento* será conceptualizado como la operación de prácticas inéditas que cortan precisamente las cadenas de lo cotidiano, intensificando la amplitud de las experiencias, fuera del rango de la habitual: a pesar de que el silbido de Josefina era peor que el de los demás, era poco habitual, dígase, singular y quizá cortante en relación a la práctica de silbar.

⁶Del arte que no es arte, pero que se le parece, existen extensos estudios en la Universidad de Guanajuato, a cuenta de la pluma de Benjamín Valdivia (2007) y un grupo de teóricos del arte que conciben la realidad objetual de gran parte del arte contemporáneo como objetos meta-artísticos.

El *agenciamiento* es una práctica sin registro sobre el sedimento de las prácticas instituidas, un proceso inédito en la estructura virtual, pero posible *de hecho y hecho* posible: por lo tanto Josefina realizaba un *agenciamiento* al silbar, dando existencia a un arte que no existía con anterioridad, y que quizá no exista como tal luego de su acontecimiento.

Se puede suponer que su silbido provenía desde fuera de la estructura, por debajo o por los lados, junto a ella, por encima, desde la infraestructura molecular; de ahí el enigma de su misterioso sonido. Este aparente sonido misterioso crea un nuevo registro, un registro inédito que corta abriendo el sedimento de la experiencia cotidiana, una nueva posibilidad artística o un arte posible, en donde recurrimos nuevamente a la posibilidad como categoría de lo estético.

Nótese que las secuencias de experiencias en la existencia cotidiana, habitual y editada, se encuentran en un rango de experiencias indiferenciadas. En la vida ordinaria es observable la existencia de experiencias que nos son indiferentes por su trivialidad, situaciones contextuales que lo mismo nos dan si suceden o no, sucesos que inhiben la posibilidad de establecer una relación afectiva con estas experiencias, pues en nada nos afectan.

P. ej., es posible atravesar una ciudad de polo a polo en algún vehículo, particular o público, sin vernos afectados en el trayecto, sin que emerja un rasgo de singularidad en la secuencia de experiencias, sin generar algún registro memorable y significativo del trayecto, aquello a lo que la sociología ha denominado los *no lugares*. En este sentido las ciudades son centros de producción de ignorancia e indiferencia, puesto que sería imposible atender a cada experiencia o estímulo, sería imposible operar en la intensidad de esa multitud sobrepoblada de cuerpos, partes y partidas, por lo que la indiferencia se presenta como una cualidad práctica y operativa de la vida urbana, así como una condición determinante de su funcionamiento.

Ramey (2006: 20-21) observa que a través del proceso de extraer la diferencia, a través de “forzar” la resonancia entre los estados del tiempo y el espacio, el artista nos da la sensación de un mundo difiere, diferente en cuanto a las categorías y los términos en los que generalmente imaginamos que es posible e imposible para nosotros ser y devenir.

Es decir que el artista puede ser aquel que extraiga de la cadena de experiencias habituales, ordinarias y cotidianas, que nos son indiferentes, experiencias que nos afecten de tal forma que nos permitan hacer una diferencia, extrayéndonos de lo indiferente, de lo

editado, hacia el *agenciamiento*, que no pertenece particularmente al artista ni al interlocutor del arte, sino al conjunto maquínico compuesto que corta el plano de la indiferencia por la asociación de partes que producen experiencias afectivas singulares y diferentes: un *agenciamiento* es una formación maquínica que incorpora la diferencia en el campo social, al crear una diferencia correlacional que corta con la indiferencia práctica de la vida ordinaria, produciendo quizá nuevos significados, nuevas conmemoraciones, nuevos afectos y formas de relacionarnos con el mundo.

También Ramey (2006: 29) apunta que la función del arte opera en la lógica de la realidad que se construye con la emergencia de nuevas relaciones o relaciones nóveles entre sus componentes, y el arte se produce en la actualización y articulación de dichas relaciones, doblándolas, flexibilizándolas, movilizandolas sus sentidos habituales: abriendo nuevas posibilidades de conexión afectiva, cortadas de lo habitual para ser editadas por efecto del *agenciamiento*.

Con esta afirmación podemos descentrar la atención fetichizada en el objeto artístico, llámese obra de arte o acción artística, para atender a su función relacional, asociativa y afectiva. Pero antes, para que las relaciones sucedan debe de haber una extracción y una posibilidad de encuentro producida por las máquinas, cortando, generando una apertura para el acontecimiento de nuevas relaciones.

P. ej., un visitante a una galería de arte se encuentra por un momento frente a una pintura colocada sobre una mampara de madera, o bien, frente una pieza de arte conceptual, una instalación. El visitante, al conectarse con la pieza, no se encuentra afectado, la pieza no le produce nada más que indiferencia y apatía. No habiendo nada memorable ni significativo, no emergiendo arte en la correlación afectiva, el visitante ignora la pieza y continúa su recorrido en búsqueda de encontrar una fisura que le afecte en algún sentido, un encuentro que le permita producir alguna diferencia, alguna experiencia inédita, algún *agenciamiento*.

Al cortar, la *máquina artística* produce diferencias en los segmentos continuos, para producir discontinuidades que generen nuevos sentidos a la experiencia social inédita.

En este sentido, el arte no es tanto un medio de *agenciamiento*, sino un tipo singular de *agenciamiento de hecho* al que se le denomina arte, es decir, un tipo de corte maquínico al que llamamos arte. Fergus (2002: 50) encuentra que Rajchman extrae de Deleuze un espacio amorfo que demanda un nuevo cuerpo capaz de generar tipos de

relaciones inéditas, relaciones en las que el arte es capaz de negociar inventivamente nuevos espacios-tiempos a los que nos son impuestos. Es así que el arte puede extraer sensaciones de nuestros cuerpos y de la memoria habitual, percepciones y sentimientos que escapan del sentido común y de la cadena de la existencia cotidiana, rasgo último específico del *agenciamiento*.

La potencia del *agenciamiento* la encontramos en Deleuze y Guattari cuando hacen explícitas sus demandas creativas en el campo de la filosofía al escribir en *el Anti Edipo*: “tan sólo queremos la inocencia y la paz y que se nos deje tramar nuestras pequeñas máquinas, oh producción deseante” (Deleuze y Guattari, 1998: 119).

Como se ha sostenido, las pequeñas máquinas son las máquinas moleculares de la infraestructura, invisibles molarmente, estructuralmente; máquinas que afectan al mundo y de las que participamos formando parte de sus conexiones asociativas como objetos parciales, con la posibilidad de “volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir” (Deleuze y Guattari, 1997: 184). Estas fuerzas invisibles son las fuerzas sedimentadas en la vida cotidiana, son las fuerzas invisibles de la estructura virtual-molar que nos afectan, que nos hacen devenir, fuerzas que pueden ser intensificadas por operación del arte, para hacerlas sensibles, para sentir molecularmente sus efectos estructurales invisibles.

P. ej., durante la producción de un objeto artístico se concentran un conjunto de experiencias que son extraídas del sedimento de la vida cotidiana para afectar los materiales, transformándolos, otorgándoles una nueva composición. El objeto concluido, la pieza, la obra de arte, ahora es el devenir de múltiples experiencias inciertas, pues no se sabe qué pasará con esta extracción de mundo en el mundo, durante su proceso de socialización; no es posible asegurar las relaciones que detonará, los futuros que constituirá, sino como devenir y potencia maquínica, que a su vez se conectará con el sedimento, en la infraestructura y en lo cotidiano.

El devenir y la potencia maquínica del arte insiste en la categoría de lo posible, en la posibilidad de afectar las determinaciones de las relaciones y procesos de producción sociales, para devenir nuevos y otros cuerpos, abriendo las estructuras ejercitando la posibilidad de la autodeterminación, no del sujeto absoluto aislado, sino la autodeterminación al decidir que parte de la vida cotidiana y del mundo será extraída, tomada para ser reconfigurada y compuesta, para luego ser dispuesta nuevamente a las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

determinación asociativa, las cuales se verán afectadas de forma incierta por este nuevo compuesto molecular, como posibilidad conectiva.

Es entonces que una obra de arte se entenderá como una corte de potencia asociativa y como un devenir social dispuesto a producir nuevos cuerpos inéditos de los que formamos parte al conectarnos, al mirar, al escuchar, al sentir, al pensar y al experimentar, al ser afectados por la obra de arte que es una parte del mundo posible.

Bignall (2008) encuentra que, tanto Foucault como Deleuze, observan que existen fuerzas virtuales que le dan realidad histórica a la actualidad, y se preguntan acerca de qué acciones son las que darían lugar a una actualidad alternativa, tomando en cuenta el poder o la fuerza de la virtualidad. Es decir que las obras de arte extraer partes de la realidad histórica producen fuerzas que pueden afectar la actualidad, presentando o abriendo alternativas para que el deseo fluya a través de ellas produciendo en su flujo experiencias inéditas, más o menos discretas.

Además consideran que el poder y el deseo son la condición del ímpetu de la acción social, es decir que el deseo es causa de las formas sociales y de la posibilidad de *agenciamiento*, que es el ejercicio de poder abrir lo que deviene, abriendo las estructuras virtuales y molares contra todo lo que pareciera oprimir al deseo, contra la imposición del imperialismo ontológico del egoísmo, o bien, contra el deseo de dominar, de apropiarse y excluir al Otro. Es pues que Bignall (2008: 130) contempla la posibilidad de producir una forma transformativa y ética de *agenciamiento* a partir de la *teoría del deseo*, que afirma la existencia de otras realidades, posibles y diferentes, a las que se nos presentan como *dadas* estructuralmente.

Es observable que las prácticas instituidas del arte y la actualización de su estructura virtual pueden ser una estrategia de propaganda ideológica, un instrumento de proselitismo o persuasión, pero su imposición siempre será a nivel social y molecular. Si la imposición de un arte ajeno, que busca dominar, no logra crear realidades sociales en la infraestructura, éste arte no será posible ni memorable sino como indiferencia y olvido, o como reacción contestataria e inconformidad manifiesta. En esto consiste el reproche y el gran olvido del arte, en el olvido y la enajenación de la realidad social.

Las realidades del arte son posibles al producir diferentes cuerpos sociales por la operación de las pequeñas máquinas de la infraestructura, en el mundo de la micro-física del arte que nos define y de la que formamos parte en las prácticas micro-sociales. Con esto, es posible que exista mucho más arte en las manifestaciones populares, si se quiere

vulgares, que afectan singularmente las experiencias multitudinarias al afirmar la vida cotidiana de las multitudes, que en los grandes centros de producción y promoción artísticos cosmopolitas que afectan la experiencia de unos cuantos, afirmando su individualidad negando la multiplicidad y la diferencia.

Para Bignall (2008), el deseo es la vía de empoderamiento, o de *agenciamiento*, como actualización de la auto-organización, siendo el poder y el deseo los que determinan la cualidad de las relaciones como activas o reactivas en tanto que niegan o afirman la diferencia, contienen o conectan el flujo del deseo para formar cuerpos, siendo el deseo el que permite los cortes y asociaciones, y el poder la emergencia de las prácticas de tales relaciones de producción social.

El deseo es la fuerza que posibilita el arte, y el poder es el ejercicio de esa posibilidad de *hecho*. En este entorno, el *agenciamiento* consiste en la participación diferenciada de las pequeñas máquinas del arte que nos constituyen, en la creación de esos pequeños monumentos de la experiencia que son memorables y dejan un registro, singular e inédito, que afecta significativamente el flujo del deseo en la cadena de experiencias cotidianas.

Deleuze y Guattari (1998: 69-70) recurren a Klossowski, quien descubre “cómo la producción social y las relaciones de producción son una institución del deseo y cómo los afectos y las pulsiones forman parte de la misma infraestructura”. Es a nivel de la infraestructura social en donde se encuentran las condiciones mismas del *agenciamiento* por la posibilidad de la emergencia de cortes inéditos de participación artística, es decir, cortes que produce el arte en algún punto, en algún momento de la producción social afectiva, en la estructura pulsional de las multitudes, más o menos congregadas o segregadas, más o menos públicas o privadas.

Independientemente de la profundidad de la huella que una obra de arte pueda tener, el *agenciamiento* hace posible una realidad social, p. ej., a partir de la singularidad de una pieza musical muy famosa, una pintura muy reproducida, un poema muy publicado, una novela muy leída, una película muy proyectada, el *agenciamiento* puede ser producido de hecho por su función micro-social, afectando la vida cotidiana de las piezas en las pequeñas máquinas, produciendo devenires posibles, lo mismo que un pequeño gesto, un trazo discreto y un silbido desconocido.

Pensemos cómo las piezas musicales son motivo de rupturas con lo cotidiano durante los encuentros sociales por el establecimiento empático de afinidades afectivas,

es decir, por afinidades en las formas de experimentar la vida, por afinidades en la forma en que el mundo nos afecta y cómo lo enfrentamos, por simpatías afectivas y pulsionales. Es común que grupos de amistades compartan gustos musicales, y que dichos grupos musicalicen sus reuniones y fiestas con ciertas piezas memorables, escuchándolas o cantándolas, generando experiencias sociales nóveles molecularmente, es decir, *agenciamientos*. Estas piezas musicalizan el fondo afectivo y pulsional de las comunidades en la infraestructura molecular.

Como este tipo de *agenciamientos*, encontramos también las dedicatorias de canciones y poemas, o el recuerdo compartido de la escena de una película, del pasaje de una novela, o la conversación en torno a una obra de artes visuales; todos estas son prácticas de consumo artístico, pero de producción de experiencias sociales afectivas inéditas, constituyendo así realidades colectivas.

En el caso de la producción artística, el *agenciamiento* consiste en componer bloques de sensaciones o unidades orgánicas de experiencias extraídas desde la cadena de la vida cotidiana para la producción de experiencias también inéditas que dejan un registro de dicha extracción en un objeto o acción artística.

Para llegar a componer unidades orgánicas de experiencias significativas, el artista tiene que enfrentarse, primero, con la virtualidad de las estructuras como se encuentran *dadas* en los procesos de producción. Piénsese que en que la estructura se encuentra previamente codificada según las tendencias del arte y sus prácticas instituidas, según las huellas de los registros editados, que son inmediatos.

El pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya tan cubiertas de tópicos preexistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar para hacer que pase una corriente de aire surgida del caos que nos aporte la visión (...) El arte efectivamente lucha con el caos, pero para hacer que surja una visión que lo ilumine un instante, una Sensación (Deleuze y Guattari, 1997: 205).

El *agenciamiento* en la producción artística opera esquizofrénicamente, en cuanto que el artista, al enfrentarse al vacío codificado o a la estructura virtual que saturan de información los procesos, debe de proceder a descodificar, a delimitar para mezclar los códigos descomponiendo su estructura sedimentada en la cadena de la existencia cotidiana, para crear códigos intensos que logren salir de lo indiferente de la experiencia y

crear las relaciones afectivas que den lugar a su acontecimiento, como singularidad artística.

Deleuze insiste cuando escribe que

la pintura moderna está invadida, asediada por fotos y clichés que se instalan sobre la tela aun antes de que el pintor comience su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está por entero cubierta virtualmente por todo tipo de clichés con los que tendrá que romper (Deleuze, 1984: 9).

Tratándose de producción artística y no sólo de pintura moderna, es clara la existencia de clichés y estereotipos. Lo obvio, lo inmediato, lo trivial, lo general, es justo lo que el artista evita porque satura y bloquea los procesos de producción, lo mismo que la indiferencia y la apatía.

Lo que busca el artista es “*agarrar al mundo* en lugar de extraer impresiones de él; operar en los objetos, las personas y los hechos, directamente de la realidad, y no en las impresiones” (Deleuze y Guattari, 1978: 102). En este sentido, el arte es político en tanto que puede, en tanto que tiene el poder de afecta al mundo descomponiendo la apatía y la indiferencia para producir aperturas a la posibilidad de otra vida, al procesar la vida, al tomarla entre sus manos para actualizar la composición de los cuerpos vivos, los cuerpos posibles, los desconocidos, como aquel lejano silbido de Josefina en el texto de Kafka.

Tal como el pintor frente al lienzo, el dibujante con el papel, el músico con el silencio, el actor con el cuerpo y el poeta con el lenguaje, se enfrentan a la posibilidad de emitir cualquier registro pulsional, a la posibilidad de pintar, dibujar, interpretar, actuar y escribir cualquier cosa, pues la posibilidad se enfrenta a los códigos de la vida editada, códigos que será necesario atravesar con la intención de producir y desprender alguna diferencia significativa, para producir algún corte inédito resistente a la indiferencia.

Se verá que durante los procesos de producción artísticos, en sus prácticas efectivas, es la misma virtualidad de la estructura la que actúa con-fundiendo los registros con el sedimento, con-fundiendo la virtualidad *mnémica* con la realidad de su registro, pues no se puede distinguir el arte de la obra, produciendo experiencias que sin el *agenciamiento* no serían posibles, pues la misma obra de arte es un corte posible del arte, un *agenciamiento artístico*.

En este punto es importante señalar, que los cortes maquínicos también cortan unidades compuestas, es decir, así como el arquero, el arco, la flecha y el objetivo forman

una misma máquina, o el jinete con el caballo, el agenciamiento artístico opera por cortes confusos, extrayendo segmentos de una secuencia de elementos asociados.

Habrá que insistir en que frente a una obra de arte, en su proceso, al consumirla o producirla, uno deviene con la obra, es decir, que la obra y el interlocutor devienen un ser conjuntivo que no sería posible sin la unión de las partes involucradas, transformando la estructura virtual en su actualización sobre la infraestructura microfísica situada en su contexto relativo, por su función extracción relacional, pues lo que se corta, lo que se extrae, es la relación y el conjunto compuesto.

P. ej. pensemos en una película en la que aparece una pieza musical, en el fondo sonoro de una escena, que logra afectar al interlocutor. Es posible preguntarse en dónde está el arte, sí en la película o en la pieza musical, en la dirección cinematográfica, en el composición de la música o en la fotografía, o bien, en el interlocutor o en el contexto. Desde el *agenciamiento*, se puede sostener que el arte emerge en el corte relacional del conjunto y no en el aislamiento analítico de sus partes absolutas, sino en el cuerpo constituido por el conjunto de partes asociadas, cortado por la *máquina artística* que produce el *agenciamiento*.

También p. ej., el artista, durante los procesos, no puede distinguir la diferencia entre éste y la pieza, entre el trazo, la mancha y el soporte, la nota y el instrumento, el encuadre, la captura y la luz, la escena, el auditorio y el escenario, la idea, el motivo y el concepto, etcétera, sino que se produce un cuerpo de asociaciones. El arte tampoco está en alguno de los elementos aislados, sino en la pequeña máquina a la que da lugar el mismo proceso como cuerpo compuesto de partes maquínicas ensamblada por múltiples objetos parciales, que se ven involucrados en la producción de diferencias significativas.

Además, la composición de estos nuevos cuerpos vivos puede ser desconocida por ser cuerpos inéditos que devienen. Deleuze y Guattari (1978: 31) observan cómo es que opera el *agenciamiento* en el caso de la literatura de Kafka, al señalar que “la literatura expresa estos *agenciamientos* en las condiciones en que no existe en el exterior, donde existe sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por constituirse.”

“Las potencias diabólicas de futuro” consisten en los bloques de sensaciones inéditos que aún no existen en el campo social, y que es por su composición que se abre la posibilidad de esas otras realidades inexistentes haciéndolas posibles. Deleuze (2002: 74) explica cómo “la particularidad de los demonios consiste en operar en los intervalos

de los campos de acción de los dioses, como también saltar por encima de cercos y barreras, confundiendo las propiedades”.

P. ej., pintar, retratar, dibujar, escribir, escenificar, filmar, cantar, silbar otras realidades también posibles, tan posibles como las existentes o pre-existentes. En el *agenciamiento* la estructura presenta un hueco, una apertura, como una rasgadura por la que fluyen las posibilidades. “Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizá cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores la incomunicable novedad que ya no se sabía ver” (Deleuze y Guattari, 1997: 205).

Los autores explican cómo el *agenciamiento* no es una máquina completamente montada o que ya no funciona, sino que vale por el desmontaje que hace de la máquina, es decir, por el desmontaje y la descodificación de la máquina editada. Éste método de desmontaje “consiste en prolongar, en acelerar todo un movimiento que ya está atravesando el campo social: actúa en un virtual, que ya es real sin ser actual (las potencias diabólicas del porvenir que por el momento sólo tocan a la puerta)” (Deleuze y Guattari, 1978: 73).

El desmontaje equivale a la descodificación de las estructuras virtuales en la apertura de un devenir posible aún desconocido, pero real en tanto potencia y posibilidad. Desmontaje y descodificación que nos permiten experimentar la posibilidad de lo otro, la posibilidad de la alternativa ante lo *dado*, la posibilidad de devenir otros y de experimentar otras experiencias posibles. “El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)” (Deleuze y Guattari, 1997: 179), al experimentar otras sensaciones, otras realidades posibles que nos hacen devenir ante la posibilidad y la apertura.

La presencia de *el otro* en el *agenciamiento* es indispensable, pues sin esta *otredad* no sería posible el *agenciamiento*, pues éste siempre es maquínico, es decir, social y colectivo, y lo social sería imposible si *el otro*.

De igual forma el arte no sería posible *de hecho* sin la existencia de éste *otro* desconocido, este *otro* social desconocido que se compone en la asociación de partes de máquinas que conforman las *pequeñas máquinas artísticas*, observable en los registros y testimonios de los devenires posibles a los que nos enfrenta el arte, como un arte que hace memorable lo desconocido, volviéndonos *otros*.

P. ej. es poco frecuente saber de antemano, pronosticar, cómo es que nos va afectar una pieza al hacerla o al contemplarla, sino hasta su acontecimiento: el arte hace posible lo desconocido, y lo desconocido siempre es devenir e incertidumbre. La medida del arte pregunta, ¿qué tanta incertidumbre se es capaz de soportar?, ¿qué tanto caos se es capaz de resistir?, ¿qué tanto se puede ser *otro, lo otro* desconocido?

El otro desconocido emerge en la multiplicidad de asociación posibles, y es por este otro que “el *agenciamiento* maquínico de deseo es también *agenciamiento* colectivo de enunciación” (Deleuze y Guattari, 1978: 118), pues lo que se pronuncia no es el artista que se promueve, sino que lo que se enuncia siempre es el devenir de otro cuerpo conjuntivo posible, en dos sentidos: el que se desmonta de la estructura virtual, y el que al mismo tiempo se ensambla en las pequeñas máquinas artísticas que se ven enunciadas como auto-evidencia (Bignall, 2008).

El enunciado desmonta siempre un *agenciamiento* del cual la máquina es una parte: él mismo es una parte de la máquina, que va a formar máquina a su vez, para hacer posible el funcionamiento del conjunto, o para modificarlo, o para destruirlo. (Deleuze y Guattari, 1978: 119).

La obra de arte como el enunciado emerge en la infraestructura, y esta emergencia siempre es colectiva pues no puede ser enunciada sin *el otro* y su asociación, sin la relación con *el otro*, incluso siendo *el otro* quién se enuncie. P. ej., si consideramos que el artista es producido socialmente en su interacción con *el otro desconocido*, puede que sea *el otro* el que se enuncie en la obra de arte, no ya el mismo artista.

Por un lado, es común la opinión de que el arte es un medio de expresión del artista, viéndose la expresión privatizada en la figura del autor. Pero nótese que dicha expresión material no sería posible sin su contexto relativo correspondiente y recíproco, del que el artista sólo es una parte. Es dicho contexto relativo el que hace posible la expresión de la que el artista sólo es parte contingente del *agenciamiento*.

Por otro lado, una vez desmontada la obra de arte de su contexto de producción, y puesta a circular en el campo social, la pieza produce y es producida por nuevas enunciaciones, las del interlocutor, las del otro, del que también el artista forma parte siendo otro distinto a la obra, como parte diferenciada y como cuerpo biológico. Las obras de arte se vuelven expresiones y enunciados colectivos, es decir, *agenciamientos* colectivos de enunciación funcionado en las máquinas sociales.

Al consumir una obra de arte, la que sea, somos nosotros quienes nos encontramos en ella, quienes expresamos y encontramos nuestras afecciones en esa forma compuesta de afectar el mundo, somos nosotros quienes sentimos el sentido y volvemos significativa la obra, no por el artista o el autor, sino por la conmemoración del bloque de sensaciones que se actualiza e incorpora en nosotros. En suma, somos nosotros los que nos expresamos y enunciamos en las obras de arte al conectarnos con ellas, al formar parte del *agenciamiento*, pues las obras enuncian más que la vida del artista, quién se ve rebasado por la obra de arte.

En este sentido sería muy pobre, escaso y triste, pensar que la obra de arte trata sólo del artista que la produce, sería así mismo una reducción al absurdo del arte y la privatización de la expresión. En la obra de arte lo que se enuncia es lo otro al artista, su verso, su anverso o su reverso, el devenir y la posibilidad del otro, un posible advenimiento social.

Con esto, todo *agenciamiento* resulta colectivo, pues el *agenciamiento* no puede ser generado en lo absoluto ni en lo abstracto, aislado de las máquinas sociales concretas. No hay *agenciamientos* individuales, pues es gracias a la colectividad que el artista puede realizar un *agenciamiento* individual aparente, pero que sin colectividad y el deseo que le atraviesa, sería imposible la constitución social del arte.

Bignall (2008), insiste en que el deseo es un proceso de asociación de cuerpos que crean nuevas formas de existencia, en donde el deseo es inmanente en la emergencia de la realidad material y de la organización social. El deseo es virtual y es actualizado en las relaciones concretas de los *ensamblajes* que realiza. Por tanto el deseo sólo puede ser analizado en las relaciones concretas que realiza en cada caso y no por leyes generales.

Pero aún, y con todo lo anterior, es posible analizar cómo es que se construye un caso, cada caso, cómo es que se ensamblan las partes del *agenciamiento* y cómo el mismo *agenciamiento* continúa asociándose, no desde lo general sino desde sus particularidades, o desde sus partículas moleculares micro-sociales.

3.1.2.2 Arte como ensamblaje relacional y afectivo.

En este apartado, se parte desde el concepto de *agenciamiento artístico*, entendiéndolo como corte inédito producido por operación del arte, emergente por los cuerpos que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

producen las pequeñas máquinas de la infraestructura al asociarse, al conectarse intensa y afectivamente, rompiendo con la cadena de la indiferencia cotidiana, permitiendo el corte, el hueco, la apertura, para hacer la diferencia.

Para comenzar a establecer cómo es que se constituyen los *agenciamientos*, el concepto de *ensamblaje* permite describir cómo es que los mismos *agenciamientos* funcionan operativamente.

Cómo se sostuvo páginas arriba, el *ensamblaje* es traducido del francés *agencement*, que en el libro de Kafka. *Por una literatura menor* es traducido al mismo tiempo como *dispositivo*. Pero el *ensamblaje* parece hacer un mayor énfasis en la conectividad del concepto, que aunque puedan ser tomados por lo mismo, *ensamblaje*, *agenciamiento* y *dispositivo*, cada uno tiene usos conceptuales particulares que pueden ser evaluados, pero refieren en conjunto al proceso de ensamblar, organizar y poner junto o juntar (Parr, 2010: 18-19 y 37-39).

El *ensamblaje* es el elemento conceptual y operativo que asegura la continuidad de los *agenciamientos*. Si bien, el *agenciamiento* es un corte en el que se encuentran asociados conjuntos diferenciados de partes en la infraestructura poblada de pequeñas máquinas, el *ensamblaje* permite dar cuenta de que estos cortes no quedan aislados como trivialidades sensoriales, sino que producen consecuencias conectivas en el encadenamiento continuo de segmentos subsecuentes, afectando el devenir de las máquinas sociales y la producción de cuerpos.

El *agenciamiento* opera al cortar segmentos y objetos del mundo que son contiguos, al extraerlos de la indiferencia. Puede suceder que segmentos y objetos que son aparentemente distantes o ajenos, sean contiguos en tal o cual eventualidad social, afectándose mutuamente. “Agarrar el mundo” implica tomarlo, no sólo en su estabilidad categórica y estructural, sino en la inestabilidad de la vida social, rastreando cómo es que se conectan sus partes en una cadena multicausal observable en sus relaciones y afecciones, notando cómo es que se marcan los cuerpos y los segmentos al conectarse.

P. ej. es posible imaginar algún encuentro con una obra de arte que ha determinado el rumbo de la vida de alguna persona, generando un flujo distinto de la vida que no hubiera sido posible sin dicho encuentro, conectando otros segmentos y objetos a la vida de la persona, segmentos de vida anteriores o posteriores al comentado encuentro con la obra de arte.

Piéñese en el adolescente que anhela imitar a los integrantes de su grupo de música favorito; en la imagen que las personas se tatúan sobre el cuerpo; en la pareja de enamorados que reproducen alguna escena que vieron en alguna película; en una persona que canta una canción significativa relacionada con alguna experiencia que esté viviendo; en las conversaciones que tratan de alguna obra de arte; o bien, en las experiencias concretas que dan lugar a las obras de arte, reproduciendo algún sonido, recuperando alguna imagen, simulando algún gesto, alguna acción como motivos de producción artística. Todas estas ilustraciones presentan una secuencialidad implícita, un encadenamiento, un *ensamblaje* de partes, objetos y segmentos vivos asociados.

Zamberlin (2003: 104), señala la importancia de observar no solo los hechos, como hechos dados, sino que es indispensable poner atención en las relaciones entre los hechos, y cómo éstos se afectan unos a otros por operación de las dichas relaciones, conectando contigüidades, teniendo en cuenta que es imposible aprehender la totalidad de los hechos, por ser multicausales y multireferenciales.

En el caso de los *ensamblajes artísticos*, considerando que los sensaciones y afecciones se registran en las obras de arte, los sentimientos y afectos que producen pueden venir de hechos distantes, de motivos anteriores y posteriores temporalmente que se actualizan en la conmemoración del bloque de sensaciones que produce la obra. También una obra de arte puede afectar hechos de la vida cotidiana que se encuentran temporalmente distantes.

P.ej., la inconformidad, la alegría, la tristeza, el desencanto, la armonía, etcétera, es decir, las fuerzas emotivas y afectivas de una obra de arte, pueden afectar en ámbitos de la vida cotidiana contiguos a las mismas fuerzas, o puede que las mismas fuerzas sean motivo para establecer contigüidades y encuentros.

Pensemos en el inventario simbólico de cada persona, en las prácticas cotidianas que le son significativas, experiencias que pueden ser detonadas por una obra de arte, al simpatizar, empatizar, incluso rivalizar, significando un posicionamiento de la subjetividad en relación al mundo, en la forma de enfrentarlo, experimentarlo y vivirlo.

Encontramos incluso modelos de subjetividades como las de los metaleros, los norteños, los jipitecas y los punks, siendo incluso el artista, el músico, el cineasta, el literato, modelos tipo posibles de subjetividades conceptuales y sociales que atienden a ciertas funciones al ensamblarse en el mundo.

Por tal, el graffiti, los narcocorridos y las imágenes religiosas, el rock y las norteña, el arte conceptual y el kitsch, la literatura o el cine de terror, no son sólo posibles géneros y estilos artísticos, sino *maquinas artísticas* ensambladas socialmente en la vida, es decir, prácticas de producción que determinan la forma de asociarse y de congregarse entre los cuerpos, formas de ser y devenir en el mundo, formas concretas de experimentar la subjetividad.

Teóricamente, Zdebik (2007: 64-67) observa con Isabelle Stengers que el *ensamblaje* es el proceso de agrupar segmentos epistemológicos, como la unidad mínima de un sistema de pensamiento, que no es ni la palabra, ni la idea, ni el concepto de *ensamblaje*, sino la relación descriptiva que produce. El *ensamblaje* representa todo un sistema de pensamiento que logra poner juntos objetos de diferentes niveles filosóficos, científicos y estéticos, vertidos en el estado actual de un acontecimiento.

En sentido meramente teórico, el *ensamblaje* es un recurso del intelecto que permite agrupar múltiples objetos y segmentos epistemológicos antes inconexos, que presentan contigüidades por la descripción de un acontecimiento concreto sobre el estado de las cosas. Por lo tanto el *ensamblaje* es un recurso teórico descriptivo de la realidad, que además nos permite pensar y experimentar la realidad según ésta se ensambla, haciéndose inteligible en la descripción de los procesos.

Ahora bien, prácticamente el *ensamblaje* funciona de manera similar a como opera el *paseo esquizo*, al ensamblar continuidades aparentemente discontinuas o irracionales, según acontecen las eventualidades, según se ensamblan y se conectan, se desfragmentan y se con-funden en la secuencia del *paseo*.

P. ej., la música que atraviesa un conjunto de segmentos de experiencias aisladas, ensamblándolas. Piénsese ahora en una persona que escucha música en sus audífonos mientras camina por la ciudad, ensamblando sus pensamientos con la banqueta, asociando lo que escucha con lo que observa, el ritmo de sus pasos, el brinco para subir los camellones y el asfalto, las fachadas de las casas y los grafitis que las decoran, el firmamento y el cableado eléctrico, el aroma de las calles y la forma en que mueve sus extremidades musicalizadas, la postura de su cabeza y la dirección de su mirada. Todo se encuentra asociado, ensamblado en una secuencia de experiencias que producen un flujo emotivo y afectivo concreto, lo mismo que al ver un cuadro o una película.

El *paseo esquizo* como el *ensamblaje*, consisten en reparar en cada elemento descomponiéndolo de su taxonomía habitual para introducirlo a nuevos compuestos en su

trascuro vivo, como en una trayectoria de afectos, observando cómo es que cada objeto afecta y se ve afectado por la unidad de segmentos ensamblados.

El *agenciamiento* funciona en el *ensamblaje* por la posibilidad de afectar y ser afectados por la intensidad de los cortes inéditos que se registran en los cuerpos relacionados que pueden ser observables y descritos por las asociaciones que establecen por sus contigüidades. Según los cuerpos relacionados y sus contigüidades, no sería lo mismo el *paseo* de la persona con audífonos en una ciudad que en un pueblo, en un desierto o un bosque. Los ensamblajes serían enteramente distintos, lo mismo que si cambiamos la música que se reproduce en los audífonos, cambiarían los cortes inéditos y los registros en los cuerpos constituyendo distintas máquinas.

En este sentido Bignall (2008) señala que existen afectos pasivos que se realizan sobre cuerpos individuales, es decir, en las pasiones de los individuos que no son observables ni afectan la composición social. Pero también señala que existen afectos activos que operan socialmente, asociando componentes antes dispersos para realizar encuentros corpóreos en donde lo individual es irrelevante frente al conjunto, afectos que procura el arte al experimentarlos produciendo registros.

Es Dolwick (2009: 33) quién explica la posibilidad de entender el mundo social en sí mismo como un *ensamblaje* interactivo, un proceso creativo de conexiones abiertas, de intercambios y divergencias, en lugar de limitarse a entender el mundo social como “agentes individuales” y “estructuras sociales”.

Cualitativamente, el artista debe de ser entendido, no por su individualidad aislada, sino en función de las conexiones específicas que realiza en el mundo social, la manera en que afecta los materiales, procesos y relaciones, y no por sus pasiones individuales. El artista es quién opera sobre las sensibilidades del mundo social, ensamblando objetos y segmentos del mundo para componer experiencias singulares produciendo registros más o menos efímeros.

La sensibilidad se ofrece como el elemento pre-individual, señalando que la sensación existe por la relación de fuerzas (Ramey, 2006: 34), fuerzas relacionales, nunca absolutas. Sin mundo, sin realidad social, sin el otro, no es posible experimentar ni expresar sensaciones, p. ej., no se puede amar en el aislamiento, sin fuerza y sin la fuerza del otro, sino en la unidad sensible que corresponde a un conjunto ensamblado: los amantes, uno como continuidad del otro, como anverso y reverso. “El ser de la sensación, (...) el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su

entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan” (Deleuze y Guattari, 1997: 180).

Es posible comprender que una obra de arte es el reverso del artista, siendo la obra el registro del otro al que se ensambla, y siendo el mismo artista la contraparte sensible del registro de la obra a la que se encuentra conectado. La relación que existe entre el artista y la obra de arte se produce por la fuerza que hace posible el *ensamblaje* de segmentos y objetos antes dispersos, antes inconexos, que se encuentran y se afectan mutuamente. En esta relación de reversibilidad, la sensibilidad sería imposible sin la obra de arte.

Ramey (2006: 34) comenta que la sensibilidad es localizable en un punto de la relación de fuerzas, como diferencias de intensidades relativas, esencialmente diferentes, de cualidades distintas. Con esto, no se puede producir arte aislado de las fuerzas de asociación, pues la localización del arte está en las diferentes fuerzas que relaciona, siendo la cualidad del artista relacional y no aislante. Es el artista quién tiene la tarea de encontrar y producir esas diferentes sensaciones del mundo al ensamblarlo en la obra, y dichas sensaciones se encuentran siempre en la relación y no en sus partes, ni en la obra, sino e su encuentro.

Incluso, tratando de dar crédito a la subjetividad del artista, Deleuze y Guattari (1978: 102) apuntan que todas “las impresiones subjetivas son sistemáticamente sustituidas por puntos de conexión que funcionan objetivamente también como señales en una segmentación, también como puntos extraordinarios o especiales en una constitución de series”. Por lo tanto, la subjetividad del artista no es otra cosa que puntos de relaciones objetivas ensambladas en uno de los segmentos, segmentos continuos que funcionan afectando la sensibilidad y la continuidad social.

En este sentido, tanto el amor como el arte no pueden ser experiencias subjetivas sino por una relación de fuerzas sensibles de las que el sujeto es sólo una pieza, un segmento objetivo del conjunto, una parte afectada que al mismo tiempo afecta la composición del mundo ensamblado en el *agenciamiento*.

Deleuze y Guattari ya adelantaban algunos conceptos que posteriormente serían utilizados por las ciencias sociales para pensar el mundo y la realidad social. Las *máquinas deseantes* ya integraban la potencia de afectar y ser afectados cuando ellos mismos explicaban que “las máquinas no tienen más que estados afectivos” (Deleuze y Guattari, 1998: 401), considerando además la interpretación de Mansilla (2007: 3) de las

máquinas como arreglos o *ensamblajes* que establecen conexiones, pues “hay máquinas desde que hay comunicación entre dos porciones del mundo exterior realmente distintas en un sistema posible” (Deleuze y Guattari, 1998: 397).

La producción artística es un proceso de *agenciamiento* que hace posible el *ensamblaje* de piezas de máquinas dispersas en el mundo cotidiano, habitual, para componer bloques de sensaciones intensas produciendo cuerpos potenciales infinitos, infinitos en tanto que las conexiones posibles son infinitas, para producir también conexiones que afectan los sentidos y las direcciones del continuo flujo del deseo en el campo social, procesándolo en singularidades. En este sentido, el arte tendrá la cualidad de producir singularidades infinitas o conjugadas en infinitivo, por tanto infinitivas, en el umbral entre el presente y el futuro, siempre abierto y posible.

La captura de una imagen fotográfica, su impresión, o bien una pintura o un dibujo, un gesto escénico o en una secuencia de sonidos musicales, unas letras o una imagen en la esquina de una barda o tatuadas sobre la piel o el papel, todas estas piezas de máquinas son estados afectivos o bloques de sensaciones que constituyen la potencia presente que abre la posibilidad de la experiencia relacional y el encuentro, que abren la posibilidad de lo que le sigue y aún no es presente: el devenir infinitivo y la continuidad de lo que se puede, como se puede bailar, danzar, escuchar, ver, mirar, sentir, experimentar, todos verbos del infinito posible.

Lo que, precisamente, define a las máquinas deseantes es su poder de conexión hasta el infinito, en todos los sentidos y en todas las direcciones. Es incluso por ello que son máquinas, atravesando y dominando varias estructuras a la vez (...) el potencial de lo continuo (Deleuze y Guattari, 1998: 399).

Dolwick (2009: 33-34), en su introducción a la Teoría del Actor-Red-de-Trabajo, encuentra que las metáforas de Deleuze y Guattari permiten ilustrar ideas como la de que los cuerpos humanos son máquinas, *ensamblajes* de partes, acoplamientos, que trabajan y producen. Desde esta perspectiva, un cuerpo es un *ensamblaje* de material biogenético, pensamientos, cosas y poderes socioculturales, etcétera, que se acoplan juntos en formas más o menos fluidas, actuando y reaccionando en la relación del uno con el otro, así como en la relación con otros cuerpos. En congruencia con los cuerpos nietzscheanos y la *teoría del deseo* de Deleuze y Guattari, Dolwick (2009: 33-34) continúa explicando que estas máquinas producen y conducen el deseo, deseo que no es otra cosa que realidad social.

En suma, la *máquina artística* es un tipo de *ensamblaje* de cuerpos biogenéticos e inorgánicos, pensamientos e ideologías, poderes socioculturales y socioeconómicos, etcétera, que producen realidades. En este sentido, ni los cuerpos humanos ni el arte existen por sí mismos y por su propia cuenta, sino que, siguiendo a Dolwick (2009), éstos están conectados en algún otro que afectan y les afecta, en perpetuo cambio y en constante devenir de algo diferente.

Resultará complicado negar que el cuerpo del artista, las herramientas e instrumentos, los materiales de la obra de arte, los pensamientos y el sentir del artista, las fuerzas y sentidos ideológicos de su contexto, así como la inscripción sociocultural y socioeconómica, influyen en la producción de la obra y en el trabajo del artista.

P. ej. el productor de arte sacro ensambla los materiales que el proveedor y su oficio le permiten, según el mismo simbolismo de los materiales, su duración como signo de trascendencia temporal, el dramatismo de la imagen y la historia de la figura representada, decididos éstos por congregaciones eclesiásticas que administran y regulan la producción y uso de las imágenes religiosas, según su función, que puede ser devocional, procesional, decorativa, etcétera. Las obras de arte sacro serán más o menos elaboradas según su comunidad y su santuario, según las dádivas de los feligreses y los recursos de la institución religiosa, los costos materiales, la especialización de la mano de obra y el poder adquisitivo del consumidor.

P. ej. el tatuador marcará la piel de otro en un estudio de tatuajes con autorización de salubridad o en un discreto domicilio privado, tatuándolo con una máquina profesional o una hechiza, sobre alguna parte específica de su cuerpo, siendo el cuerpo también un campo sintáctico y semántico, según donde incida la aguja para colocar la imagen seleccionada funcionará de manera distinta. El mismo proceso de marcar con una aguja que penetra la piel, la sangre y la tinta, ya implicarán un tipo de *ensamblaje* específico que marca una función social, dada y producida por un contexto ideológico específico y una práctica sociocultural singular.

El *ensamblaje* específico realizado en cada *agenciamiento* describe con mayor amplitud y concretamente el estado de cada *máquina artística* y de su producción de cuerpos, y la pregunta que se ha de responder, en cada *agenciamiento* de cada una de las máquinas, se formulará a partir de qué elementos constituyen su *ensamblaje* y cómo emerge su función en las asociaciones singulares que produce por unidades discretas en el contexto situado en el que las partes se encuentran y se ensamblan.

El *ensamblaje* es concebido por Deleuze y Guattari como constelaciones complejas de objetos, cuerpos, expresiones, cualidades y territorios que se reúnen variando según los periodos de tiempo para crear, idealmente, nuevas formas de función (Parr, 2010: 18 y 37-39).

Las funciones que realizan tal o cual *ensamblaje* no son observables hasta que el mismo *ensamblaje* emerge, al tiempo que las mismas funciones operan en el conjunto ensamblado. El resultado de un *ensamblaje* productivo es un nuevo sentido de expresión, un nuevo territorio y organización espacial, una nueva institución, un nuevo comportamiento y una nueva realización. El destino de los *ensamblajes* es producir nuevas realidades, haciendo numerosas, a veces inesperadas, conexiones (Parr, 2010: 18-19 y 37-39).

Nótese que la continuidad del *agenciamiento* siempre está dada por los *ensamblajes* que produce, pues de lo contrario todo *agenciamiento* sería un acontecimiento inconsecuente e inconsistente. Si el arte como *agenciamiento* no lograra continuar en el campo social, *ensamblando* sus estados afectivos, registrando sus asociaciones en los cuerpos, en el pensamiento, en su realidad contextual relativa, se precipitaría a la trivialidad y al olvido.

Sería posible distinguir estos tipos de *agenciamientos* inconsecuentes, inconsistentes, si son inconexos con el flujo de la vida. P. ej. todas las obras de arte que hemos olvidado.

Para el *agenciamiento* resulta indispensable la conexión de objetos parciales y la transmisión del flujo del deseo por el *ensamblaje* que realiza puesto que

todo objeto parcial emite un flujo, este flujo esta igualmente asociado a otro objeto parcial para el que define un campo de presencia potencial múltiple (...). La síntesis de conexión de los objetos parciales es indirecta puesto que uno, en cada punto de su presencia en el campo, siempre corta un flujo que el otro emite y produce relativamente, libre para emitir él mismo un flujo que otros cortan (Deleuze y Guattari: 1998: 335).

La obra de arte como objeto parcial funciona por su *agenciamiento-corte* y *ensamblaje-flujo*: por los materiales que agrupa, por los sentidos de su expresión, por los cuerpos que congrega, por los pensamientos que procesa y produce, por las ideologías que operan en ella y que la misma obra reproduce, por la realidad sociocultural en la que toma lugar como punto de partida y de llegada, como registro, así como de las condiciones socioeconómicas que le producen y le consumen.

La función de cada elemento ensamblado depende del lugar que ocupa en el itinerario de la máquina y dentro de ella. Además de los *agenciamientos* colectivos que produce, la obra de arte continúa ensamblándose, conectiva y afectivamente, pero nunca aislada, pues el aislamiento es imposible sino como muerte, extinción, destrucción u olvido de las partes, teniendo en cuenta que incluso la muerte, extinción, destrucción u olvido, también producen nuevas funciones por las conexiones que establece o corta, creando nuevos itinerarios y migraciones de cuerpos; esto en el incesante flujo deseante.

Así como la muerte de un familiar afecta la composición afectiva y social de la familia, la pérdida de una pintura sobre el muro afecta la experiencia en el espacio, como en un museo o una galería vacíos, el flujo de la familia y del visitante serán enteramente distintos.

Zamberlin (2003: 97), encuentra con Deleuze que el acto de escribir no tiene otra función que la de fluir en combinación con otros flujos. Explica que un flujo es algo intensivo, instantáneo y mutante, entre la creación y la destrucción. Además, un flujo sólo tiene éxito en realizar su conjunción con otros flujos cuando sale, cuando se fuga de su corriente habitual, para crear nuevas continuidades y devenires. Escribir provoca la transmutación de los flujos a través de los cuales la vida escapa del resentimiento de las personas, de las sociedades y los regímenes. Por último concluye esta idea al declarar que sólo se escribe a través del amor, que toda escritura es una carta de amor: Real-literatura.

Una obra de arte puede fundar nuevas posibilidades de percibir y sentir la realidad, colocando en su composición afectos como experiencias, sonidos, imágenes, que no habían sido tomados en cuenta y pasaban desapercibidos, que una vez puestos a funcionar en el flujo de la obra de arte, pueden inaugurar la percepción y el sentido de dichos afectos que antes no habían sido ensamblados, produciendo otras formas de devenir fluyendo, otras formas de vida que rebasan y exceden a la obra de arte, que continúan en el campo social y se asocian con experiencias no artísticas o extra-artísticas.

Los mismos Deleuze y Guattari ilustran un *ensamblaje* al conectar

una cadena mágica [que] reúne vegetales, trozos de órganos, un pedazo de vestido, una imagen de papá, fórmulas y palabras: no nos preguntemos lo que quiere decir, sino qué máquina está de ese modo montada, qué flujos y qué cortes, con respecto a otros cortes y a otros flujos (Deleuze y Guattari, 1998: 187)

Obsérvese que, como este *ensamblaje*, es frecuente encontrarlos en la composición de las obras de arte, que toman sus componentes de múltiples niveles epistemológicos, de múltiples órdenes taxonómicos, también múltiples campos semánticos y realidades materiales como experiencias subjetivas concretas.

Es en la relación que se establece entre los componentes del *ensamblaje* en donde éstos se con-funden y son una misma cosa, la obra de arte como cosa relacional, que aunque relaciona cuerpos diferentes en sí, se unen en sus relaciones, afectando no tanto a los objetos sino las relaciones y las funciones habituales de los mismos, por lo tanto, afectando la forma en que percibimos el mundo, la forma en que las personas se ensamblan como partes del mismo *ensamblaje*.

El arte como *ensamblaje* adquiere la cualidad de la indiscernibilidad, pues resulta precisamente indiscernible localizar el arte en uno de los componentes particulares del *ensamblaje*, llámese obra de arte, llámese artista, productor, espectador, interlocutor o consumidor, llámese contexto relativo o unidad geo-socio-temporal, pues el *ensamblaje* es la confluencia de los flujos relacionados.

Físicamente, el arte universal es real en tanto que todo arte es universal por estar ensamblado en el universo y ensamblar partículas universales, pero lo mismo da en el caso del arte terrícola, pues todo arte es de la Tierra y ensambla partes terrestres. Así entonces podemos concebir un arte del espacio exterior, por que el espacio se experimenta como una realidad exterior de la que formamos parte como realidad corporal biogenética ensamblada, así entonces, por principio de indiscernibilidad toda obra de arte es materialmente del espacio exterior, aun en alguna localidad de la Tierra, en alguna localidad universal.

El arte como cualidad afectiva relacional, como una forma de conectarse y producir realidades, no es observable ni discernible sino en el conjunto del *ensamblaje* y en las consecuencias de las relaciones establecidas entre los componentes. Esto mismo sucede en el caso de la comentada Real-literatura, no pudiendo localizar el amor en las cartas, sino en el flujo de las relaciones afectivas que establece y en las consecuencias del *ensamblaje*.

Resulta importante la forma en que se ensamblan las *máquinas artísticas* para realizar *agenciamientos* colectivos, para descubrir cómo fluye el deseo en las condiciones determinadas en que las obras y los sujetos se vierten en la vida. De esta manera, Ramey (2006: 28 y 29) señala cómo es que el arte pone juntas series o cadenas de

singularidades, convergentes en la obra de arte, pero divergentes entre sí frente a la multiplicidad de afectos que la producen y que la misma obra produce.

Zamberlin (2003: 107) encuentra que el artista es quién crea nuevos mundos a través del proceso de agrupar particularidades, ensamblándolas, para liberar las partículas y afectos contenidos en la experiencia. Estas fuerzas liberadas desplazan los centros de gravedad de la experiencia en otras direcciones para abrir nuevas conjugaciones de deseo y de realidad.

Estas nuevas conjugaciones compuestas en el *ensamblaje artístico* implican la zona de indiscernibilidad en la que la obra de arte se presenta vívidamente a la experiencia, como si las obras de arte activaran “una vida inorgánica de las cosas” (Deleuze y Guattari, 1997: 214), vida que el ser humano comparte orgánicamente. Sujeto y objeto ensamblados en unidades de con-fusión en las que “funcionamiento y formación, uso y montaje, producto y producción se confunden” (Deleuze y Guattari, 1998: 297) como continuidades y devenires posibles, pues tanto la obra de arte como objeto, así como el artista e interlocutor como sujetos, son continuidades que se ven afectadas al conectarse y relacionarse en el proceso del *ensamblaje*.

3.1.3. La obra de arte como activo social.

El hombre forma una pieza con la máquina, o forma pieza con cualquier otra cosa para constituir una máquina. Esta otra cosa puede ser una herramienta, o incluso un animal, u otros hombres (...) en condiciones bien determinadas. El conjunto hombre-caballo-arco forma una máquina de guerra nómada en las condiciones de la estepa. Los hombres forman una máquina de trabajo en las condiciones burocráticas de los grandes imperios (...) El bailarín forma máquina con la pista en las condiciones peligrosas del amor y la muerte (...) (Deleuze y Guattari, 1998: 396).

Para poder resolver la función del ser humano, así como la función activa de las obras de arte en el *ensamblaje*, es oportuno atender las observaciones que realiza Dolwick (2009) a propósito de cómo han sido concebidos, por las teorías sociales, los objetos inorgánicos y los artefactos materiales que el ser humano produce.

Para el autor, a diferencia de Deleuze y Guattari, los teóricos sociales han pasado de largo a los artefactos materiales y sus usos dejándolos fuera de la línea de acción social humana. Incluso comenta que la concepción social de Marx, específicamente su

noción de materialismo histórico, esta basada sobre la idea de que los recursos materiales son pasivos que afectan el desempeño social.

Desde aquí, las obras de arte serían interpretadas como bienes y acciones pasivas sobre las determinaciones históricas del ser humano. De cualquier forma, Dolwick logra reconocer que el materialismo histórico considera a los objetos como “capital simbólico”, tratándolos primeramente como comodidades y fetiches, perspectiva que en nada se contrapone a una posible función de las obras artísticas en el campo social, pues las obras de arte pueden ser experimentadas de tal forma dentro de una multiplicidad de funciones posibles de las mismas.

P. ej. es frecuente encontrar que, tanto las personas como las instituciones sociales y los Estados, entienden y utilizan las obras de arte como emblemas de prosperidad y prestigio, bienestar cultural y poder adquisitivo. Aún observando estas prácticas de producción y consumo de bienes y acciones artísticas, es posible sostener que esta es una posible función social del arte, más no la única.

En el recorrido que presenta Dolwick (2009), encuentra que Durkheim, de manera similar a Marx, toma a los objetos integrados en la sociedad como pasivos, separando la composición social en dos grandes categorías por oposición: las cosas como pasivos y el ser humano como activos sociales. Es decir que el ser humano es quién consume y produce las cosas, pero las cosas no consumirán ni producirán al ser humano. Las obras de arte quedan fuera de la línea de producción social, y sólo entran y salen de ésta por operación de la acción humana.

Desde esta perspectiva, los objetos y las cosas, como pasivos, implican lo social *a priori*, pues antes del objeto natural o del artefacto tecnológico, está lo social que lo procesa o lo produce, pero se entiende que lo social es una cualidad exclusivamente humana, antropomorfa. Así entonces sólo el ser humano es social, no ya las obras de arte, pues la materia prima, los objetos y los artefactos sólo funcionan con fuerza social humana, y sin ella, sin el ser humano que la produce, no presentan cualidades ni activas ni asociativas, es decir que las obras de arte son incapaces de actuar y asociarse sino es por la intervención humana.

P. ej., es el ser humano el que transporta a las obras de arte para concentrarlas en museos y galerías, y no es la obra de arte la que moviliza al ser humano para ser concentradas y expuestas ante el flujo de los públicos. Son los artistas los que representan las obras de teatro y no los guiones de teatro los que congregan a los artistas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para una puesta en escena. En este sentido, las obras de arte carecen de fuerza, por lo tanto son pasivos sociales.

De antemano, los objetos en general, y aquí las obras de arte, no poseen fuerza social, carecen de ella, y no son particularmente importantes para la vida humana sino por su instrumentalidad. Las obras de arte se utilizan en función de la actividad humana que las activa según sus intereses sociales, pero la obra en sí, carece de función y de fuerza. Es entonces que el ser humano actúa sobre las cosas, no con ellas, ni a través de ellas, ni en función de ellas (Dolwick, 2009).

Aún con Dolwick (2009), señala que en el caso de Bourdieu sucede algo similar en cuanto que los objetos materiales son formas o símbolos de capital que supone usos específicos para lograr distintos fines. Las cosas y las obras de arte sólo reflejan el significado y el valor que les otorgan los agentes, pero pareciera que los objetos son incapaces de producir significados o significaciones sociales.

De manera general, Dolwick encuentra que los teóricos sociales evitan ampliamente la consideración de los activos y pasivos no-humanos en la constitución de lo social. Así mismo, el autor explica que esta concepción no es equívoca, pero revela una falta de interés teórico en las cosas y artefactos como componentes de lo social, quedando el objeto, como la obra de arte, supeditado y subordinado a la acción humana.

La alternativa que Dolwick elabora a través de la Teoría del Actor-Red-de-Trabajo, toma lo social como redes de elementos materiales heterogéneos, como conjuntos humanos y no-humanos asociados, incluyendo las relaciones de poder y sus diferencias activas en la emergencia de lo social.

Lo social no es concebido aquí como esencialmente humano, sino como *ensamblajes* activos en los que tanto las cosas como los humanos son actores que se conectan y desconectan, asociándose y disociándose.

De acuerdo con Dolwick, y como se ha desarrollado en apartados anteriores, el *agenciamiento* que toma lugar en el *ensamblaje* no corresponde exclusivamente a la acción humana sobre el mundo, sino emerge *con* y *en* el mundo. Esto implica que no existe ni el control ni el dominio absoluto del *ensamblaje* por parte de lo humanos sobre lo no-humanos en la constitución del estado de las cosas, sino que todos son actores constitutivos y emergentes de la acción social.

Si atendemos a la alternativa de la Teoría del Actor-Red-de-Trabajo, encontraremos que las obras de arte actúan en lo social, en las condiciones históricas, en el estado de las cosas, en el mundo y en los seres humanos.

Para ilustrar la idea de que en los *ensamblajes* es posible que el *agenciamiento* sea realizado por agentes no-humanos, Rautio (2013) ofrece dos ejemplos muy simples.

Mientras la autora escribía un artículo en su computadora, su hijo de seis años jugaba tras de ella. Luego de unos minutos el niño abandonó la actividad que realizaba y se fue de la habitación. La madre se dirigió a ver en que se había ocupado su hijo, encontrando unos alfileres ordenados por colores sobre un cojín de costura. Rautio refiere la impresión de que no era solo el niño quién jugaba con los alfileres, sino que los mismos alfileres quienes jugaron con su hijo. Teóricamente Rautio abstraigo el evento a partir de los recursos utilizados y observados por el materialismo relacional, perspectiva que recupera el pensamiento deleuziano y guattariano para describir las eventualidades de los *agenciamientos* no-humanos.

Dentro de estas mismas eventualidades particulares, Rautio (2013) observa cómo, cuando se camina por el bosque sin rumbo, sin saber ciertamente hacia donde se dirige el caminante, se puede tener la impresión de que no es uno quién decide y traza la ruta, sino que es el mismo bosque quién realiza el *agenciamiento*, al abrir senderos y bloquear otros a los cuales se ensambla el paseante. Desde este punto de vista, son tanto el cojín con alfileres como el bosque, quienes actúan en lo social.

Algo similar sucede en la anécdota compartida por Caleb Olvera, estimable filósofo de la región del bajío, quién recordaba que dos amigos, de los que se reservó la identidad, fueron al cine para ver *Fight club*, emblemática película de Fincher (1999) en la que emerge un club de pelea urbano clandestino. Al salir de la función, en el estacionamiento decidieron agarrarse a golpes el uno contra el otro por el puro gusto de hacerlo y de “ver arder el mundo”. En este ejemplo también es bastante notable cómo la película es un activo social que realizó un *agenciamiento* al afectar realmente la forma de percibir, pensar, sentir y experimentar el mundo y producir la realidad social de los sujetos ensamblados.

Las fuerzas cualitativas contenidas y ensambladas en una obra de arte son el resultado de múltiples *agenciamientos* humanos y no-humanos en los que se deciden las asociaciones que configurarán las funciones de cada uno de sus elementos. P. ej. el pintor frente a su paleta de color no puede decidir el color de cada pincelada sin la

variedad de colores que la paleta le ofrece, no estando la decisión del color sólo en el pintor sino en la misma paleta. Podríamos incluso pensar que el pintor es el instrumento del color para llegar al lienzo, y que además es el color quién afecta al pintor tanto como al lienzo.

También es posible observar cómo las obras de arte determinan las asociaciones de los artistas, congregándolos por disciplinas, por tendencias, por estilos: músicos, actores, bailarines, artistas visuales, conceptuales, tradicionales, académicos, populares, etcétera.

De igual forma, los públicos del arte, consumidores e interlocutores, se agrupan y se dispersan según las eventualidades y distribución de las acciones y objetos artísticos: Obras de teatro, conciertos, talleres, exposiciones, muestras, conferencias, monumentos, etcétera, afectan la composición social y el flujo humano.

Si se atienden estas consideraciones, es posible decir que el campo social del arte está ampliamente determinado por los objetos activos que transforman la realidad social y la vida del arte.

Pensar el arte como un actor que determina material y relacionamente el estado de las sociedades implica la posibilidad de atender a los elementos heterogéneos de orden material humano y no-humano, social, maquínico, gnoseológico e imaginario, como bloques ensamblados que cristalizan sistemas de intensidades, intensidades que cruzan el estrato psicogenético y que son susceptibles de operar a través de la percepción cognitiva o sistemas afectivos de todo tipo (Zdebik, 2007: 64).

Es decir que las obras de arte son producidas y producen la realidad social por relaciones de reciprocidad y mutualidad entre el mundo material y el ser humano indistintamente, y es el ser humano quién tiene la capacidad de producir conocimiento a partir de su participación en los *ensamblajes* que el arte produce. Ensamblarse con una obra de arte implicará entonces experimentar y participar de la consistencia y composición afectiva y cognitiva de la realidad social y material del mundo en el momento determinado en el que se realiza el *agenciamiento*, como un corte en una secuencia de eventualidades.

Pensemos que para realizar una obra de arte se tuvieron que vivir una serie de experiencias sociales que son ensambladas como bloques de afectos compuestos, y que este *ensamblaje* produce un corte estructural que intensifica los registros subjetivos sobre la obra, decidiendo su consistencia, omitiendo o integrando ciertos afectos, creando un

orden afectivo, produciendo y experimentando los afectos en el proceso incorporado en el mundo, produciendo así una forma de conocer el mundo, abriéndolo.

Ahora, recuperando la asimetría entre los determinismos sociales y los voluntarismos de la acción en las ciencias sociales, señalada por el mismo Dolwick (2009: 33) como la polarización entre las figuras de los “agentes individuales” en oposición a las “estructuras sociales”, cabe decir que el *agenciamiento* permite explicar la apertura de las determinaciones estructurales a nivel molecular, sobre la infraestructura, para “tomar el mundo entre nuestras manos”, creando relaciones entre los elementos que dan lugar al *agenciamiento*, mientras que el *ensamblaje* permite rastrear la continuidad que da lugar a tal o cual *agenciamiento*. En este sentido y en principio, el *ensamblaje* sirve de contexto relativo o relacional para realizar un corte o una apertura, un *agenciamiento* que conjunta elementos haciéndolos contiguos en las prácticas sociales y artísticas.

En este esquema, al arte le corresponde la creación de relaciones afectivas inéditas por operación de la producción de bienes y acciones artísticas discretos inscritos en un *ensamblaje* correspondiente, correlativo y singular, compuesto por conexiones, proximidades y conjunciones, todas relacionales, que afirman el arte como una multitud de diferencias, cortes o *agenciamientos*, que, como comenta Ramey (2006), consisten en complejizan y diversifican las posibilidades de experimentar el mundo.

3.1.4. La obra de arte como bloques de sensación.

Abriendo la consideración de que la obra de arte es un activo que contiene y produce fuerzas sociales o fuerzas de asociación, y de que la misma obra es capaz de afectar la función de un conjunto de cuerpos a los que se encuentra ensamblada, produciendo realidades sociales, es posible observar cómo es que actúan y funcionan dichos objetos, participando de *agenciamientos colectivos* al producir relaciones inéditas a nivel molecular, así como fluyendo en la secuencia de segmentos ensamblados en el campo social, afectando las asociaciones que produce las *máquinas deseantes* en las *máquinas sociales*.

Deleuze y Guattari (1997: 193), encuentran que las obras de arte son objetos compuestos, es decir que en ellos se encuentra y registra una composición singular del mundo. Lo enfatizan al describir la función del arte: “Composición, composición, ésa es la única definición del arte.”

Que si bien, está dicho que las obras de arte componen por fuerzas sociales o fuerzas de asociación, es también importante tratar de entender de qué se componen dichas fuerzas y cómo operan, pues no será lo mismo las fuerzas compuestas en un celular, en un automóvil, una casa, una plaza, que en una obra de arte. O bien, las fuerzas compuestas en una pieza musical que en un escultura, en una obra de teatro que en una película, en un dibujo, etcétera; tampoco será lo mismo una pieza en un museo, en un jardín o una plaza, en un teatro o en un foro, en una bodega, en la calle o en un estudio, en una oficina o una casa.

Para afinar el problema de las fuerzas compuestas de la obra de arte, Deleuze y Guattari (1997: 168) ofrecen dos conceptos específicos al referir que “la finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objetos y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”, es decir, del estado perceptual y el afectivo al material de la obra compuesta, o a la pura composición sin materia aparente, como en los casos de la música, la actuación, el happening o el performance.

Del enunciado anterior tenemos que las unidades de perceptos y afectos son inherentes a la obra de arte que les contiene y las arranca o desprende del cuerpo afectado y percibiente. Además, también el par francés encuentran un ser de sensación en las obras de arte, entendiendo que el artista “convierte cada cosa terminada en un ser de sensación, que se conserva siempre, pero fugándose en un plano de composición del Ser: «seres de fuga»...” (Deleuze y Guattari, 1997: 191).

A decir de los autores, “lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos” (Deleuze y Guattari, 1997: 164). Como se ha visto, si las obras de arte tienen la capacidad de afectar al producir otras formas de percibir y sentir la realidad y el mundo, es precisamente por la capacidad activa de la obra por ensamblar bloques de sensaciones que no hubieran sido posibles sin la obra de arte, a la que el ser humano se conecta, ensamblándose en el mismo compuesto.

De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto. (Deleuze y Guattari, 1997: 177).

Con esto, habrá que insistir en la reserva de que no es sólo el ser humano el que produce a la obra de arte, sino que la misma obra de arte produce al ser humano. El mismo artista y el espectador son procesados en la relación con los materiales, produciendo en su conjunto y en sus relaciones los bloques de sensación compuesta de afectos y perceptos, como esa reiterada “vida orgánica de las cosas”, precisando que

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (Deleuze y Guattari, 1997: 164-165).

Al indagar un poco en los procesos de producción, piénsese que al artista o el productor de la obra de arte le corresponde alguna forma de percibir la realidad y afectar el mundo por inscripción social y espaciotemporal, pero estas mismas cualidades se registran, quizá trasmuten, al compuesto ensamblado en la obra de arte, al mismo tiempo siendo extraídos de su inscripción espaciotemporal, como un corte que conserva los bloques de sensaciones que le dieron y tomaron lugar, autónomo al artista o al productor que deja de formar parte del compuesto. Al separarse, la obra de arte se entenderá entonces como un desprendimiento, lo mismo que el artista.

Deleuze lo explica cuando refiere que “el jugador se abandona temporalmente a la vida, y temporalmente fija su mirada sobre ella; el artista se coloca temporalmente en su obra, y temporalmente sobre su obra; el niño juega, se aparta del juego y vuelve a él” (Deleuze, 2007: 14). El artista, como el jugador y el niño, forma parte temporal del flujo de la vida, del arte y del juego, para luego continuar su trayectoria.

Ahora entonces la obra sigue otro itinerario al del autor, produciendo afectos y perceptos al afectar y producir otras formas perceptuales que son extraídas de la obra de arte para continuar en el campo social estableciendo nuevas asociaciones. “Los grandes afectos creadores pueden concatenarse o derivar en compuestos de sensaciones que se transforman, vibran, se abrazan o se resquebrajan” (Deleuze y Guattari, 1997: 177).

La composición, contención y conservación de afectos y preceptos en las obras de arte se presentan como indicios, indicadores y registros sociales, como localizaciones del

flujo del deseo, por lo que ahora sería posible sostener que el arte consiste precisamente en la producción de dichos registros.

P. ej. “el pintor pasa por una catástrofe, o por un arrebol, y deja sobre el lienzo el rastro de este paso, como el del salto que le lleva del caos a la composición.” (Deleuze y Guattari, 1997: 204).

Los registros logran intensificar y potencializar el flujo del deseo, compuesto y concentrado en la obra de arte como un *agenciamiento-ensamblado*, una extracto o un corte en el mismo flujo, flujo que continúa en lo social produciendo devenires a partir de nuevas asociaciones discretas a nivel molecular en las que los cuerpos se ensamblan, confluyendo y congregándose por función y operación del arte, procesando la vida, la orgánica y la inorgánica, en *una vida*.

Por tal, Deleuze y Guattari escriben que

el artista (...) desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene. ¿Cómo podría contar lo que le ha sucedido, o lo que imagina, puesto que es una sombra? Ha visto en la vida algo demasiado grande (Deleuze y Guattari, 1997: 172).

En esta operación encontramos el contenido de las fuerzas del arte, es decir que los procesos de producción artísticos se ven forzados a extraer y desprender los bloques de sensaciones de la vida para componer nuevas posibilidades, para producir fuerzas que desbordan al artista y a la obra de arte, incluso el estado de las cosas y las determinaciones estructurales, quizá como una ruta de autodeterminación y emplazamiento compuesto de fuerzas que son extraídas de la vida para verterse nuevamente en ella, ensamblándose en los procesos de producción artísticos-sociales.

Cuando nos ensamblamos a una obra de arte, cuando prendemos la radio en cierta estación, cuando vamos al cine o abrimos un libro, asistimos a un concierto o aún cuando prendemos la televisión y navegamos en internet, cuando nos tatuamos, estamos decidiendo la composición del mundo que vivimos, pero también del mundo del que queremos participar y vivir.

Los artistas, como todos, jugamos en esta apuesta de vida, al producir esos mundos, viviéndolos, pero registrando los bloques sensibles del mundo para ser experimentados, para abrir las posibilidades de composición de la realidad social, perceptual y afectiva.

3.1.5. El exterior del arte o el arte como exterioridad.

Durante los desarrollos de este documento se ha decidido explorar distintas formas de concebir el arte, puesto que se partió del entendido de que todo concepto es múltiple, lo mismo que las realidades sociales del arte que determinan su función molecular, de carácter microsocio y microfísico.

De tal forma, no se ha conservado la preocupación de encontrar una definición unívoca del arte, sino polívoca, e incluso equívoca, con la intención de encontrar algunas singularidades concebibles en los procesos de producción artísticos incorporados en lo social.

La consideración implica que la definición y la función del arte deberá ser determinada a nivel molecular, en cada caso, por los cuerpos involucrados que forman parte de los procesos de producción, es decir que son las comunidades naturales localizadas en múltiples unidades socio-geo-temporales a quienes les corresponde echar a andar tal o cual función del arte, tal o cual definición y concepción del mismo.

Recuperando lo expuesto en el primer capítulo, se encontró con Deleuze y Guattari (2007) que los conceptos tienen una endoconsistencia, es decir que tienen componentes internos que le constituyen, y una exoconsistencia, que consiste de los elementos externos con los que se encuentra relacionado por contigüidad, por vecindad.

En este documento, la endoconsistencia ha permanecido en la indiferencia, pues no ha habido una preocupación específica en definir el arte por su composición interna o por lo que contiene, sino más bien que se ha enfatizado que la endoconsistencia del arte está determinada por las relaciones que establece con su exterior, o bien, por su exoconsistencia, microsocio y microfísica: en este sentido, habrá tantas definiciones de arte como realidades sociales del mismo.

También como se comentó en el primer capítulo y en el apartado del *inconsciente material del arte* del segundo capítulo, lo que se propone es un concepto de arte de pura exterioridad relacional, como lo que Deleuze (1977) denominaba *máquina de guerra*. Desde esta perspectiva, el arte es rebasado, y el mismo arte se desborda hacia el exterior, como deseo que se vierte en lo social.

Para continuar, Deleuze y Guattari (1997: 219-220) comentan que “la filosofía necesita una no filosofía que la comprenda, necesita una comprensión no filosófica, como el arte necesita un no arte”, una sensibilidad no artística que le dé sentido. Esta es la

aspiración de la correlatividad, de la que se infiere la existencia constante de un afuera y un reverso del arte al que el mismo arte se acopla al exterior, a lo extra-artístico.

Digamos que sería poco funcional que los artistas se concentraran a producir obras de arte para sí mismos, o bien sólo para artistas. Digamos también que puede existir arte más o menos sintonizado o sincronizado, o no, con su exterior, con su contexto correlativo, implicando ajustes o desajustes relacionales entre las comunidades, articulaciones o dislocaciones del deseo, siendo significativa o insignificante, memorable o trivial.

Estos serían algunos posibles diagnósticos derivados de la observación del flujo del deseo en las *máquinas artísticas* en tanto que se conectan o se cortan con su exterior. Así mismo, una comunidad de artistas aislada, frustrada y triste, o atenta, satisfecha y entusiasta, serían también diagnósticos de la exterioridad del arte.

Esta extrapolación implica también un esfuerzo por atender al movimiento del flujo del deseo, antes de atravesar el arte y después de éste, y el ensamblaje de las máquinas del deseo que le componen. Como un flujo exterior que genera registros artísticos y continúa fluyendo, en donde el arte es sólo un momento y un lugar del flujo, un punto que emite registros deseantes desprendiendo objetos y acciones: un punto que emerge como *agenciamiento* o corte y que continúa ensamblándose en una línea secuencial. Punto y línea sobre el plano.

El arte es una contingencia de las conexiones y los cortes de las *máquinas deseantes*. P. ej., los motivos del arte son exteriores, así como sus consecuencias, por lo que el arte empuja hacia afuera para salir de sí mismo y conectar la obra de arte con las fuerzas exteriores para afectar el mundo y encontrar su función, que no es pre-existente a la obra ni al arte, a su agenciamiento y su ensamblaje, sino que se descubre en su flujo.

Por lo que

no sólo se trata de decir que el arte debe formarnos, despertarnos, enseñarnos a sentir, a nosotros que no somos artistas (...). Semejantes pedagogías sólo son posibles si cada una de las disciplinas por su cuenta está en una relación esencial con el No que la concierne (Deleuze y Guattari, 1997: 219).

No, que habrá que considerar como negación del arte como prácticas exclusivas y privadas, en favor de la afirmación de su exterioridad y del otro que se ha concebido como desconocido en el encuentro, por la apertura del arte hacia lo social.

Deleuze y Guattari (1998: 181) tienen clara la importancia de la exterioridad analítica cuando arrojan una aguda crítica al psicoanálisis, al reconocer que para comprender la institución familiar es necesario considerar ampliamente la dimensión extra-familiar, argumentando que, incluso “los estímulos familiares es aún el campo social y todo un sistema de cortes y de flujos extra-familiares” (Deleuze y Guattari, 1998: 185).

Extrapolar el argumento al arte da cuenta de que los estímulos artísticos también forman parte del campo social, al que se deben y del que participan sin reclamar necesariamente alguna consideración por encima del resto de las piezas conectadas en las *máquinas deseantes*. Resulta entonces que para comprender el arte habría que integrarlo en algún contexto correlativo, experimentándolo por su incorporación en alguna sociedad o comunidades extra-artísticas.

Esto conlleva una materialización del arte en realidades sociales singulares que no serán sino rasgos ejemplares del arte, y no más que eso. Frente a la multiplicidad de lo social, el mundo privado del arte ha quedado entonces demasiado pequeño, demasiado ajustado para el flujo del deseo que entra y sale de las *máquinas artísticas* para continuar su itinerario, siendo necesario abrir la consideración de su trayectoria y su flujo, así como de los cortes que realiza.

El problema ya no se encuentra entre el polo del arte y el No arte, sino que “la dualidad (...) se desplaza, ya no está entre dos sectores, sino entre dos clases de cuestiones: <<¿Qué quiere decir eso?>> y <<¿Para qué sirve?>> (...) para qué sirve y como funciona en la formación misma” (Deleuze y Guattari, 1998: 186): uso y función del arte que son observables en el exterior relacional del arte sobre el campo social, no ya en el aparente misterio de su interioridad y contenido.

Reiteradamente los autores señalan que no importa el significado de las obras de arte, sino cómo funcionan, que máquinas funcionan y que otras echan a andar, por lo que toda interpretación de la obra será necesariamente un índice de su función como parte derivada de la misma, por lo que el comentado << ¿qué quiere decir?>> no significa nada, sino por su función.

A propósito de lo dicho, comentan que “los etnólogos y los helenistas piensan que un símbolo no se define por lo que quiere decir, sino por lo que hace y lo que se hace de él” (Deleuze y Guattari, 1998: 186), lo que determinará un cierto materialismo relacional del arte, pragmático, desconocido sino hasta su emergencia social, hasta su uso y

aplicación en tal o cual situación, en un segmento específico en el que se congregan cuerpos relacionados física y afectivamente.

La materia y las afecciones son observables como síntomas de su exterioridad, también siempre experimentable, puesto que “una obra (...) de hecho no se ofrece sino a la experimentación” (Deleuze y Guattari, 1978: 11), siendo entonces que “llegamos a las regiones de un inconsciente productivo, molecular, micrológico o micropsíquico, que ya no quiere decir nada y ya no representa nada” (Deleuze y Guattari, 1998: 189), sino que presenta una función singular y diferente del arte, como un micro-arte, un arte mínimo o un arte menor.

Radicalmente, para los autores, en el arte no hay lugar para lo imaginario, pues la obra es deseo real localizado, maquinado. “Todas estas máquinas ya están ahí, no cesamos de producirlas, de fabricarlas, de hacerlas funcionar, pues son deseo, deseo tal cual es” (Deleuze y Guattari, 1998: 406). Una máquina perceptual que produce perceptos, una máquina afectiva que fabrica afectos, que funcionan en las superficies de las obras de arte que afectan la realidad exterior del arte y de la obra. Desde aquí, nada de esto será tomado por imaginario.

Entonces bien, la vida práctica del arte se fuga hacia su reverso exterior, considerando que la vida de arte no sería posible sin el contexto del que participa, produciendo y procesando realidades sociales singulares inscritas en comunidades naturales. Con esto es posible decir que no existe arte sin exterior, como no existe un arte que no sea al mismo tiempo extra-artístico y participe de dicha exterioridad.

Conclusiones.

El objetivo de esta investigación surgió originalmente por la preocupación exploratoria de definir un *arte menor*, extraído de la lectura de *Kafka. Por una literatura menor* (Deleuze y Guattari, 1978), en oposición a un *arte mayor*.

A este objetivo he de agregar, por un afán de honestidad e integridad, que el objetivo se encontraba movido y acompañado por una implícita frustración e impotencia personal y profesional frente a mis condiciones de vida, también personales y profesionales.

Dejando en segundo término el contexto personal, profesionalmente me encontraba determinado por un sentimiento combativo y reaccionario frente a la cultura del éxito artístico aparente, encontrando a mis adversarios en los artistas a los que envidiaba por contar con las condiciones necesarias y resueltas para poder dedicarse a la producción de las artes, reconocidos y legitimados por financiamientos, subsidios, becas y premios, exposiciones, presentaciones y publicaciones.

Sin querer reconocerlo, frustrado, trataba de explicar mi realidad social a partir de una lógica binaria y adversarial, produciendo un fantasma en mi objeto de investigación en el que pudiera verter mis resentimientos personales y profesionales: el fantasma del éxito artístico, como un *alien* incubado en mi pecho, igual que en la película *Alien, el octavo pasajero* de Ridley Scott (1979).

El texto de *Kafka. Por una literatura menor*, produjo una fuerte resonancia que me permitía explorar la sugerente idea de la *huida* de las condiciones determinadas, que paulatinamente me llevó a la construcción de una *salida* del problema original, para plantear la posibilidad de la *apertura* del problema del arte hacia lo social por efecto de la aplicación del post-estructuralismo derivado de la literatura de Deleuze y Guattari. El trayecto de maduración metodológica se constituyó de tres operaciones específicas: la *huida*, la *salida* y la *apertura*.

Durante la redacción del documento, toda tentativa de polemizar el arte a partir de la dicotomía y polarización entre arte mayor y menor, o bien, alta y baja cultura, para legitimar uno u otro por oposición, comenzó a resultar ociosa, por lo que era necesario construir una *salida* ante la tentativa.

Alejar el arte menor del mayor producía una distancia entre los dos términos, una distancia de vacío que comenzó a ser la *apertura* a partir de la cual emergería el objeto social del arte, pues ambos, tanto el menor como el mayor, tenía necesariamente una

realidad social singular y diferente, realidad social que se multiplicaba en una multitud de casos discretos y dispersos, no necesariamente categóricos ni excluyentes, que no embonaban en la taxonomía de lo menor y lo mayor.

Durante la problematización del objeto social del arte fue necesario resolver la forma en que éste se pensaría, explorando en un pensamiento menos habitual y obvio, que no estuviera orientado por el resentimiento reaccionario, encontrando en el *pensamiento genuino* el recurso que permitiera modelar los conceptos que ofrecía la literatura de Deleuze y Guattari, principalmente a partir de *El Anti Edipo* (1998), *¿Qué es la filosofía?* (1997) y *Kafka. Por una literatura menor* (1978) como fuentes primarias de consulta, y un conjunto de artículos y tesis doctorales que comentaban y aplicaban el pensamiento de los autores, como fuentes secundarias.

Uno de los antecedentes más importantes de esta tesis fue *Nietzsche y la filosofía* (2007), apuntes de las cátedras de Deleuze en las que se puede leer una interpretación de Nietzsche anterior a la *teoría del deseo*, para encontrar en la afirmación de la vida, y en aquí en la afirmación de la vida del arte (la que sea), el gran proceso del deseo afirmativo, el deseo vivo y fluctuante que terminará por ser la respuesta *esquizoanalítica* al psicoanálisis.

Para explicar la realidad de las condiciones determinadas en las que opera la realidad social, extrapolado aquí a la realidad social del arte, los autores recuperan de las lejanías del marxismo el énfasis en los procesos de producción como objeto de análisis para explicar cómo es que se produce la realidad materialmente del arte.

En todos los procesos de producción, por inflexión de la *teoría del deseo*, se encuentra la gran constante del deseo como equivalente conceptual de un gran proceso. Es decir que toda producción, registro, consumo o reproducción artística es producida por ese deseo afirmativo que procesa la vida social del arte.

Es entonces que renunciar a combatir un adversario fantasma, disfrazado de arte mayor, de alta cultura, de mainstream o arte hegemónico, permitió abrir el campo de la investigación para incluir el concepto de multiplicidad en los procesos de producción del arte como diferentes singularidades sociales inscritas en comunidades naturales, atendiendo así al objeto social del arte.

Es decir que en toda producción artística hay una realidad social concreta y contingente del deseo, determinada por las condiciones en las que tal o cual arte emerge,

siendo las condiciones determinadas las condiciones necesarias para huir, para construir una salida o para producir una apertura posible en las mismas determinaciones.

Parte de la consistencia de esta tesis se ocupa de encontrar en el arte una estrategia que abrace las determinaciones estructurales, que no necesariamente son asfixiantes ni represoras, para abrirlas y desbordarlas a través de los procesos de producción sociales del arte que se actualizan repetidamente, produciendo diferencias en cada repetición, principio que Deleuze elabora en *Diferencia y repetición* (2002).

La operación de actualización de las estructuras por efecto de los procesos de producción artísticos acompañó implícitamente todo el desarrollo de esta tesis. En suma, cada vez que se produce, registra, consume o reproducen arte, éste se actualiza, actualizando la estructura y permitiendo la apertura de las posibilidades del arte, produciendo diferencias cada vez que se produce arte.

Es así que el arte se encuentra incorporado en sus procesos de socialización que al mismo tiempo procesan el arte, haciéndolo posible como una apertura de asociaciones discretas, congregando cuerpos antes dispersos, por lo que el arte emerge como una multitud de encuentros sociales.

Es decir que hacer arte se puede entender como posibles modelo de producción que produce encuentros que procesan las múltiples realidades sociales de las que participa el arte, transformando las condiciones determinadas de las estructuras sociales y las estructuras de eso a lo que denominamos arte.

Evidencia de esto es que la misma denominación, arte, se transforma adquiriendo múltiples connotaciones que corresponden a su uso situado según su lugar y su momento de enunciación, por lo que es posible concluir que el arte es un proceso de producción *situacional* porque es propio y específico de una situación localizable, observable y experimentable.

En sus procesos el arte produce encuentros inscritos siempre en una situación material concreta, incorporados en un campo social situado. Es decir que el arte se abre hacia una multiplicidad de situaciones en no menos múltiples sitios: mayor o menor, alto o bajo, es contingente y variable según su situación y su sitio, lo que no implica que no puedan existir adversidades, críticas u oposiciones, también inscritas en dicho campo situado posible.

Desde esta apuesta, el arte no existe ni emerge como arte unívoco, ni siquiera aún como polivocidad discursiva, sino que resulta más preciso decir que el arte es equívoco,

como es equívoca la “x” sobre un plano social ante la posibilidad de una posible cartografía del arte, donde cada “x” es una posible locación articulada del arte.

Con esto, toda tentativa de estabilizar, materializar, determinar o definir el arte será una operación de carácter social disperso y de responsabilidad ética relativa a su contexto de emergencia que involucra a los cuerpos que le experimentan. Por lo tanto lo que sea que se entienda por arte no corresponde ni compete únicamente a los especialistas, aunque participemos en sus procesos de producción y estabilización social. Esta consideración apuntaría a preguntarnos qué es lo que se entiende y experimenta como artístico en el campo precisamente extra-artístico.

El trayecto que permitió la recurrencia del uso teórico de los conceptos que ofrece la literatura de Deleuze y Guattari como práctica filosófica permite procesar el concepto de arte conectándolo con un entorno conceptual complejo que localiza el problema del arte en campos extra-artísticos, exponiendo al arte a múltiples realidades observables en el campos social situado.

Situar al arte permite observar los trayectos del deseo, las asociaciones y disociaciones que realiza, así como la forma en que afecta la estructura, composición y actualización de la realidad empírica de las comunidades que viven el arte como una práctica más o menos recursiva y recurrente.

Resulta oportuno concluir que el emplazamiento social del arte desde el pensamiento deleuziano y guattariano atiende a la realidad de lo microfísico, lo microsocio, lo corpóreo y lo material, recursos teóricos que se hacen observables en lo concreto de la vida cotidiana y en la forma en que el arte funciona en ella, en respuesta a un arte que demanda un cuerpo social para ser experimentable como proceso de producción hacia una acción estructurada y afectiva de las prácticas artísticas, abriendo nuevas posibilidades interrogativas:

Empíricamente, ¿cómo es que se ve afectada la realidad social de las comunidades a partir de los procesos de producción artísticos aplicados?

Desde la militancia artística, ¿cómo participar desde las prácticas artísticas en la constitución de la realidad social y comunitaria en la que nos inscribimos?

Desde lo vivencial y lo cotidiano, ¿cómo es que el arte que producimos, registramos y consumimos produce realidades sociales más o menos vivibles, experimentables y habitables?

Éticamente, ¿cómo se quiere experimentar la vida social y qué experiencias produce el arte en este experimento?, ¿por qué?, y ¿para qué?

Las anteriores son un conjunto de preguntas que se fugan hacia la apertura de otras posibles investigaciones que se incorporan en la ética, la sociología y la antropología del arte, campos que deben de ser explorados atendiendo al objeto social del arte que en esta investigación se ha transcurrido.



Fuentes de consulta.

- Bignall, S. (2008). *Deleuze and Foucault on desire and power*. *Angelaki*, 13(1), 127–147. doi:10.1080/09697250802156125
- Bogard, W. (1998). *Sense and Segmentarity: Some Markers of a Deleuzian-Guattarian Sociology*. *Sociological Theory*, 16(1), 52–74.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*, Madrid: Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (1977), *Nomad Thought*, en *Nietzsche Return*, Nueva York: Semiotexte, 12-20.
- Deleuze, G. (2001). *Pure Immanence*, New York: Zone Books
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*, Argentina: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2007). *Nietzsche y la filosofía* [en línea]: Anagrama [fecha de consulta: 8 de agosto del 2014]. Disponible en: http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_nietzsche_filosofia.pdf Deleuze y Guattari, 1975
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, Por una literatura menor*, México: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?*, España: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia* (1era ed.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, España: Pre-Textos.
- Dolwick, J. (2009). *'The Social' and Beyond: Introducing Actor-Network Theory*, Springer, 4:21–49. DOI 10.1007/s11457-009-9044-3
- Fergus, D. (January / February, 2002). *Free and windy chaos pdf*, en *Radical Philosophy*, 49-50.
- Frank, M. (2008). *¿Qué es el neoestructuralismo?*, México: CFE.

- Giddens, A. (1998). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Argentina: Amorroutu.
- Luján, E. (2005). *Perspectivismo y genealogía. Un ensayo sobre Nietzsche*, México: Universidad de Guanajuato, Altexto, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Padilla, R. (2013). *Aproximaciones al pensamiento filosófico de Gilles Deleuze en tres textos fundamentales*, (Tesis de maestría inédita), BUAP: México.
- Parr, A. (2010). *Deleuze dictionary*, UK: Edinburgh University Press.
- Rajchman, J. (2001). *Introduction*, en Deleuze, G. (2001). *Pure Immanence*, New York: Zone Books.
- Ramey, J. (2006, July). *Gilles Deleuze and the powers of art* (Tesis de doctorado). Villanova University, Philadelphia, Pennsylvania,
- Rautio, P. (2013). *Children who carry stones in theirpockets: on autotelic material practices in everyday life*, en *Children's Geographies*, DOI: 10.1080/14733285.2013.812278
- Zamberlin, M. (2003). *Rhizosphere. Gilles Deleuze and minor American literature and thought.pdf* (Tesis de doctorado). University of Washington, Washington.
- Zdebik, J. (2007). *The extraordinary contraction: the diagram in deleuze and guattarts system.pdf* (Tesis de doctorado). University of Western Ontario.